

Ein Gespräch mit David Dawson

Ein Gewohnheitstier, das Gewohnheiten hasste

Zwanzig Jahre lang war David Dawson Assistent von Lucian Freud. Seit dem Tod seines Mentors treibt er das eigene Werk voran. Im Oktober kuratiert der Maler eine große Retrospektive in der Royal Academy in London. Hier erzählt er vom Alltag mit dem großen Porträtisten, der Atmosphäre im Studio und von vielen Sitzungen mit der Queen.

In Ihren eigenen Gemälden setzen Sie sich immer wieder mit der Landschaft im ländlichen Wales auseinander. Ein starker Kontrast zum Interesse am Figurativen ihres Mentors, oder?

Was ich von Lucian gelernt habe: Malelei kommt aus dem, was einem vertraut ist. Ich bin in diesem Teil von Wales aufgewachsen und kenne die Landschaft, ihren Maßstab, das Licht in den Hügeln. Lucian hat ausschließlich Menschen gemalt, denen er nah war. Darin erst lag für ihn die Möglichkeit eines guten Porträts. Da ich mit der walisischen Landschaft sehr vertraut bin, dachte ich nach Lucians Tod, dass sie vielleicht ein Ausgangspunkt sein könnte für die eigene Arbeit.

Wann kam für Freud der Punkt, an dem er jemanden malen konnte?

Bei mir vergingen sechs Jahre, in denen ich täglich bei ihm war, bis er eines Tages meinte, er habe eine Idee für ein Bild von mir, ob ich Modell sitzen wolle. Für ihn war das eine sehr persönliche Entscheidung, und er konnte nie genau sagen, warum. Das war vielleicht der magische Anteil an seiner Kunst: Die eigentliche Belichtungszeit, wenn Sie so wollen, begann lange vor der ersten Sitzung mit einer Person.

Wie war das bei der Queen, die er 2001 porträtiert hat?

In späteren Jahren, als er etwas mehr Vertrauen hatte in seine Malerei, hat er eine Reihe von Porträts gemacht, bei de-

nen er das Modell erst während der Arbeit, durch das Malen kennenlernte. Leigh Bowery zum Beispiel, den Protagonisten einer Serie aus den Neunzigern, kannte er vorher nicht wirklich. Lucian forderte viel: Für ihn war wichtig, dass er der Person vertrauen konnte, er musste wissen, dass sie pünktlich ist, die Sitzungen nicht einfach abbricht. Ihm ging es stets um diese Extraportion Präsenz im Bild, und dafür musste das Modell vor Ort sein, daraus zog er Energie. Bei der Queen wusste er, dass die Anzahl der Sitzungen auf neun begrenzt war, deswegen hatte er das kleine Format gewählt und vorher an seinem Freund John Richardson geübt. Am Ende gewährte sie ihm dann ganze neunzehn Sitzungen, zu je zwei Stunden, was absolut präzedenzlos ist.

Sie saßen ihm in einer Reihe von Porträts Modell. Die Sitzungen konnten Stunden dauern. Wie haben Sie sich die Zeit vertrieben?

Mit Tagträumen. Ich habe das gelesen, manchmal ein Buch gelesen. Falls einem irgendwas in den Sinn kam, konnte man Lucian fragen. Er konnte plaudern während der Arbeit, stellte selbst Fragen, beobachtete, war interessiert. Seine ganze Aufmerksamkeit galt dir, restlos. Es gab aber auch stillere, konzentriertere Phasen. Das ist eine unglaublich stimulierende Art von Verbindung zu einer anderen Person, vor allem für einen jungen Maler, wie ich es war. Manchmal dachte man, das Gemälde wird nie fertig. Bis zu achtzehn Monate konnte das dauern, Tag für Tag dasselbe. Sein Intellekt und sein Geist waren es, die mich jeden Tag zurückkommen ließen.

Über zwanzig Jahre lang waren Sie sein Assistent. Wie sah ein typischer Arbeitstag aus?

Direkt nach dem Aufstehen bin ich zu ihm nach Kensington gegangen, wo wir zusammen frühstückten. Danach hat er gearbeitet. Immer um acht kam jemand, also sah ich zu, dass ich schon etwas eher da war, um ein wenig in seiner Gesellschaft zu sein. Vielleicht über den vorigen Abend zu reden. Das Studio vorzubereiten. Da zu sein, die Gäste reinzulassen. Sobald das Modell dann da war, habe ich das Studio verlassen. Ich war nie mit im Raum, während er mit anderen arbeitete. Ich ging meistens nach Hause und malte an eigenen Bildern, nach Ende der Morgensitzung kam ich zurück. Alles war sehr organisch, hatte einen Fluss, ich wusste genau, was er brauchte. Nur er malte. Ich habe nie eine



Freudianisch: Im Hintergrund von „Large Interior, Notting Hill“ von 1998 muss Dawson die zu spätgekommene Jerry Hall ersetzen, um Mick Jagers Kind zu „stillen“. Foto John Ruddy

Leinwand angefasst, an der er gerade arbeitete, es war allein seine Hand. Vielleicht sieben, acht Gemälde hat er so im Jahr fertiggestellt. Eine sehr stille, ruhige Art zu leben und arbeiten. Keine Werkstatt mit zig Assistenten, nur er und das Modell, und ich im Hintergrund.

Haben Sie über die Arbeiten gesprochen?

Ständig. Ich glaube, das war eines der Geheimnisse unserer Beziehung. Mit mir als Maler konnte er sehr offen über Gemälde sprechen. Manchmal hat er Fragen gestellt, aber es war eigentlich egal, wie die Antwort ausfiel, es war seine Art, laut zu denken. Er wollte meine Reaktion se-

hen. Ich glaube nicht, dass es letztlich einen Unterschied gemacht hat.

Wie ging es weiter im Tagesablauf?

Wir aßen immer zusammen Lunch und ruhten uns aus, dann kam das Nachtgemälde, bei elektrischem Licht. In all seiner Routine war Lucian im Grunde ein Gewohnheitstier, obwohl er stets betont hat, wie sehr er Gewohnheiten hasste. Er stand sehr früh auf, malte sieben Tage die Woche, 365 Tage im Jahr, und hat diesen Rhythmus nie verändert.

Hier in New York kuratieren Sie gerade eine Schau mit Fokus auf Freuds Aktmalerei. Immer wieder liest man im Zusammenhang mit seiner Darstellung

weiblicher Körper vom Vorwurf der Misogynie. Inwiefern unterschied sich sein Blick auf Mann und Frau?

Ich glaube nicht, dass es einen großen Unterschied gibt. Klar, er war ein heterosexueller Mann, und mit einigen Modellen hatte er auch eine körperliche Beziehung. Ich weiß, mit welchen, bin mir aber nicht sicher, inwieweit Sie als Betrachter das erkennen könnten. In seinen Arbeiten geht es aber nicht um Erotik, er erotisierte die Person nicht. Ihm ging es um die Beziehung zu einem anderen Menschen, die Eingang in das Porträt finden sollte. Es sind zärtliche Bilder, und sie erlauben es einer Person, sie selbst zu sein. Durch den Blick auf seine Porträts können Sie letztlich nichts Substantielles über eine Person erfahren.

Hängt das nicht auch davon ab, ob man aus Gesichtern lesen zu können glaubt?

David Hockney hat einmal einen guten Vergleich angestellt: Ein Foto hält einen Augenblick fest und kann jede Menge erzählen. Für Lucian kam in Hunderten von Sitzungen mit einer Person jedes Mal eine andere Emotion zum Vorschein, und alle zusammen stecken sie in seinen Porträts. Das ist viel reichhaltiger als jedes Foto, eine vielschichtige, menschlichere Art, eine Person zu lesen. Um auf die Frage zurückzukommen: Ja, ich glaube, die Gemälde sind geschlechtsspezifisch, auf eine biologische Weise. Lucian hat versucht, im Menschen auch das Tier zu sehen. Er glaubte an diese Welt, an die Reichhaltigkeit, die im Verhältnis zu einer anderen Person liegt – und nicht, dass wir hier nur für etwas anderes üben, ein Jenseits. In diesem Sinne ist seine Kunst definitiv von dieser Welt.

Sein Tod ist acht Jahre her. Was am Alltag mit ihm vermissen Sie am meisten?

Wenn jemand nicht mehr da ist, ist die Welt ein kleines bisschen ärmer. Er ist ein Teil von mir, ich lebe in seinem Haus, das er mir vermacht hat, das Studio ist noch da.

Er war ein wichtiger Teil Ihres Lebens.

Ich war dreißig, als ich ihn kennenlernte, und fünfzig, als er starb. Das war nicht nur ein großer Teil meines Arbeitslebens, sondern auch eine großartige Freundschaft. Ich habe viel von ihm gelernt: Was es heißt, am Leben zu sein, zu leben, Mensch zu sein. Unter die Leute zu gehen, mich nicht zu isolieren. Er war sehr ausgeglichen und auf seine Art ein Anarchist. Er scherzte sich nicht um Regeln und urteilte nie. Er hat in sehr jun-

gen Jahren mit der Malerei angefangen und nie aufgehört. Alle zehn Jahre eine bemerkenswerte Serie, über acht Jahrzehnte.

Eine Konstante sind die dreißig Selbstporträts, die alle zusammen ab Oktober in einer von Ihnen kuratierten Retrospektive in der Royal Academy in London zu sehen sind. Hat sich sein Blick auf sich selbst mit der Zeit verändert?

Nein, überhaupt nicht. Wenige Künstler decken so eine große Spanne ab mit ihren Selbstporträts. Natürlich hat er sich entwickelt, etwa in der Art, Farbe aufzutragen. In jungen Jahren hatte er einen auf die Linie fokussierten Ansatz. Mit der Zeit wurde er ein kompletterer, zeitgenössischer Künstler, sein Umgang mit Farbe reicher. Seine Vorstellung davon, was Malerei kann, hatte er jedoch schon sehr früh, mit neunzehn. Den Blick zu intensivieren, zu etwas Wirklicherem zu gelangen: „Je mehr du schaust, desto mehr Information bekommst du.“ Lucian meinte, dass in großer Kunst immer ein gewisser Anteil an Psychologie stecke. Dieses Innenleben sieht man bei ihm bereits in den sehr frühen Werken. Das war das Neue, was er in die Porträtmalerei des zwanzigsten Jahrhunderts eingebracht hat; die Idee von einem inneren Leben und der Seele einer Person, die er irgendwie in Farbe übersetzt hat. Ich glaube, das ist es, was die Leute an seinen Bildern so anzieht.

Er selbst mochte es nicht, fotografiert zu werden.

Nein, er war eine sehr zurückgezogene Person. Er hasste die Paparazzi, die in London immer um ihn waren. Er glaubte auch nicht, dass ein Foto eine hilfreiche Quelle für ein Gemälde sei. Für ihn war daraus nicht die richtige Information abzuleiten. Zugleich wurde er natürlich unglaublich oft und viel fotografiert, gelegentlich auch von mir im Studio, wenn der Moment passte (lacht).

Gibt es Dinge, die Sie nicht vermissen an Ihrem alten Leben?

Als Künstler brauchen Sie viel Zeit für sich selbst. Solange ich bei Lucian war, stand er an erster Stelle. Das wollte ich so, mein Leben drehte sich um sein Timing und das, was er brauchte. Selber an Bildern gearbeitet habe ich, wenn ich gerade nicht gebraucht wurde. Jetzt gehört mir meine Zeit selbst. Von Lucian habe ich die sehr starke Struktur im Tagesablauf übernommen, ich male jeden Tag und stehe früh auf. Ich mag das.

Das Gespräch führte Michael Watzka.

Die Antike als offene Zone

Brückenbauerin: Zum Tod der Archäologin Erika Simon

In der Klassischen Archäologie nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich zu meist in der geisteswissenschaftlichen Tradition der zwanziger Jahre neu zu begründen suchte, trat die junge Erika Simon als eine ungemein erfrischende neue Stimme auf. Während die Zunft weitgehend auf eine eher sterile Stilgeschichte der Bildkunst ausgerichtet war, untersuchte sie in ihrer Dissertation über „Opfernde Götter“ ein komplexes Bildthema der griechischen Götterwelt: Damit öffnete sie den Weg zur Ikonologie von Erwin Panofsky.

Im Mittelpunkt des Faches stand damals die gefeierte archaische und klassische Kunst Griechenlands; sie dagegen wandte sich bald der römischen Kunst und deren politischen und sozialen Dimensionen zu: Damit wurde sie zur Vorläuferin einer Ausrichtung, die dann seit den späten sechziger Jahren ins aktuelle Zentrum der Klassischen Archäologie rückte. Ihre frühen Arbeiten zu den Bildprogrammen der Ara Pacis und der Statue des Augustus von Prima Porta sind bis heute unübertroffen.

Derart gegen den Strom schwimmend, noch dazu als Frau in einer männlich dominierten Disziplin, wurde ihr das Vorankommen nicht leichtgemacht. Gegen manchen Widerstand aus etablierten Kreisen wurde sie 1964 nach Würzburg berufen, als erste weibliche

Archäologin in Deutschland seit dreißig Jahren. Bis zur Emeritierung 1994 führte sie in einer ungemein freundschaftlichen Atmosphäre eine große Zahl von Schülern und vor allem Schülerinnen zusammen, viele aus Italien, Griechenland und der Türkei. Mit Hingabe hat sie die Antikenabteilung des Martin-von-Wagner-Museums in der Würzburger Residenz zu großartiger Blüte geführt. Sie konnte sagen, dass sie dies als ihre größte Lebensleistung ansah. Ihr hohes Ansehen im Ausland haben die Universitäten Athen und Thessaloniki mit der Würde des Ehrendoktors bezeugt.

Schon früh hat Erika Simon die hohe Bedeutung von Religion und Mythos für die antiken Kulturen erkannt, die heute im Mittelpunkt kulturgeschichtlicher Fragestellungen stehen. Ihr Ziel war, die bisher einseitig auf Schriftquellen begründete Forschung um die konkreten und anschaulichen Zeugnisse der Bildwerke und der ergrabenen Heiligtümer zu erweitern. Sie war eine der wichtigsten Begründerinnen der großen internationalen Projekte „Ikonographisches Lexikon der klassischen Mythologie“ und „Theaurus der antiken Kulte und Riten“. Ihre Bücher über „Die Götter der Griechen“ und „Die Götter der Römer“ haben antike Religion für ein weites Publikum in großer Lebendigkeit erschlossen.

Mit ungewöhnlicher Offenheit hat Erika Simon die antiken Kulturen in einem weiten geschichtlichen Horizont gesehen. Ihr zusammen mit Roland Hampe verfasstes Buch „Tausend Jahre griechische Kunst 1600 bis 600 vor Christus“ schlägt eine kühne Brücke von der bronzezeitlichen Palastkultur Mykenes über die „Dunklen Jahrhunderte“ zu der Welt der archaischen Stadtkulturen. Bahnbrechend war auch ein weiteres Buch der beiden Autoren, in dem sie die umfassende Kenntnis griechischer Mythen in der frühen Bildkunst der Etrusker nachwies.

Zudem hat Erika Simon mit großen Untersuchungen zur Kunst der makedonischen Renaissance in Byzanz und dann über Donatello, Dürer und Mantegna oder das Würzburger Treppenhausefresko bei Kunsthistorikern hohe Anerkennung gefunden.

Bis zuletzt hat Erika Simon mit großer Neugier wissenschaftlich gearbeitet: an einer neuen Deutung der Münchner Ägineten, einer Neubearbeitung der Ara Pacis, einer Ausgabe ihrer verstreuten „Kleinen Schriften“. Am 15. Februar ist sie im Alter von einundneunzig Jahren gestorben. TONIO HÖLSCHER



Erika Simon Foto Theresa Müller

Beschauliche Abenteuer eines Bedenkenträgers

Komik ist bei Robert Walser eine leise Kunst: Das Konzert Theater in Bern zeigt erstmals die „Felix“-Szenen

BERN, im Februar Ein übermütiger, im gerade noch angenehmen Sinne unverschämter Knabe ist Felix. Wie viele seiner Alterskollegen lockt ihn die Grenzüberschreitung. Er klettert auf die Bäume fremder Gärten und spielt dort den Fregattenkommandeur, er zündet heimlich ein Feuerwerk und verbrennt sich dabei das Gesicht, er versetzt – was für seinen Kulturstand spricht – die familiäre Voltaire-Gesamt Ausgabe heimlich beim Antiquar. Vor allem aber hinterdreibt er zum Ärgernis seiner Mitwelt mit fortwährendem Raisonnement so manches. Wenn er zu sinnieren beginnt, dann stehen die Dinge still. Brüderlich geplante Anschläge auf vorbeilaufende Schreiner-söhne scheitern, weil Felix sich vom Gedanken an die Folgen im Elternhaus vermeldeter Prügelien verführen lässt. Und wo er beim Geschirrabtrocknen „schweizergeschichtlich gestimmt“ in Reflexionen über die Vergänglichkeit des Heroismus verfällt, da verbrennen seiner Mutter darüber die Nudeln. Kurzum: Felix ist ein Bedenkenträger und – wie sein Vater ihm vorhalten wird – „Bedenklichkeit ziemt dir nicht“.

Besichtigen kann man dieses Dasein gegenwärtig im Berner Konzert Theater, wo Robert Walsers „Felix“-Szenen jetzt zum ersten Mal auf die Bühne gebracht wurden. Die Inszenierung von Henri Hüster lässt Felix dabei weniger als Protagonisten denn als Medium seines Dramas erscheinen. So teilen sich die drei Akteure Marie Popall, Sebastian Schulze und Gabriel Schneider den Text und wechseln immer wieder die Rollen. In einem mit Philodendren bestückten Kiesgeviert – einem stillgelegten Swimmingpool – treibt Felix umher, erhält Besuch von Stimmen, die er selbst evoziert hat (der Looperkorder ist ein zentrales Bühnenelement), und durchläuft Erinnerung um Erinnerung, wobei sich ihm vom Sprungturm herab immer wieder neue Kontrahenten zeigen. Die missgünstige Tante, der abstrafende Arzt, die nervöse Mutter, der tyrannische Vater: Sie bleiben konsequent Rollen, austauschbar, eingenommen zum Zweck, das Leben in ein Theaterstück zu verwandeln. Denn Felix sehnt sich nach dem Theater; er hängt „mit allen Fasern meines Wesens an der Bühne“, wie er dem Schauspieler Ernst von Possart schreibt. In Gegenwart einer eingesparten Eule verhandelt er Schillers „Räuber“, von einem Studenten lässt er sich über Shakespeare belehren und genießt die Aussicht auf „zahlreiche

Bösewichte von hoher Eigenart“ und echte Grausamkeit. „So etwas muss wunderbar wirken auf der Bühne“, entfährt es ihm – und zugleich benennt er damit den Abstand, der zwischen dem Theater und seinem eigenen Leben liegt – ein Abstand, der auch von der Berner Inszenierung nicht überspielt werden kann und soll. Denn bei den „Felix“-Szenen, 1925 von Walsers in der Berner Gerechtigkeitsgasse niedergeschrieben, handelt es sich um einen Text, der vor der Bühne zurücksteht. Um ein in zweifacher Hinsicht latentes Drama.

„Latent“, das meint hier zunächst, dass jeder Versuch, das in den vierundzwanzig Kurzepisoden liegende Potential zu bergen, deren Ursprungsform dabei unweigerlich zum Verschwinden bringt. Dies beginnt bereits bei der Textgestaltung: Als Mikrogramme von Walsers mit Bleistift auf insgesamt elf Blätter verteilt, konstituieren die Szenen zunächst einmal ein Schauspiel der Schrift. In Buchstaben, deren Höhe drei Millimeter nicht übersteigt, dokumentiert sich hier ein Konzept von Literatur, das bereits in der Transkription, erst recht in der linearen Anordnung der Texte verschwinden muss. Darüber hinaus gilt es, eine zweite, nämlich die inhaltliche La-

tenz der Szenen zu untersuchen. Sie etablieren keinen Standpunkt, von dem aus sie sich in irgendeiner Weise bündig ordnen, eine Entwicklung des Charakters oder gar eine Überwindung der adoleszenten Konstellation erkennen lieben.

Hatte sich die Walsers-Forschung zunächst von der Überzeugung leiten lassen, man habe es hier vor allem mit einer autobiographischen Erinnerungskette zu tun, aus der eine schlüssige Reihenfolge der Passagen abzuleiten wäre, so kommt man mittlerweile darin überein, dass sich Textgestalt und dramatische Konzeption nicht voneinander trennen lassen. Die Überlieferung in lose aufeinander bezogenen, aber nicht auseinander folgenden, verstreuten Textblöcken korrespondiert tatsächlich einem Bewusstsein, dass das hier erinnerte Leben eigentlich Drama sein soll, aber es eben niemals zur Gänze werden kann. So ist Felix nicht selten weniger Handelnder als vielmehr Handlungstheoretiker: Aus Konfrontationen werden ihm Konjunktive; was auf der Bühne zum Ausdruck kommen soll, bleibt Wort. „So grob vermagst du wohl zu reden, aber nicht zu handeln“, erkennt Felix' Schwester Flori sehr richtig. Ihr Bruder indessen avanciert jedoch zum beständigen Kommentator seiner Rolle, erklärt, wie er wirken möchte,

zu welcher Haltung man bewegt sein sollte, welche Gefühle in dieser und jener Situation zu hegen seien. Nicht von ungefähr hat Dieter Borchmeyer einst Walsers szenische Texte zum „Metatheater“ gezählt.

So stellt sich natürlich die Frage, ob und zu welchem Preis man einem solchen Geschöpf wie Felix nun doch eine Bühne bieten kann. Das junge Berner Ensemble hat sich offensichtlich dafür entschieden, die provisorische Existenz von Text und Figur weitgehend unangetastet zu lassen. So sind die Szenen nicht linear, sondern zyklisch angeordnet, Eingangs- und Schlusszene sind textidentisch. Auf diese Weise kreist Felix endlos in unvollendeter Adoleszenz, was ihn unverkennbar als Nachfänger Simon Tanners und Jakob van Gunten ausweist. Es ist keine ruhige Fahrt, auf die das Trio das Publikum mitnimmt. Immerhin ahnt man bereits zu Beginn, dass diesem Jungen ein „Hauch von Befähigung zu töten“ anhaftet. Die Gewaltthätigkeit, der Felix entsteigt, trägt dabei manchmal bezaubernde Masken (etwa die Marie Popalls in der Gestalt der erpresserischen Flori). Bisweilen agiert sie auch unverhohlen hysterisch und dabei nicht immer glücklich. Ein Satz wie „Ich trage gleich im guten Zimmer dann den Kaffee noch auf“, in dem sich der ganze Repräsentationszwang einer sozialen Schicht verdichtet, blüht seine Wirkung ein, wenn er sich in Gebrüll verwandelt, das zum Lachen reizt. Die Komik aber ist bei Walsers eine leise Kunst.

Nicht zuletzt in ihrem Gespür für das, was sie opfern muss, bleibt diese Inszenierung dennoch sehenswert. Es ist ein fast stummer Moment, der sie adelt. Gesprochen wird der zweite Text, der sich auf dem Mikrogrammblatt 180 findet: eine Szenenanweisung, der zu entnehmen ist, dass Felix, nachdem er „aus jemandes Bierglas den Rest ausgetrunken“ hat, Schläge bekommt. Sie endet mit den Worten „und die Züchtigung hat ihn zurechtgerückt“ – einer Bemerkung, die, wie Adriano Aebli jüngst aufgewiesen hat, sich nur recht mit Blick auf die zentrierte Niederschrift verstehen lässt, durch welche sich diese Szene vom Rest des Blattes abhebt. Man kann das nicht spielen – doch kaum ist der Satz gefallen, so zieht der dreifaltige Felix sein Notizbuch heraus, setzt den Bleistift an und kehrt für einen Augenblick an seinen Sprungort diesseits der Bühne zurück. Und just dann beginnt auch er, wunderbar zu wirken. PHILIPP THEISOHN



Im Bleistiftgebiet: Gabriel Schneider, Marie Popall, Sebastian Schulze Foto Annette Boutellier