

Originaldokument gespeichert auf dem Dokumentenserver der Universität Basel  
**edoc.unibas.ch**

Dieses Werk ist unter dem Vertrag „Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 3.0 Schweiz“ (CC BY-NC-ND 3.0 CH) lizenziert.

Die vollständige Lizenz kann unter  
**[creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/ch/](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/ch/)**  
eingesehen werden.



**Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 3.0 Schweiz**  
(CC BY-NC-ND 3.0 CH)

**Sie dürfen:** **Teilen** — den Inhalt kopieren, verbreiten und zugänglich machen

**Unter den folgenden Bedingungen:**



**Namensnennung** — Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen.



**Keine kommerzielle Nutzung** — Sie dürfen diesen Inhalt nicht für kommerzielle Zwecke nutzen.



**Keine Bearbeitung erlaubt** — Sie dürfen diesen Inhalt nicht bearbeiten, abwandeln oder in anderer Weise verändern.

**Wobei gilt:**

- **Verzichtserklärung** — Jede der vorgenannten Bedingungen kann **aufgehoben** werden, sofern Sie die ausdrückliche Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.
- **Public Domain (gemeinfreie oder nicht-schützbarer Inhalte)** — Soweit das Werk, der Inhalt oder irgendein Teil davon zur Public Domain der jeweiligen Rechtsordnung gehört, wird dieser Status von der Lizenz in keiner Weise berührt.
- **Sonstige Rechte** — Die Lizenz hat keinerlei Einfluss auf die folgenden Rechte:
  - Die Rechte, die jedermann wegen der Schranken des Urheberrechts oder aufgrund gesetzlicher Erlaubnisse zustehen (in einigen Ländern als grundsätzliche Doktrin des **fair use** bekannt);
  - Die **Persönlichkeitsrechte** des Urhebers;
  - Rechte anderer Personen, entweder am Lizenzgegenstand selber oder bezüglich seiner Verwendung, zum Beispiel für **Werbung** oder Privatsphärenschutz.
- **Hinweis** — Bei jeder Nutzung oder Verbreitung müssen Sie anderen alle Lizenzbedingungen mitteilen, die für diesen Inhalt gelten. Am einfachsten ist es, an entsprechender Stelle einen Link auf diese Seite einzubinden.

---

# **Verdichtung durch Reduktion**

—

## **Kontrastphänomene in den Porträts von Frank Auerbach**

---

Dissertation

zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie

vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät  
der Universität Basel

von

Invar-Torre Hollaus

von

Mayrhofen im Zillertal/Österreich

Buchbinderei Martin Fischer, Basel 2010

---

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel, auf Antrag von Prof. Dr. Gottfried Boehm, Kunsthistorisches Seminar der Universität Basel (Referent) sowie von Prof. Dr. Robert Kudielka, Universität der Künste Berlin (Korreferent).

Basel, den 8.12.2009

Der Dekan  
Prof. Dr. Jürg Glauser

## INHALTSVERZEICHNIS:

	<u>Seite</u>
Danksagung	I-III
1. Einleitung	1
2. Forschungsstand	9
<b>I. Teil: Leben &amp; kunsthistorische Einordnung des Schaffens</b>	<b>14</b>
I.I. Biographische Anmerkungen und Hinführung an das Werk von Frank Auerbach	14
I.I.I. Kindheit in Berlin und Übersiedlung nach Großbritannien	14
I.I.II. Ausbildung und erste Schritte in die künstlerische Selbständigkeit	17
I.I.III. Mit Beharrlichkeit zum internationalen Durchbruch	21
I.II. Zur Rezeption von Auerbachs Werk im Umfeld der zeitgenössischen Englischen Kunst	23
I.II.I. „The School of London“ – Begriff und Rezeption	23
I.II.II. London – gemeinsamer Ort individueller Inspirationen	27
I.II.III. Die „School of London“ als künstlerische Diaspora?	32
I.II.IV. Auerbach vs. Jüdische Kunst und Deutscher Expressionismus	35
I.II.V. Zur Situation der Englischen Kunst nach 1945	45
I.III. Zum Einfluss der Französischen Moderne auf die Englische Kunst des 20. Jahrhunderts	50
I.III.I. Rezeption und Weiterentwicklung der Französischen Moderne in der Englischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts	50
I.III.II. Zum Leben und Kunstverständnis von David Bomberg	51
I.III.III. Bombergs Affinität zu Berkeleys Theorie einer Optik	58
I.III.IV. Der Nachhall Cézannes in Bombergs Werk	62
I.III.V. Exkurs: Merleau-Pontys phänomenologischer Ansatz vs. Auerbachs Werk	66
I.IV. Zur Tradition der modernen Porträt- und figurativen Malerei in England	73
<b>II. Teil: Werk</b>	<b>79</b>
II.I. Entwicklung des Kunstverständnisses im Frühwerk	79
II.I.I. Der Aspekt der „Newness“ vs. Beschränkung der Bildmotive	81
II.I.II. Spezifische Kompositionsmerkmale von (Stadt)Landschaft und Porträt	85
II.I.III. Einzelbild vs. Bilderserie	88
II.I.IV. Präsentation und Größe der Bilder	95
II.II. Das Atelier	99
II.III. Das Modellsitzen	102
II.IV. Die Modelle („Sitters“)	112
II.IV.I. E.O.W. (Estella Olivia West/1951-1973)	115
II.IV.II. J.Y.M. (Juliet Yardley Briggs Mills/1957-1997)	118

II.IV.III. Julia Auerbach (seit 1959)	119
II.IV.IV. Jake Auerbach (seit 1976)	120
II.IV.V. Catherine Lampert (seit 1978)	122
II.IV.VI. David Landau (seit 1984)	123
II.IV.VII. William Feaver (seit 2003)	123
II.IV.VIII. Weitere Modelle	124
<b>III. Teil: Wahrnehmung</b>	128
III.I. Porträtmalerei – Referentialität und Mimesis	131
III.I.I. Wie zeigt sich Ähnlichkeit in Auerbachs Porträts?	133
III.I.II. Porträt vs. Karikatur	139
III.II. Wann ist ein Bild vollendet?	145
III.III. Die Dynamik der Linie – Zur Entwicklung der Zeichnungen	155
III.III.I. Die Kompaktheit des Strichs	160
III.III.II. Das Auflösen der Formen	164
III.III.III. Die Autonomisierung der Linie	169
III.III.IV. Beschleunigte Linien vs. Rhythmik des Bildgrunds	173
III.IV. Chaotische vs. deskriptive Linien in Zeichnungen und Gemälden	177
III.V. Figur vs. Hintergrund: Energetisches Strömen	183
III.VI. Der Bildraum als Ereignisraum: Zur Figuration der halb- und ganzfigurigen Porträts	188
III.VII. Paint vs. Colour – Farbmasse als Bildmasse	194
III.VII.I. Visuelle „Blindheit“ vs. Taktilität des Motivs	199
III.VII.II. Malerei als Palimpsest	203
III.VII.III. Die Eloquenz der Farbmaterie	205
III.VII.IV. Das „fleischliche“ Moment der Farbe	209
III.VIII. Aspekte der Temporalität in Auerbachs Schaffen	215
III.IX. Sehen vs. Schauen	218
III.X. Schlussbetrachtung: Verdichtung durch Reduktion	222
<b>IV. Anhang</b>	
IV.I. Bibliographie	228
IV.II. Abbildungsverzeichnis	251

## **DANKSAGUNG:**

Die vorliegende Dissertation ist über einen längeren Zeitraum gereift und in ihren substantiellen Teilen zwischen Mitte 2007 und Mitte 2009 entstanden. Ohne vielfältige kritisch-intellektuelle, freundschaftliche und finanzielle Unterstützung, die ich von verschiedenster Seite erfahren habe, wäre dieses Vorhaben nicht realisierbar gewesen.

Besonderer Dank gebührt an dieser Stelle Prof. Dr. Gottfried Boehm, Vorsteher des Kunstwissenschaftlichen Instituts der Universität Basel sowie des Eikones-Bildkritik-Forschungsprojekts des Schweizerischen Nationalfonds, der nicht nur während des Studiums meine Wahrnehmung von Bildern entscheidend geprägt, sondern vor allem mich in meinem Vorhaben, eine Dissertation über die Porträts von Frank Auerbach zu verfassen, von Anfang an mit großem Interesse unterstützt hat. Dank seines präzisen Verständnisses und intellektuellen Gespürs konnte manch inhaltliche Klippe auf dem Weg bis zur endgültigen Fertigstellung umschifft und die Arbeit letztlich in einen sicheren Hafen gesteuert werden.

Für die bereitwillige Übernahme des Korreferats möchte ich Prof. Dr. Robert Kudielka von der Universität der Künste in Berlin danken. Mit ihm konnte ich einen der wenigen ausgewiesenen Kenner Englischer Kunst außerhalb des angelsächsischen Sprachraums für mein Projekt gewinnen.

Beide sind mir mit wertvollem Rat und fruchtbarer, konstruktiver Kritik zur Seite gestanden und haben auf vertrauensvolle, geduldige Art den Werdegang der Arbeit unterstützt und begleitet.

In London habe ich vom Künstler selbst wie auch aus seinem direkten Umfeld uneingeschränkte Hilfe und großes Interesse an meinem Projekt erfahren dürfen.

Ohne Vorbehalt kann gesagt werden, dass der persönliche Kontakt mit Frank Auerbach überaus gewinnbringende Impulse in diese Arbeit eingebracht hat, die mit nichts aufzuwiegen sind. Für sein angenehmes, unkompliziertes Wesen, sein brillantes Kunstverständnis sowie das Interesse an meiner Arbeit danke ich ihm sehr. Der Kontakt mit ihm ist menschlich wie intellektuell ungemein bereichernd und eine große Freude.

Zu großem Dank bin ich der Londoner Galerie des Künstlers Marlborough Fine Art verpflichtet, insbesondere ihrem Direktor Geoffrey Parton und Kate Austin, der verantwortlichen Leiterin von Auerbachs Archiv sowie für alle Angelegenheiten, die mit diesem Werk zu tun haben, wie auch Armin Bienger und dem weiteren Mitarbeiterstab, für ihre höchst professionelle und alles andere als selbstverständliche Unterstützung sowie für ihr ausgeprägtes Interesse an meinem Projekt. Kate Austin hat mir wertvolle Kontakte vermittelt und war jederzeit geduldig und bereitwillig zur Stelle, um meine Anliegen seriös, schnell und absolut zuverlässig zu erledigen. Darüber hinaus hat sie mich auf großzügigste Weise mit längst vergriffenen Ausstellungskatalogen reichlich versorgt, wertvolles Quellenmaterial im Archiv zugänglich gemacht und Abbildungen digital übermittelt.

Überaus fruchtbar gestaltete sich zudem der persönliche Kontakt zu Catherine Lampert (Kuratorin und Gastprofessorin an der University of the Arts in London, sowie langjährige Direktorin der Whitechapel Art Gallery), und William Feaver (Kurator, Schriftsteller, Maler sowie langjähriger Kunstkritiker für diverse Zeitungen und Kunstzeitschriften, vor allem für den Observer), die beide Auerbach und sein Schaffen seit vielen Jahren freundschaftlich begleiten und ihm regelmäßig als Modell dienen. Von beiden habe ich von Anfang an große Begeisterung und ehrliche Wertschätzung für meine Arbeit erfahren. Durch ihren langjährigen Kontakt sowohl zu Auerbach, als auch zu Künstlern wie Lucian Freud oder Leon Kossoff und ihre profunde Kenntnis und Erfahrung, konnte die Dissertation mit wertvollem Hintergrundwissen angereichert werden, welches sich so in keiner Form niedergeschrieben findet.

Zuletzt muss Prof. Dr. Michael Podro (1931-2008), ehemaliger Professor der University of Essex, erwähnt und Dank ausgesprochen werden, der mir zu Beginn der Arbeit an der Dissertation wertvolle Unterstützung zukommen ließ und meinen eingeschlagenen Weg bestätigte. Seine schwere Erkrankung und sein viel zu früh erfolgter Tod haben leider den beginnenden fruchtbaren intellektuellen Austausch jäh unterbrochen.

Die Fertigstellung der Arbeit wurde auch dank einer bedeutenden finanziellen Unterstützung ermöglicht. Insbesondere sei an dieser Stelle Dr. Hans Furer von der Stiftung Hans und Renée Müller-Meylan/Basel, sowie Dr. Peter Blome von der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft FAG/Basel gedankt, die meinem Projekt 2008 großzügige Promotionsstipendien gewährten, dank derer ich mich vollzeitig der Dissertation widmen und so die unerlässlichen Aufenthalte für wissenschaftliche Rechercharbeiten in London finanzieren konnte. Diese Aufenthalte haben nicht nur überaus wertvolles Material in die Arbeit einfließen lassen, sondern auch ganz wesentlich das Arbeitstempo erhöht und damit die Fertigstellung der Arbeit gewährleistet. An dieser Stelle sei Prof. Dr. Sebastian Egenhofer, Laurenz-Professor der Emanuel-Hoffmann-Stiftung am Kunstwissenschaftlichen Institut der Universität Basel gedankt, der mit Empfehlungsschreiben an die oben genannten Institute neben Prof. Dr. Gottfried Boehm wesentlichen Anteil daran hat, dass diese Stipendien auch zugesprochen worden sind.

Besonderen Dank möchte ich gegenüber meinen Eltern, Helga und Franz-Josef Hollaus (Sachsen/Tirol/Basel) aussprechen, die sowohl diese Arbeit, als auch meinen beruflich eingeschlagenen Weg sowie das Studium durch ihre großzügige und selbstlose Unterstützung erst ermöglicht und mir auch in schwierigen Situationen stets ihr Vertrauen geschenkt haben. Ihnen ist diese Arbeit in Dankbarkeit gewidmet.

Zuletzt möchte ich Freunden und Bekannten danken, die mich auf dem Weg dieser Arbeit auf verschiedene Weise durch wertvolle mentale wie intellektuelle Unterstützung und Wertschätzung



begleitet und immer wieder ermutigt haben. Ihnen allen sei hier für ihren bereichernden Einsatz herzlichst gedankt:

Peter Aegler, Basel; Joachim & Irmel Bandau-Kamp, Aachen/Stäfa; Rainer Baum, Haltingen; Helmut Federle, Wien; Dr. Daniel Frank, Biel; Dr. Saskia-Silja Hollaus, Basel; Carlo Magno, Wenslingen; Mark Müller, Zürich; Matthias & Sabine Müller, Basel; Patrick & Claudia Rohner-Lienert, Rüti/GL; Francesca Volpe, Pratteln. Hervorzuheben sind dabei vor allem Marco Koch, Austin/TX, der die professionelle Gestaltung der Abbildungen übernommen hat, sowie Dr. Madeleine Kern, Birsfelden, die Teile der Arbeit kritisch gegengelesen und mich mit klugen Einwänden auf inhaltliche Unzulänglichkeiten hingewiesen hat.

Invar-Torre Hollaus, Basel, im Juni 2009

## 1. Einleitung

Frank Auerbach zählt zu den bedeutendsten Künstlern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Kunst. Von der breiten Öffentlichkeit sowie vom Massenspektakel des internationalen Ausstellungsbetriebs nach wie vor weitgehend unbeachtet, arbeitet der 1931 in Berlin geborene englische Maler seit Anfang der 1950er Jahre kontinuierlich und konsequent an einem absolut singulären Werk, welches es in seiner ganzen Bedeutung erst noch zu entdecken gilt.<sup>1</sup> Von Beginn an legt er sich auf nur wenige Motive fest, wobei die Auseinandersetzung mit der menschlichen Erscheinung klar im Zentrum seines künstlerischen Interesses steht. Neben Stadtlandschaften vorwiegend aus der unmittelbaren Umgebung seines Ateliers im Quartier von Mornington Crescent – welches zum nördlich des Londoner Zentrums gelegenen Stadtteil Camden gehört – entstehen vor allem Kopfbildnisse sowie Porträts sitzender Personen in Dreiviertelansicht und – besonders in frühen Schaffensjahren – ganzfigurige Porträts liegender, zumeist nackter Frauen. Die Porträts zeigen fast ausschließlich Familienmitglieder und langjährige, enge Freunde und Bekannte. Damit dokumentieren diese Werke auch die spezielle Beziehung des Künstlers zu seinen Modellen. Auerbachs gesamtes Schaffen charakterisiert sich auf diese Weise durch ein ausgeprägtes Moment an Integrität und Intimität.

Bereits ein flüchtiger Blick auf einzelne Porträts macht deutlich, dass Auerbach an einer mimetischen oder realistisch-impressionistischen Wiedergabe nicht mehr interessiert ist, sondern eine unmittelbare, neue Erfahrung mit jedem Bild malerisch zu fassen sucht. Vielmehr irritieren diese Werke den Betrachter bei einer ersten Konfrontation durch ihre scheinbar willkürliche, informell-abstrakte Darstellungsweise. Eine spezifische Ähnlichkeit oder Wiedererkennbarkeit der dargestellten Individuen scheint weder gewährleistet noch intendiert zu sein. Man gewinnt den Eindruck, als stünde der Akt des Malens oder der pastose Farbauftrag im Vordergrund des Interesses. Bei eingehender konzentrierter Betrachtung und zeitlicher visueller Gewöhnung stellt sich jedoch eine überaus differenzierte Wahrnehmung ein, die die hohe Komplexität dieser Porträts offenbart. Das Sich-Zeigende erschließt sich

---

<sup>1</sup> Die jahrelange Vernachlässigung Frank Auerbachs stellt aufgrund der unbestreitbaren Qualität seines Werks aus kunsthistorischer Sicht ein großes Rätsel dar. Führt man sich andererseits vor Augen, wie lange es zuweilen gedauert hat, bis „klassisch“ arbeitende englische Künstler wie bspw. Henry Moore, Francis Bacon oder Lucian Freud nicht nur in ihrer Heimat, sondern vor allem auf dem europäischen Kontinent und in den USA wahrgenommen und akzeptiert worden sind, überrascht dieser Umstand nicht mehr wirklich. Es bestätigt sich hier einmal mehr die Tatsache, dass solcher Kunst außerhalb Englands und im internationalen Vergleich wenig Aufmerksamkeit seitens einer breiteren Öffentlichkeit zuteil wird.

dem Betrachter oft erst über eine zeitlich verzögerte Wahrnehmung. Die hohe Konzentration, das profunde Wissen und die jahrelange Auseinandersetzung mit nur wenigen Motiven ermöglichen es Auerbach zu einer verdichteten, hoch energetischen Darstellungsweise vorzudringen, um das Dargestellte in seiner Wiedergabe gleichsam abzukürzen, hin auf das Wesentliche seiner Essenz. Auf alles Überflüssige wird verzichtet. Von den über die Jahre regelmäßig porträtierten Personen ist auf diese Weise eine beeindruckende und eindringliche Serie von Paraphrasen entstanden, die einerseits das intensive Ringen des Künstlers um eine adäquate Transformation des visuell wie empathisch Wahrgenommenen in die Materialität der Farbe verdeutlicht und andererseits in jedem Bild bestrebt ist, am – vermeintlich – Bekanntem und Alltäglichem eine *neue Erfahrung* festzuhalten. Das *Moment des Scheiterns* sowie des *Gelingens* sind in Auerbachs Schaffen permanente Begleiter. Dabei manifestiert sich in der Werkentwicklung eine ganz spezifische stilistische Veränderung hin zu einer Verdichtung der Darstellung bei gleichzeitiger sukzessiver Reduktion des auf dem Bildträger verbleibenden Farbmaterials. Es wird sich erweisen, dass – trotz pastosem Farbauftrag und deutlich sichtbar belassener Spuren der Arbeitsweise – der Künstler den Arbeitsvorgang als solchen keineswegs besonders thematisieren und in den Vordergrund der Wahrnehmung der Bilder rücken will und sich dabei auch nicht in einer expressiv-dramatischen Gestik ergießt (wie dies manche Kritiker vermuten). Die spezifische Malweise wird vielmehr zum zwangsläufigen Nebenprodukt einer hoch entwickelten und sensibilisierten Wahrnehmung, die sich unmittelbar durch das Setzen des mit Farbe getränkten Pinsels bzw. dem Kohlestrich auf dem Bildträger niederschlägt.<sup>2</sup>

Auerbachs Frühwerk ist von kompositionell streng formulierten Bildern gekennzeichnet, die zähflüssige, krustige, mitunter deutlich dreidimensionale reliefhafte Oberflächen aufweisen. Das figurative Motiv baut sich kontinuierlich aus zahllosen Farbschichten auf, die während jeder Porträtsitzung von neuem aufgetragen werden. Die physische und psychische Anstrengung des Künstlers, das Ringen um

---

<sup>2</sup> Michael Podro, der Auerbach und sein Werk während rund 40 Jahren begleitete, hat bereits in einem frühen Text über den Künstler die Schwierigkeit der Wahrnehmung seiner Bilder hellsichtig beschrieben: »Perhaps there are two kinds of perceptual difficulty for the spectator: the first is his process of adjustment to reach the appropriate mental set – the appropriate organization of his attention – from which he can follow the artist's notation (what it is about the paint marks which counts); he can then reach the second stage of difficulty in which he follows the artist holding together the components or aspects of his subject. As one becomes more familiar with the work of an artist the stage becomes more condensed, and in the work of a major artist, the second more extended. But as spectators we can never be absolutely clear where we are adjusting to the artist's notation, and where we are following the analogies and continuities within the work.«, siehe: Michael Podro: *Introduction*, in: Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York: *Frank Auerbach*, September-Oktober 1969, S.6.

eine adäquate Form schlagen sich in aller Deutlichkeit im Bildresultat nieder. Farbmaterie und Bildträger werden bis an die Grenzen ihrer physikalischen bzw. physischen Belastbarkeit strapaziert. Die anatomische Beschaffenheit vor allem der Kopfporträts entfaltet sich auf eine haptisch-taktile, voluminöse Weise: Stirn-, Augenbrauen- und Nasenbereich stoßen merklich in den Vordergrund, während Körperöffnungen wie Augen oder Mund in die Tiefen des Farbgrunds absinken. Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre erfolgt eine den weiteren Entwicklungsverlauf seines Werks alles entscheidende stilistische wie technische Veränderung: Auerbach verzichtet von nun an ganz auf das sukzessive Auftragen unzähliger Farbschichten und schabt stattdessen nach jeder Sitzung oftmals die gesamte Farbe oder zumindest große Teile derselben wieder vom Bildträger ab. So bleiben zumeist nur noch schemenhafte (Farb)Spuren des Auftrags bzw. der Darstellung zurück, die die Ausgangsbasis der nächsten Porträtsitzung bilden. Damit befreit er sich aus dem stilistisch engen Korsett seiner früheren Bilder. Die Figur entsteht folglich nicht mehr bloß durch stetig akkumulierte Farbschichten, sondern in einem langwierigen, kontinuierlichen Prozess des Auf- und Abtragens von Farbe, in dessen Folge sich diese Spuren zu einer immer kohärenteren Darstellung vernetzen und verdichten und das letztlich gültige Bild in einer finalen, entscheidenden Sitzung gewonnen wird.<sup>3</sup>

Das Werk von Frank Auerbach ist nach wie vor ein mehrheitlich weißer Fleck auf der Landkarte des kunsthistorischen Diskurses, sowohl im aktuellen als auch im vergangenen. Abgesehen von ein paar wenigen Ausnahmen gibt es nach wie vor kaum Untersuchungen, die sich wissenschaftlich-intellektuell auf qualifizierte Weise mit dem Werk auseinandersetzen. So ist auch diese grundsätzlich antithetische Entwicklung verschiedener *Kontrastphänomene* – im Titel mit *Verdichtung durch Reduktion* umschrieben –, die sich in Auerbachs Schaffen zeigt, noch nicht in entsprechender Form thematisiert worden. Hier setzen die Hauptthesen der Dissertation an, die sich in ihren Ausführungen dabei auf die Porträts, den zentralen Zweig im Schaffen des Künstlers, fokussieren wird. Diese machen rund zwei Drittel der bisherigen Gesamtproduktion von knapp 1000 Werken (Gemälde sowie

---

<sup>3</sup> In der gängigen Kritik wird für dieses Vorgehen immer wieder das Moment des „Ausgrabens“ des Motivs aus der Farbe bemüht, was den Prozess der Bildwerdung in den verschiedenen Werkphasen aber nur unzureichend beschreibt, so wie bspw. in einer der jüngeren Rezensionen: »In a way, Auerbach's method of work is a sort of excavation – digging away at the subject until he has come to some fundamental truth.«, siehe: Martin Gayford: *Frank Auerbach*, in: *The World of Interiors*, Vol.21, Nr.9, September 2001, S.181-183, hier S.183.

Zeichnungen) aus.<sup>4</sup> In den Porträts manifestiert sich sowohl eine radikale Transformation des Modellsitzens als auch ein fundamentaler Neuansatz in der Porträtmalerei, die sich über ein komplexes Beziehungsnetz spezifischer *Kontrastphänomene* artikulieren. Das Aufzeigen dieser Phänomene an den Porträts soll nun eine Möglichkeit bieten, wie sich diesem komplexen und hermetischen Werk angenähert werden kann.

Die eng verschränkte Wahrnehmung der Bilder mit ihrer technischen wie kompositorischen Machart erweist sich als ein zentrales Element dieser Porträts. Obgleich Auerbach an der physischen Anwesenheit des Modells während des Malakts festhält und eine Ähnlichkeit des Wesens der Person einzufangen sucht, scheint sich auf dem Bildträger bei einem ersten Blick zumeist das völlige Gegenteil zu manifestieren. Die Akkumulation der Farbe scheint in manchen Bildern das Dargestellte an den Rand ihres Kollapses zu führen. Wie ist hier die teils extreme Materialität der Farbe, diese „Vehemenz“ der Malerei mit dem Referenzverweis herkömmlicher mimetisch-realistischer Porträtmalerei zu vereinbaren? Wie setzt Auerbach Farbe (die in seinen Bildern sehr frei gehandhabt wird und so gut wie nie fleischlich konnotiert ist!) im Verhältnis zur Realität des dargestellten Objekts oder auch im Vergleich zu Zeitgenossen aus seinem unmittelbaren künstlerischen Umfeld wie Bacon, Freud oder Kossoff ein? Ein Charakteristikum seiner Kunst scheint die Verzahnung der Farbmasse als Bildmasse zu sein, die nur bei sehr wenigen Künstlern derart ausgeprägt ist und deren Kunst dennoch nicht ins rein Abstrakte, Dekorative oder Willkürliche umschlägt.<sup>5</sup> Aus dem amorphen Farbmateriale („paint“) tritt das Substantielle der Farbe („colour“) hervor und erlangt als Figürliches in den Bildern Präsenz. Das Gemalte, das zur Erscheinung gelangt, hat rein äußerlich oder mimetisch jedoch mit dem Modell nichts mehr gemein. Die rein äußere Erscheinung einer Person dient Auerbach vielmehr dazu, seine Wahrnehmung ausgehend von dieser

---

<sup>4</sup> Die Porträts spiegeln aufgrund ihrer stilistischen Eigenständigkeit und Neuartigkeit die elementare Leistung und Bedeutung Frank Auerbachs für die figurative Malerei am deutlichsten wider. Seine Stadtlandschaften wiederum gehören zu den wenigen gemalten und gezeichneten Zeugnissen, die gewisse Gegenden Londons künstlerisch dokumentieren. Neben Auerbach hält vor allem Leon Kossoff bestimmte Orte Londons – zumeist die weniger pittoresken – immer wieder in seinen Bildern fest. Zuletzt war diese Thematik Gegenstand einer Ausstellung siehe: Ausst.-Kat. Ben Uri Art Gallery: *London Senses and Experiences*, London 4.7.-5.8.2007.

<sup>5</sup> Im weiteren Verlauf der Arbeit wird sich zeigen, dass Frank Auerbach einer Art der Wahrnehmung verpflichtet ist, die sich – wenn auch auf jeweils spezifische Weise – vor allem in der französischen Kunst der Moderne bspw. bei Paul Cézanne, Chaïm Soutine, Alberto Giacometti oder Eugène Leroy und in der englischen Malerei bei Walter Richard Sickert, dem späten David Bomberg, Francis Bacon, Lucian Freud oder Leon Kossoff niedergeschlagen hat. Allerdings soll hier keinesfalls der Eindruck entstehen, das jeweils genuine Werk dieser Künstler 1:1 mit Auerbachs Bildern vergleichen zu wollen, es zeigt sich lediglich eine lose Verwandtschaft.

konventionellen Basis zu vertiefen. Hier findet eine zentrale Neuformulierung dessen statt, was ein Modell für ein Porträt zu leisten im Stande ist.

Auerbach bewegt sich so permanent auf einem schmalen Grat zwischen äußerster Präsenz der Farbe und dem (vermeintlichen) Zusammenbruch der Darstellung. Mimesis und Poiesis scheinen in einem krassen Widerspruch zueinander zu stehen, da die materielle Verdichtung eine visuelle Entleerung des Bildmotivs evoziert und dieses sich beim Betrachter zunächst als unscharf wahrgenommenes Objekt konstituiert. Fragen nach der Bestimmtheit bzw. Unbestimmtheit der dargestellten Person werden relevant. Hängt die Referenz der Person von der dargestellten Figur oder nur noch vom Bildtitel ab? Löst sich der Referenzverweis zugunsten einer vieldeutigen Evokation der Person in ihre auratische, hochgradig aktivierte Energie auf, oder wird hier Malerei in ein Energiefeld reiner Malerei transformiert? Bei einer ersten Konfrontation mit den Werken Auerbachs glaubt man ein Paradebeispiel des Beckett'schen Leitmotivs der Kunst vor Augen zu haben: Kunst als Aufforderung zum Weitermachen, zum Streben nach neuen Erfahrungen auf der Basis des Scheiterns.<sup>6</sup> Jedem Porträt, jedem Bild des Künstlers an sich scheint in der Tat das Moment des Scheiterns inhärent zu sein. Mit einer unbändigen Willensanstrengung und einem enormen Energieaufwand, aber auch mit einem ausgeprägten Interesse an neuen Erfahrungen und auch um sich immer wieder selbst zu überraschen, versucht er in jedem Bild aufs Neue, die physische und psychische Präsenz der vor ihm anwesenden Person in der Farbe auf dem Bildträger festzuhalten, um ein Stück Leben dem Fluss der Zeit, der Vergänglichkeit zu entreißen. Dabei kommt es bei Auerbach aufgrund der hochgradig aufgelösten mimetischen Wiedergabe der Personen zu einer für die traditionelle Porträtmalerei fundamentalen Verschiebung der visuellen Wahrnehmung und zu einem sich wechselseitig bedingenden Balanceakt zwischen den Polen, die gemeinhin mit „Figuration“ und „Abstraktion“ definiert werden.

Ernst Gombrich hat in seiner epochalen Schrift *Kunst und Illusion*<sup>7</sup> dargelegt, dass Wiedererkennbarkeit und Ähnlichkeit essentielle Prämissen von Repräsentation sind, Grundcharakteristika vor allem auch der traditionellen Porträtmalerei. Der Illusionismus – also die Darstellung von Dingen in einer überzeugenden und glaubhaften Form – ist für Gombrich eine der bedeutendsten Leistungen der Kunst der westlichen Zivilisation.

---

<sup>6</sup> Samuel Beckett: *Das Gleiche nochmal anders. Texte zur bildenden Kunst*, Frankfurt a. M. 2000, hier vor allem S.49 & 59.

<sup>7</sup> Ernst Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2002 (6.Aufl.). Gombrich geht bei der Erläuterung seiner These, wie seines Kunstverständnisses überhaupt, grundsätzlich von gegenständlicher Kunst aus.

Auf Gombrich bezugnehmend zeigt Kirk Varnedoe in der Debatte um abstrakte, ungegenständliche Kunst auf, dass Abstraktion keineswegs zwingend auf Wiedererkennbarkeit und Ähnlichkeit als Interpretationsfaktoren angewiesen ist, im Gegenteil, das sie von deren Absenz sogar profitieren kann.<sup>8</sup> Er schreibt: »Abstraction absorbs projection and generates meaning ahead of naming, establishing the form of things unknown, sui generis, in this peculiar complexities. [...] This is one of abstraction's singular qualities, the form of enrichment and alteration of experience, denied to the fixed mimesis of known things.«<sup>9</sup> Varnedoe versteht Abstraktion als »a remarkable system of productive reductions and destructions that expends our potential for expression and communication.«<sup>10</sup> Gombrich wie Varnedoe ziehen für ihre Erläuterungen zwar Künstler heran, die in Bezug auf den Diskurs von Auerbachs Werk keine Relevanz haben, da bei ihm trotz aller offensichtlichen Abstraktionstendenzen nicht von abstrakter Malerei im eigentlichen Sinn gesprochen werden kann – das wird im weiteren Verlauf der Analyse seiner Bilder noch sehr deutlich werden. Dennoch lassen sich die Grundgedanken beider Autoren auf Auerbachs Kunst aber auf fruchtbare Weise im übertragenen Sinne anwenden. Denn in der Auseinandersetzung mit seinen Porträts wird klar, dass Auerbach mit seiner völlig individuellen Bildsprache einen bedeutenden Beitrag zur figurativen Malerei geschaffen hat, die den Blick jenseits bekannter Seh- und Wahrnehmungskonventionen auf die Gestalt des menschlichen Körpers lenkt. Auerbach führt dem Betrachter Malerei nicht nur als ein vielfältiges ästhetisches sondern auch als sinnliches Faktum, als ein „offenes Feld“ visueller Optionen vor Augen. Abbildung und Farbmaterie gehen eine unzertrennliche dialektische Beziehung ein. Das Abbild gewinnt durch die Farbmaterie einerseits Gestalt, andererseits erzeugt die Prominenz – nicht aber die Dominanz – des Farbmaterials zu dem von ihr geschaffenen Gegenstand ein wechselseitiges und fruchtbares Konkurrenzverhältnis, denn das Motiv muss sich gegenüber der Farbmaterie erst behaupten. Beides wird vom Künstler gleichberechtigt eingesetzt und nicht wie in einer rein abbildenden Malerei die Materie dem Motiv untergeordnet. Dies erzeugt – vor allem zu Beginn der Auseinandersetzung mit diesen Bildern, wenn sich das Auge des Betrachters erst noch an das Gezeigte gewöhnen muss – bei Auerbach ein starkes Irritationsmoment, da Figuration bzw. Gegenständlichkeit und Abstraktion

---

<sup>8</sup> Kirk Varnedoe: *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*, Washington 2006.

<sup>9</sup> Ebd., S.34.

<sup>10</sup> Ebd., S.41.

offensichtlich auf ein und derselben Ebene Anwendung finden. Diese Darstellungsweise führt nicht nur zu einer ungemein intensiv erlebbaren Figuration, in der sich das Dargestellte als lebendige und autonome Form erweist. Es zeigt sich auch, dass die gängigen Unterscheidungskriterien in figurative bzw. abstrakte Kunst bei Bildern wie diesen, die einer lebendigen und kritischen und keiner bloß deskriptiv-beschreibenden Wahrnehmung verpflichtet sind, obsolete und in hohem Masse unzureichende Definitionen sind.

In der Auseinandersetzung mit diesen singulären und faszinierenden Bildnissen erfährt der Betrachter so etwas von der Intensität menschlicher Existenz an sich. Auerbachs ausdauernde und kompromisslose Arbeitsweise spiegelt den elementaren, existentiellen Drang des Künstlers nach Erkenntnis wider. Seine Kunst ist geprägt von einem tiefen Glauben an die Humanität des Menschen wie auch von deren Darstellbarkeit in der Kunst. Damit liefert er einen wichtigen Beitrag für das sinnliche und geistige (Über)Leben des Menschen und der Kunst selbst. Es ist deshalb ein großes Anliegen dieser Arbeit, hier nicht nur eine elementare Lücke zeitgenössischer Kunstrezeption zu schließen, sondern auch den vor diesem Hintergrund fundamentalen Fragen der Porträt- bzw. figurativen Malerei nachzugehen, um auf diese Weise die singuläre Position von Frank Auerbach in der modernen und zeitgenössischen Kunst darzulegen.

Auffällig früh greift Auerbach in seinem Schaffen bereits zur Variation – es handelt sich bei ihm jedoch niemals nur um bloße serielle Wiederholungen – seiner wenigen Motive. Und sehr früh werden auch konventionelle Sehkonventionen durch die Art und Weise seiner Wiedergabe hinterfragt und außer Kraft gesetzt. Es hat den Anschein, als möchte Auerbach bereits in frühen Jahren jede Bildlösung, jeden Eindruck von Realität wieder in Frage stellen. Keine Betrachtung auf ein Motiv scheint definitive Gültigkeit zu besitzen, jeder Paraphrase kann potentiell eine weitere folgen. Auerbachs Variationen seiner Porträts und Landschaftsbilder werden zu einer obsessiven Versuchsreihe, in der die fließende Wahrnehmung von Realität das jeweilige Objekt in einer stetig neuen Farb- und Formäußerung zeigt. Man gewinnt den Eindruck, als wolle Auerbach die Fülle und den Reichtum der Wiedergabemöglichkeiten von Realität in seinen Bildern an wenigen Motiven umso intensiver sichtbar machen. Auch in diesem Zusammenhang wird das Moment der Verdichtung durch Reduktion in seinem Werk augenscheinlich. Die beständige und konsequente Variation weniger Motive relativiert jede definitive, präzise Aussage über



das, was dargestellt wird und führt dazu, dass die Vorstellung von einer rein deskriptiven, sprich „richtigen“ und damit verbindlichen und bewertbaren Realität aufgegeben werden muss. Das unablässige Abarbeiten an einigen wenigen Motiven führt zur Neutralisierung ihrer rein äußeren Erscheinung, jede Variation erscheint als ein jeweiliges Zwischenresultat einer (selbst)kritischen und analytischen Vorgehens- und Betrachtungsweise.

Bilder geben nie ein definitives Bild unserer Realitäten wieder. Sie können aber unserer ständig schwankenden Wahrnehmung von Welt und Wirklichkeit ein elementarer Orientierungspunkt sein. Malerei – wie Kunst im Allgemeinen – klärt und verändert die Bedingungen der Wahrnehmung, mehr noch, erweitert sie. Auerbach versucht anhand einer kleinen Motivauswahl sowie im beständigen Prüfen und kritischen Hinterfragen des Wahrgenommenen und durch unmittelbares Reagieren während des Malakts, seinen Bildern ein möglichst hohes Maß an Wirklichkeit und Authentizität zukommen zu lassen. All dies erfolgt über einen längeren Zeitraum, sodass jedes Bild nicht nur den Erfahrungswert *einer* Arbeitssitzung beinhaltet, sondern die *Summe* einer Vielzahl *einzelner Wahrnehmungen*. Diese spezifische Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung, dem Sehen erzeugt die ungemein hohe Dichte und Kohärenz der Darstellungen. In den unablässig von neuem unternommenen Versuchen, sich einer bestimmten Person, einem bestimmten Ort in seiner vieldeutigen und tiefgründigen Aussagekraft zu nähern, unterstreicht Auerbach sein Vertrauen und seinen Glauben an die Eigenschaften der Malerei und ihre nach wie vor unausgeschöpften Möglichkeiten einer vitalen und energetischen Wiedergabe. Die Aktualität seiner Kunst wird auch durch solche Überzeugungen und den Glauben an die Zukunftsfähigkeit der Malerei bemessen.

Bevor sich die Ausführungen auf ausgewählte Porträts – sowohl Gemälde als auch Zeichnungen – aus den verschiedenen Schaffensphasen des Künstlers konzentrieren, um an diesen die spezifische Entwicklung sowie die Phänomene der Wahrnehmung wie der Technik darzulegen, sollen zunächst sowohl der biographische Hintergrund als auch der künstlerische Werdegang von Frank Auerbach grob umrissen werden, da dies für das Verständnis und die Beweggründe seiner Kunst hilfreich ist. Hierzu gehört auch eine Schilderung der zeitgenössischen Britischen Kunstszene, die Auerbach während seiner künstlerischen Anfänge in den 1950er Jahren vorgefunden und durchlebt und die seine Entwicklung entscheidend geprägt hat. Wegweisende Impulse hat er hier von David Bomberg, Walter Richard Sickert u. a. erhalten. In diesem

Zusammenhang lohnt es sich auch, einen Blick auf die Rezeption der französischen Moderne zu richten, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine überaus deutliche Prägung in der Englischen Kunst hinterlässt. Solche Exkurse bergen zwar die Gefahr vom eigentlichen Thema der Porträts Auerbachs abzuschweifen, aufgrund des eklatanten Mangels an theoretischer Literatur, die sich auf profunde Weise in dieser Hinsicht mit Auerbachs Schaffen auseinandersetzt, haben solche Erläuterungen jedoch durchaus ihre Berechtigung. Es zeigt sich dabei vor allem, wie sehr Auerbach in einer direkten Entwicklungslinie mit der Tradition der figurativen Englischen Kunst steht, und nicht – wie immer wieder behauptet wird – vom (vor allem Deutschen) Expressionismus beeinflusst ist; mit expressiver oder gestisch-wilder Malerei hat dieses Werk nichts zu tun. Von Bedeutung für Auerbachs Frühwerk und das Ausbilden und Festigen seiner künstlerischen Bestrebungen ist auch das unmittelbare Umfeld zu Malerkollegen, die unter dem Label der sog. „*School of London*“ von der allgemeinen Forschung zusammengefasst werden. Im freundschaftlichen Kontakt zu und im regen Wissensaustausch mit Persönlichkeiten wie Francis Bacon, Lucian Freud oder Leon Kossoff – in deren Bildern ebenfalls der menschliche Körper im Zentrum ihres Schaffens steht – findet Auerbach Bestätigung und erste Anerkennung für seine Sichtweise und seine frühen Bilder.

## **2. Forschungsstand**

Die Literatur zu Frank Auerbach ist auch nach über fünfzig Schaffensjahren und selbst im Vergleich zu Zeitgenossen aus seinem unmittelbaren künstlerischen Umfeld wie Francis Bacon (1909-1992) oder Lucian Freud (1922) eher schmal und bescheiden. Obwohl sich Auerbachs Werk unterdessen nicht nur unter Sammlern und Kennern Englischer Kunst einer international ausgezeichneten Reputation erfreut,<sup>11</sup> ist es nach wie vor nur sehr selten Gegenstand des kunsthistorischen Diskurses. So sind denn auch wissenschaftliche Abhandlungen, die sich intensiver mit dem Werk des Künstlers auseinandersetzen, rar.<sup>12</sup> Dieser Umstand mag zum einen vielleicht am international

---

<sup>11</sup> Es besteht allerdings hier nach wie vor eine erhebliche Diskrepanz zwischen Auerbachs vereinzelt Museumsausstellungen und der Nachfrage, die gegenüber seinen Werken auf dem internationalen Kunstmarkt besteht. Seit einigen Jahren sind Galerieausstellungen oftmals nahezu ausverkauft. Ebenso stark ist die Nachfrage auf Auktionen (vorwiegend bei Sotheby's und Christie's in London und New York), wo in jüngster Zeit vor allem für Gemälde sehr hohe Ergebnisse deutlich jenseits der Millionenmarke erzielt worden sind.

<sup>12</sup> Das zeigt sich auch an der erschreckend mageren Zahl an Dissertationen, die Auerbach zum Thema haben. Es scheint lediglich zwei solcher Publikationen zu geben. Lydia Girot Regojo: *Helen Lessore and the Beaux-Arts Gallery Painters*, Queens University at Kingston/Canada 1990, wobei es sich hier nicht um eine monographische

oftmals nur geringen Interesse liegen, welches („klassisch“ arbeitenden) englischen Künstlern bisweilen entgegengebracht wird. Selbst von der gängigen angelsächsischen Forschung wird Kunst aus England ziemlich stiefmütterlich behandelt und immer wieder als konservativ und wenig innovativ und modern eingestuft. Gegen dieses Urteil mussten bereits Generationen englischer Künstler ankämpfen.<sup>13</sup> Zum anderen liegt diese Vernachlässigung gewiss auch daran, dass sich der Künstler aus dem inszenierten Ausstellungszirkus herzlich wenig macht und seine Werke für einen schnellen Konsum nicht kompatibel sind. Überraschend, aber auch völlig unverständlich ist diese jahrelange Renitenz und Ignoranz sowohl in Großbritannien als auch in Deutschland, dem ursprünglichen Heimatland des Künstlers, gegenüber seinem Werk dennoch. Dieser eklatante Mangel an Schriften, in denen sich auf profunde Weise Auerbachs Schaffen genähert wird, hat in der Vergangenheit einen konstruktiven Diskurs über das Werk wohl auch maßgeblich behindert.

1990 veröffentlicht Robert Hughes die bisher einzige Monographie zum Leben und Werk des Künstlers.<sup>14</sup> Obwohl diese Publikation schon bereits fast zwanzig Jahre alt ist, hat sie noch immer ihre Gültigkeit als ein unerlässliches Nachschlagewerk, dank der eloquenten Schilderung von Auerbachs Werdegang, den tiefen Bildanalysen und den qualitativ guten Abbildungen, die die Werkentwicklung chronologisch von Anfang der 1950er Jahre bis 1990 stringent und überzeugend nachzeichnen. Auch wenn der Autor zuweilen dazu neigt, die obsessive Arbeitsmethode des Künstlers ein wenig zu mystifizieren, ist es Hughes' überaus großes Verdienst, die Bedeutung Auerbachs bereits frühzeitig erkannt zu haben, als dessen Werk selbst in England nur

---

Abhandlung handelt, sowie Françoise J. Mathis: *Frank Auerbachs Œuvre. Untersuchungen zur Farbgestaltung im kontextuellen Umfeld*, Universität des Saarlandes Saarbrücken, 1992/Frankfurt a. M. 1993.

<sup>13</sup> Einer jüngeren Generation englischer Künstler wie bspw. Damien Hirst – dem derzeit wohl begnadetsten Selbstvermarkter in der zeitgenössischen Kunstszene –, Jake und Dinos Chapman, Tracey Emin, Jenny Saville u. a. ist es gelungen, auf der derzeitigen Erfolgswelle zeitgenössischer Kunst ganz oben auf zu schwimmen. Dabei profitierten sie Ende der 1990er Jahre auch dank der ausgefeilten Vermarktungsstrategien eines Charles Saatchi, dem wichtigsten Sammler und Mäzen der sog. *Young Brit Art*, kurz *YBA* genannt, sowie verschiedener Galeristen und Kuratoren, die diese Künstler maßgeblich förderten. Saatchi hat in früheren Jahren unter anderem auch Werke von Auerbach, Bacon, Freud und Kossoff erworben und diese bereits früh ausgestellt (Bilder Auerbachs wurden dabei anlässlich von zwei Gruppenausstellungen in der Royal Scottish Academy of Arts in Edinburgh 1987 sowie 1990 in der Londoner Saatchi Gallery präsentiert). Damit hat er ebenfalls nicht unerheblichen Anteil am Durchbruch dieser Künstler im angelsächsischen Raum. Der definitive internationale Durchbruch seiner Sammlung erfolgte allerdings erst durch die von den Medien als „skandalträchtig“ gehypte Ausstellung *Sensation* mit Vertretern der sog. *YBA* in der altehrwürdigen Londoner Royal Academy of Arts 1997, siehe Richard Cork: *Young British Art. The Saatchi Decade*, London, New York 1999.

<sup>14</sup> Robert Hughes: *Frank Auerbach*, London, New York 1990. Die Publikation erlebte 1992 eine Neuauflage und wurde 2003 sogar ins Chinesische übersetzt, während man auf eine deutsche, italienische oder französische Ausgabe bisher vergeblich wartet; die englische Ausgabe ist seit Jahren vergriffen. Im Folgenden zitiert als: Hughes 1990.

einem überschaubaren Kreis von Kuratoren, Kritikern und Sammlern ein Begriff gewesen ist.<sup>15</sup>

Von dieser Publikation einmal abgesehen, beschränkt sich die Mehrheit der Beiträge zu Auerbach auf kurze Texte in verschiedenen Ausstellungskatalogen oder Artikel bzw. Rezensionen in Kunstzeitschriften. Die essentielle Literatur ist nahezu ausschließlich in englischsprachigen Publikationen erschienen. Dabei zeigt sich, dass die wirklich erhellenden und profunden Texte allesamt von Kunsthistorikern bzw. – kritikern stammen, die sich in den letzten Jahrzehnten in der Regel mehrmals und über Jahre hinweg mit Auerbachs Schaffen auseinandergesetzt haben. Diese Autoren sind zumeist mit dem Künstler bereits seit vielen Jahren freundschaftlich verbunden und dienen ihm sogar als regelmäßiges Modell. Neben Robert Hughes sind insbesondere Michael Podro, Catherine Lampert und William Feaver hervorzuheben, die mit Abstand profundesten Kenner von Auerbachs Werk, die immer wieder mit verschiedenen Texten wertvollste und unerlässliche Pionierarbeit zum tieferen Verständnis des komplexen Werks wie zur Verbreitung des Bekanntheitsgrades des Künstlers geleistet haben;<sup>16</sup> daneben sind ferner aus den frühen Schaffensjahren noch Andrew Forge, Stephen Spender und David Sylvester zu nennen.<sup>17</sup> So sind vor allem Michael Podro, Catherine Lampert und William Feaver in der beneidenswerten Lage, die Entstehung und Entwicklung des Werks unmittelbar vor Ort im Atelier mitverfolgen zu können. Während Podro hin und wieder Modell gesessen hat, die Entwicklung des Künstlers aber seit Ende der 1960er Jahre aufmerksam mitverfolgt hat, zählen Lampert (seit 1978) und Feaver (seit 2003) zu den regelmäßigen und zentralen Modellen des Künstlers. Dadurch bleiben sie nicht nur auf den jeweiligen Porträts der Nachwelt erhalten und werden durch die Bilder Teil der Auerbach'schen Kunstgeschichte, sondern gewinnen einen intimen Einblick in die Bildentstehung und das Agieren des Künstlers während der Arbeit im Atelier. Dieses sehr persönliche Wissen spiegelt sich in oftmals ausgesprochen luziden Beobachtungen in den Texten wider, die damit auch eine unerlässliche Quelle einer jeden Auseinandersetzung mit dem Werk des Künstlers sind.

---

<sup>15</sup> Robert Hughes hat schon einige Jahre zuvor mit seiner Publikation *The Shock of the New*, London/New York 1980/81<sup>1</sup>, 1992<sup>2</sup>, 2007<sup>3</sup> dazu beigetragen, die figurative englische Malerei im Ausland bekannter zu machen.

<sup>16</sup> Der im März 2008 verstorbene Michael Podro hat bereits 1969 einen ersten Text über Auerbach verfasst, Catherine Lampert und William Feaver setzen Ende der 1970er Jahre ein und sind derzeit die international führenden Exegeten von Auerbachs Werk.

<sup>17</sup> David Sylvester wie auch John Berger und Sir Herbert Read kommt in der Förderung der jungen britischen Nachkriegskunst ein nicht zu unterschätzendes Verdienst zu, auf das noch zurückgekommen wird.

Interesse und öffentliche Wahrnehmung von Auerbachs Werk standen in der Vergangenheit im engen Zusammenhang mit dem Verlauf und der Dauer der Ausstellungen:<sup>18</sup> sind diese zu Ende, geraten Künstler sowie Werk in der Regel bald wieder in Vergessenheit, sodass eine umfassende Würdigung seines Schaffens bisher noch immer weitgehend ausgeblieben ist. Für diese eklatante und nicht nachvollziehbare kunsthistorische Vernachlässigung scheint es auf den ersten Blick verschiedene Ursachen zu geben. Da ist zum einen der Künstler, der nahezu seine gesamte Energie und Zeit seinem Werk widmet, anstatt sich notorisch massenmedientauglich in Szene zu setzen. Zum anderen gibt es so gut wie keine greifbare Literatur. Ausstellungskataloge sind in der Regel nach kurzer Zeit vergriffen und Kunsthistoriker tun sich ganz offensichtlich schwer, sich diesem Werk in Worten anzunähern.<sup>19</sup> Die während der vergangenen Jahrzehnte regelmäßigen und profunden Beiträge von Catherine Lampert, Michael Podro und William Feaver sind in dieser Hinsicht singulär. Bisher ist diese überaus wertvolle Pionierarbeit leider ohne nennenswertes Echo auf andere Kunstwissenschaftler geblieben. Da die überwiegende Mehrheit der Autoren, die sich bisher mit Auerbach beschäftigt hat, dies in der Regel ein, maximal ein paar Mal getan hat, kann nur schwerlich eine kontinuierliche Forschungsarbeit aufgebaut werden. Ein bemerkenswerter Beitrag zu Auerbachs Schaffen ist Jake Auerbach, Sohn des Künstlers und Filmemacher bei der BBC, und Hannah Rothschild mit ihrem Dokumentarfilm gelungen, der einen authentischen Einblick in das Werk wie das Leben Auerbachs gibt.<sup>20</sup>

Geht man die Artikel und Ausstellungsrezensionen in Kunstzeitschriften und Tageszeitungen durch, die in der Vergangenheit von einer Vielzahl verschiedener Autoren publiziert worden sind, lässt sich feststellen, dass die Kritiker durchaus eine steigende Wertschätzung und ein vermehrtes Interesse am Schaffen von Frank Auerbach zeigen und sein Stellenwert in der modernen und zeitgenössischen Kunst begriffen worden ist. Es finden sich dennoch selbst bis in jüngste Zeit mitunter

---

<sup>18</sup> Zumindest die große Retrospektive 2001 in der Londoner Academy of Arts wurde von der internationalen Kunstkritik wahrgenommen und breit rezensiert. Auf die für Auerbachs Rezeption relevanten Ausstellungen wird im folgenden Kapitel an den entsprechenden Orten eingegangen. An dieser Stelle wird darauf verzichtet, um unnötige Redundanzen zu vermeiden.

<sup>19</sup> William Feaver wird im Herbst 2009 (Rizzoli Publishing/New York) eine umfangreiche Publikation zu Auerbachs Gemälden veröffentlichen. Daneben finden in London zwei Einzelausstellungen statt; Marlborough Fine Art zeigt neue Arbeiten (*Recent Works*; 22.9.-24.10.2009), das Courtauld Institute of Art (*London Building Sites 1952-62*; 15.10.2009-17.1.2010) widmet sich den Stadtlandschaften. Es wäre wünschenswert, wenn Publikationen wie Ausstellungen zu einer breiteren Rezeption von Auerbachs Werk beitragen.

<sup>20</sup> Jake Auerbach & Hannah Rothschild: *Frank Auerbach – To the Studio*, London 2001 (DVD). Hierbei handelt es sich zudem um das erste gefilmte Interview mit dem Künstler, welches bisher veröffentlicht worden ist! Im Folgenden zitiert als DVD Auerbach/Rothschild.

überaus negative und schlicht absurde Wertungen über das Werk des Künstlers, die seit den ersten Rezensionen Auerbachs Schaffen begleiten.<sup>21</sup> Oftmals scheinen Kritiker wie Betrachter mit diesen Werken visuell schlicht überfordert zu sein. Eine mögliche Erklärung für diese anhaltend ambivalente Auseinandersetzung gibt Alexi Worth: »The pleasure – and the difficulty – of Auerbach’s art lies in this combination of exuberance and repetition. To sceptics, Auerbach’s high-key, high-speed style varies little; it’s a formula masquerading as improvisation. To believers, Auerbach’s constancy is a proof of integrity.«<sup>22</sup> Abschließend sei Robert Hughes zitiert, der die gerade um das Frühwerk des Künstlers teils absurd und haltlos geführte Debatte treffend zusammenfasst:

»Freudians pounced on it as symbolic shit – all that brown stuff, squeezed from tubes onto the same spot, day after day! They had a point, since the infant’s desire to hoard and show his faeces (his first product) is connected to the desire for security which ran through Auerbach’s orphanhood and moulded his habits as an artist. But this line of enquiry does not take one very far.«<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Um sich von der „Blindheit“ mancher Schreiber gegenüber Auerbachs Werk einen ungefähren Eindruck machen zu können, sei hier eine Auswahl entsprechender Rezensionen aufgeführt. Auf eine in die Breite gehende Diskussion wird aber verzichtet. Zu Denken geben insbesondere abwertende Rezensionen jüngeren Datums. Frühen Kritikern kann unter Umständen zugute gehalten werden, dass diese aufgrund der Neuheit des Werks in ihrer Wahrnehmung überfordert waren. John Russell (1963) bekundet Mühe, das Bildmotiv visuell festzumachen: „The forms, when finally deciphered, were like leviathans drowning in hot toffee.“ Auf Keith Roberts (1965) wirken die Porträts wie »a lurid gâteau [...] after a road accident.« Paul Overy (1967) empfindet den pastosen Farbauftrag als »... sludge-like in consistency and colour ... unpleasant ... excrement-browns.« Bernard Denvir (1971) unterstellt Auerbach mangelnde Selbstkritik: »Auerbach is preoccupied with remaking the world after Auerbach, [...] to do this successfully demands a heroic lack of self-criticism, and in many ways the weaknesses of Auerbach’s work lie in the fact that one cannot help feeling that in the long run he hasn’t convinced himself.« Rasaad Jamie (1983) verwendet die meisten Zeilen des Artikels dafür, um aus den Bildern einen Witz zu machen: »... Auerbach’s work is very much like the bulldog whom I have to pass on my way to get to the newspaper each morning. He sits in front of the gate four doors away, brooding ominously at the passers-by. To my knowledge he hasn’t attacked anyone yet, [...] The general feeling is that he was launched upon us fully formed and will plague us in the same compelling manner until the day he, or we, expire.« Und Peter Fuller meint noch 1986, dass »Auerbach’s early works were like those of a man thrown in a cell and left with only his own excrement out of which to create a vision of freedom.« Geradezu absurd wirkt die Kritik von Ida Panicelli zu Auerbachs Biennale-Ausstellung in Venedig 1986: »Concessions to reality do not seem to concern Auerbach, only a desire to stratify portions of dense material that in themselves contain no possibility of anatomical representation. [...] The desire to explore thoroughly the possibilities of pictorial construction is stronger than the need to represent a vision. [...] Despite this conceptual aura, the conclusive image [...] makes me suspect even more that the core of Auerbach’s work is narcissistic, almost autistic sensuality, wholly concentrated on a single objective: the relationship between the surface and the material, not the relationship between the artist and his subject. [...] Because of this detachment, his work seems, in my opinion, to be like searching around a void. [...] Despite this, Auerbach [...] won the Biennale prize for “best artist”. I believe this is a sad sign of the times. Today, appearances – the surface – win out over depth.«; detaillierte Angaben siehe Bibliographie I.V.

<sup>22</sup> Alexi Worth: *Frank Auerbach*, in: ARTnews, Vol.97, Nr.11, Dezember 1998, S.149.

<sup>23</sup> Hughes 1990, S.83. Dieser Argumentation folgt in vergleichbarer Weise auch Andrew Forge, einer der wenigen Kunstkritiker, der bereits Auerbachs Frühwerk mit einer hohen Sensibilität beschrieben hat, siehe: Andrew Forge: *Auerbach and Paolozzi*, in: *The New Statesman*, London 13.9.1963, S.329.

Die Zähigkeit der ganzen Diskussion wird zusätzlich vom erheblichen Mangel an einer substantiellen Auseinandersetzung mit Auerbachs Werk unterstützt. Die elementare Arbeit, die ausgewiesene Kenner des Werks wie Podro, Lampert oder Feaver in all den Jahren geleistet haben, ist gerade von denjenigen Kritikern, die sich mitunter zu riskanten Urteilen hinreißen lassen (und darüber hinaus Auerbachs Werk allem Anschein nach nur oberflächlich kennen), abgesehen von einer wirklich fachinteressierten Leserschaft viel zu wenig wahrgenommen worden. Das Positive an der inhaltlich divergierenden Literatur ist wiederum, dass Auerbachs Bilder Kritiker wie Betrachter stark zu polarisieren scheinen, man nimmt die Werke nicht nur zur Kenntnis, sie prägen sich ein und geht nicht achtlos an ihnen vorüber. Das zeigt ihr Potential und ihre Qualität bereits an.

## **I. Teil: Leben & kunsthistorische Einordnung des Schaffens**

### **I.I. Biographische Anmerkungen und Hinführung an das Werk von Frank Auerbach**

#### **I.I.I. Kindheit in Berlin und Übersiedlung nach Großbritannien**

Frank Auerbach wird am 29.4.1931 in Berlin als Sohn des Patentanwalts Max Auerbach und der aus Litauen stammenden Charlotte Nora Borchardt geboren.<sup>24</sup> Er bleibt das einzige Kind und wächst in einem gebildeten, liberalen und assimilierten jüdischen Elternhaus auf. Durch seine künstlerisch interessierte und musisch begabte Mutter kommt er bereits sehr früh mit Kunst, Literatur, Theater und Musik in Berührung. Diese Kindheit erfährt am 4.4.1939, kurz vor seinem achten Geburtstag, eine jähe Zäsur, als sich seine Eltern aufgrund der zunehmenden und unverhohlenen antisemitischen Repressalien der Nationalsozialisten dazu entscheiden, ihren Sohn von

---

<sup>24</sup> Für einen umfassenden biographischen Überblick sei auf die folgende Literatur verwiesen: Die bereits erwähnte Monographie von Robert Hughes, der von Kate Austin und Catherine Lampert verfasste biographische Teil des Ausst.-Kat. *Frank Auerbach: Paintings and Drawings 1954-2001* der Royal Academy of Arts, hrsg. v. Catherine Lampert, Isabel Carlisle & Norman Rosenthal, London 2001, sowie die bisher einzige deutschsprachige Dissertation zu Frank Auerbach von Françoise J. Mathis: *Frank Auerbach Œuvre. Untersuchungen zur Farbgestaltung im kontextuellen Umfeld*, Frankfurt am Main 1993, zugl. Dissertation Universität Saarbrücken 1992, die der Biographie sehr viel Platz einräumt. Erwähnt sei auch die biographische Note von Frank Auerbach selbst im Ausst.-Kat. *Frank Auerbach* der Hayward Gallery von 1978, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, London 1978, S.24, der ersten Einzelausstellung des Künstlers. Bei den folgenden Ausführungen kann nicht jede Information mit einer Fussnote bedacht werden, grundsätzlich wird sich auf die genannten Publikationen abgestützt.

Hamburg aus nach Großbritannien in Sicherheit zu schicken. Mit fünf weiteren jüdischen Kindern kommt Auerbach auf diese Weise auf die Britische Insel. Quäker hatten eine Aktion zur Rettung deutsch-jüdischer Kinder ins Leben gerufen, die nach einer geleisteten Bürgschaft bei englischen Familien eine neue und sichere Bleibe finden sollten. Für Auerbach leistete die in den italienischen Adel eingehiratete amerikanische Schriftstellerin Iris Margaret Origo (1902-1988) Bürgschaft. Sie hatte über einen Geschäftspartner eines Onkels von Auerbach von der Aktion erfahren und so einigen Kindern durch ihre finanziell großzügige Unterstützung eine neue Existenz ermöglicht und diese damit wohl vor dem sicheren Tod in den Vernichtungslagern der Nazis bewahrt. Seine Eltern sollte Frank Auerbach nie wieder sehen. Anfang 1943 erlischt auch der über das Rote Kreuz vermittelte spärliche Brief- und Nachrichtenkontakt vollends.<sup>25</sup> Von all seinen in Deutschland bzw. in den von nationalsozialistischen Truppen besetzten Gebieten lebenden Verwandten und Bekannten hat den Holocaust kaum jemand überlebt. Zu den wenigen Überlebenden gehören seine Cousine Gerda Boehm sowie ihr Mann Gerd, die bereits kurz vor Kriegsausbruch nach England ausgewandert sind; Jakob Auerbach, ein Onkel väterlicherseits, der sich während der Kriegsjahre in den besetzten Niederlanden versteckt hielt und 1946 nach London übersiedelte; sowie Hans Borchart, ein Onkel mütterlicherseits, der in Buenos Aires lebte; ebenso wie der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki, ein Sohn der Schwester seines Vaters, zu dem Auerbach aber seit jeher nur in einem losen Kontakt gestanden ist.

Auerbach wächst während der Kriegsjahre in dem von der deutsch-jüdischen Quäkerin Anna Essinger (1870-1960) ungewöhnlich frei und größtenteils autark geführten Internat The New Herrlingen School auf. 1923 in Herrlingen bei Ulm als Privatschule gegründet, verlagert Essinger Ende 1933 die Schule nach England und richtet diese in einem Landhaus in Bunce Court bei Lenham unweit von Faversham in der Grafschaft Kent ein. Während der Kriegsjahre werden in dem Internat vorwiegend Flüchtlingskinder aufgenommen. Zwischen 1940 und 1945 wird dieses aus Sicherheitsgründen und aus Furcht vor Bombenangriffen deutscher Flieger nach

---

<sup>25</sup> An seine frühe Kindheit und seine Eltern hat Auerbach gemäß eigenen Aussagen nur spärliche Erinnerungen, zuletzt in: *The John Tusa Interview with Frank Auerbach*, BBC 3, 7.10.2001, weblink & transcript. Im Folgenden zitiert als: Tusa-Auerbach 2001. Jake Auerbach konnte im Rahmen der Recherchen seines Films über Frank Auerbach Martin Lubowski treffen, Verwalter des Schularchivs, in der Auerbach zur Schule gegangen ist. Darin ist nicht nur die Korrespondenz zwischen dem Künstler und seinen Eltern archiviert, sondern auch deren Deportationsakten und -nummern, aus denen hervorgeht, dass beide nach Auschwitz deportiert und dort auch umgebracht worden sind, siehe: Jake Auerbach: *Filming Frank*, in: *Modern Painters*, Vol.14, Nr.9, Winter 2001, S.68-69, ebenso siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.3: „Childhood“.



Shropshire in ein noch dünner besiedeltes Gebiet ausgelagert. Ein großer Teil der Lehrkräfte besteht aus einem kulturell bunten Gemisch geflüchteter deutsch-österreichischer Intellektueller sowie englischer Kriegsdienstverweigerer. Die Ausbildung ist geprägt von einer für die damalige Zeit beachtlichen intellektuellen und ideologischen Freiheit und Vielseitigkeit. In diesem geistigen Klima werden mit Nachdruck antimaterielle Werte wie Kunst, Musik, Literatur und Theater vermittelt, was bei dem jungen Auerbach einen prägenden Einfluss hinterlässt. Hier beginnt er bereits zu zeichnen und zu malen und liest eifrig kunstgeschichtliche Bücher. Die stärkste Begeisterung zeigt er zunächst allerdings für das Theater und die Literatur, was sich in der regen und aktiven Teilnahme der schulinternen Theatergruppe widerspiegelt. Die Betreuung und den Unterricht der Kinder prägten in hohem Masse Frauen an dieser Schule, die großen Wert auf Gemeinschaftssinn legten, um so den ohne ihre Eltern aufwachsenden Kindern einen Halt und zumindest ein Gefühl von Nähe zu vermitteln.<sup>26</sup>

Bis 1947 bleibt er an dieser Schule, wo er das High School-Diplom erlangt und zunächst ein Lateinstudium anstrebt. Im selben Jahr erhält er auch die britische Staatsbürgerschaft und zieht als Siebzehnjähriger unmittelbar darauf nach London. Finanzielle Unterstützung erfährt er in dieser für ihn beruflich noch ungewissen Zeit von Gerd und Gerda Boehm, Jakob Auerbach sowie von Hans Borchardt. Dennoch bleibt das Verhältnis zu seinen wesentlich älteren Verwandten zeitlebens ein angespanntes. »I saw them very infrequently and didn't really tell them much about what I was doing. I wasn't really under *any* guidance, except of my past upbringing at Bunce Court.«<sup>27</sup> So ist Auerbach bereits früh auf sich selbst gestellt, was ihn menschlich umso schneller reifen lässt. Er strebt noch nicht entschieden nach einer künstlerischen Laufbahn, sondern folgt vorerst seinem schauspielerischen Drang und agiert in verschiedenen kleinen Theatern wie dem Tavistock Theatre, dem Torch Theatre, dem Twentieth Century Theatre, wo er zunächst Nebenrollen ausübt. Schließlich schließt er sich in Kensington der halbprofessionellen Theatergruppe des Unity Theatre an. Die Leitung halten sein ehemaliger Schulfreund Frank Marcus, der später als Dramatiker Karriere machen sollte, sowie Hermann Essinger inne, der Neffe

---

<sup>26</sup> Die Atmosphäre und die Wissensvermittlung dieser Schule haben auf Auerbach einen ungemein nachhaltigen Eindruck hinterlassen, hierzu vor allem: Hughes 1990, S.20ff, sowie Tusa-Auerbach 2001: »I went to this rather remarkable school, which was much more than a school but a sort of community, a small republic. [...] The emphasis was on community, spirit and culture. [...] We weren't encouraged to express ourselves, we were encouraged to be part of a community and to have community spirit.«, ebenso DVD Auerbach/Rothschild, Kap.3 "Childhood".

<sup>27</sup> Hughes 1990, S.22 (Hervorhebung Frank Auerbach).

der Schulgründerin Anna Essinger. An diesem Theater macht Auerbach eine für seine weitere künstlerische Entwicklung folgenreiche Bekanntschaft: Er lernt die fünfzehn Jahre ältere Schauspielerin Estella (auch: Stella) Olivia West kennen, eine verwitwete Mutter von drei Kindern. Ab 1951 wird sie seine Partnerin und Muse und bis 1973 eines der regelmäßigsten Modelle, welches in zahlreichen Porträts dargestellt wird. Unter ihren Initialen „E.O.W.“ findet sie damit als eines der ersten regelmäßigen Modelle überaus prominenten Eingang in Auerbachs Bildwelt. Sein Schauspielerdasein wird für ihn aufgrund mangelnder Aufträge schon bald unbefriedigend, wodurch ihm die Entscheidung, sich endgültig der Malerei zu widmen, wesentlich erleichtert wird.

### **I.I.II. Ausbildung und erste Schritte in die künstlerische Selbständigkeit**

Noch im selben Jahr 1947 fällt er die für seine weitere Zukunft weitreichende Entscheidung erste Zeichen- und Malkurse zu besuchen. Seit früher Kindheit nahezu vollkommen auf sich allein gestellt, scheint ihm der Weg der Kunst derjenige zu sein, der seinem Wesen eher entspricht, als der bisher eingeschlagene Weg der Schauspielerei. Ohne Geld für ein Kunststudium und ohne Aussicht auf ein Stipendium besucht er zunächst Zeichen-, Illustrations- und Skulpturkurse für Amateure am Hampstead Garden Suburb Institute. Im Januar 1948 findet er zumindest einen temporären Studienplatz an der Designschule des Borough Polytechnic Institute. Auf Vermittlung von Archibald Ziegler, einem der Lehrer an der St. Martin's School of Art, dessen Frau Auerbach aus seiner Schulzeit in Bunce Court her kennt, erlangt er im September 1948 für die nächsten vier Jahre einen regulären Studienplatz. An dieser Schule lernt er Künstler wie Phil Holmes und vor allem Leon Kossoff kennen, der ihm in den folgenden Jahren ein enger Freund und wichtiger Diskussionspartner werden wird. Vor allem für die Entwicklung des Frühwerks der beiden Künstler ist dieser Kontakt von überaus wichtiger Bedeutung, da sich beide gegenseitig in ihrem künstlerischen Tun durch gemeinsames Arbeiten und Diskutieren anspornen. Die Studien an der Borough Polytechnic setzt Auerbach in Kursen an jeweils zwei Abenden in der Woche – gemeinsam mit Kossoff – noch bis 1952 fort. Zeitweise unterrichtet David Bomberg (1890-1957) an dieser Schule, mit dem sowohl Auerbach als auch Kossoff in den Abendkursen in Kontakt kommen.

Gerade Bombergs geistig-intellektuell radikale Einstellung, seine gegenüber Institutionen und herkömmlichen Lehrmethoden äußerst kritische, geradezu rebellische Haltung sowie seine bedingungslose, absolute Hingabe an die Malerei hinterlassen bei Auerbach einen nachhaltigen, prägenden Eindruck.<sup>28</sup> Durch Bombergs produktive Kritik sieht sich der junge Künstler nun erstmals in seinem individuellen Tun akzeptiert und bestätigt. Robert Hughes beschreibt rückblickend Bomberg in Auerbachs Erinnerung als »a person who certainly made no attempt to impress, except that when one began to talk to him one realized he was quite exceptionally alive and full of energy. It took me some time to realize that he was the most formidably intelligent person I ever met in an art school.«<sup>29</sup> Bomberg fördert in seinem Unterricht das geistig individuelle und künstlerisch emanzipierte persönliche Wesen seiner Schüler. Gegenüber allem Unpersönlichen und Dekorativen hegt er eine tiefe Abneigung. »Bomberg guided his students through a demanding practice of drawing, in which the initial renderings of the subject normally had to be destroyed; in the aftermath of destruction might come reduction, and with this a deeper sense of a lasting entity, what constitutes something with 'quality in the form'.«<sup>30</sup> In einem Gespräch mit Catherine Lampert erinnert sich Auerbach weiter: »There was a radical atmosphere in those classes. There was a feeling that in the rest of the art schools something presentable had to be presented, but in those classes there was an atmosphere of research and of radicalism which was extremely stimulating.«<sup>31</sup> Im September 1952 nimmt Auerbach am Royal College of Art ein weiteres Studium auf, welches er bis 1955 fortführt. Neben Kossoff studieren hier unter anderem auch noch Bridget Riley<sup>32</sup> und Joe Tilson, mit denen Auerbach eine Weile in künstlerischem Austausch steht. Unter seinen Lehrern John Minton und Rodrigo Moynihan genießt er weitgehende Freiheit und kann unter diesen Voraussetzungen seinen individuellen Stil weiter entwickeln. Im Verlauf dieser in finanzieller Hinsicht

---

<sup>28</sup> Auf den Stellenwert von Bombergs Kunst in der Englischen Moderne wird weiter unten zurückgekommen.

<sup>29</sup> Hughes 1990, S.27.

<sup>30</sup> Catherine Lampert: *Auerbach and his Sitters*, in: Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London: *Frank Auerbach: Paintings and Drawings 1954-2001*, hrsg. v. Catherine Lampert, Norman Rosenthal u. a., London 14.9.-12.12.2001, S.19-33, hier S.21. Im Folgenden zitiert als: Lampert, Royal Academy 2001.

<sup>31</sup> Lampert-Auerbach 1978, S.20.

<sup>32</sup> Riley zählt zu den international wichtigsten und einflussreichsten ungegenständlichen englischen Künstlern der modernen und zeitgenössischen Kunst. Insbesondere Robert Kudielka hat mit wichtigen Publikationen schon früh zu einer intensiven Rezeption des Werks der Künstlerin auch im deutschsprachigen Raum beigetragen, zuletzt in: Robert Kudielka (Hg.): *Bridget Riley: Malen um zu Sehen. Gesammelte Schriften 1965-2001*, Ostfildern-Ruit 2002; Ders. (Hg.): *On Bridget Riley. Essays and Interviews 1975-2003*, London 2003; Ders. (Hg.): *Bridget Riley: Dialogues on Art*, London/New York 2003. Im Herbst 2009 erhält Riley den Kaiserring der Stadt Goslar, eine der renommiertesten Auszeichnungen zeitgenössischer Kunst.

harten Jahre stellen sich an dieser Akademie erste Erfolge in Form verschiedener erstklassiger Auszeichnungen und Diplome ein, sowie eine Silbermedaille für Malerei. Obwohl Auerbach mit dem akademischen Mal- und Zeichenunterricht tagsüber bereits vollkommen ausgelastet ist, arbeitet er an Abenden und während seiner Freizeit mit hohem persönlichem Aufwand in einem gemieteten Raum in Fulham intensiv weiter. 1954 übernimmt Auerbach in Mornington Crescent im Stadtteil Camden Town in unmittelbarer Nähe zum Regent's Park das Atelier seines Freundes Leon Kossoff – in dem zuvor bereits Gustav Metzger, ein ebenfalls emigrierter Künstler, gewirkt hat – und indem er bis heute lebt und arbeitet. Dieses – nach wie vor – sehr spartanisch eingerichtete, kleine Atelier wird schnell zum zentralen Ort seiner asketischen, nahezu ausschließlich auf die Kunst und seine Familie und Freunde konzentrierten Existenz, an dem er die meiste Zeit seines Lebens verbringt. In diesem Atelier findet er offensichtlich den für ihn idealen Arbeitsort, um sich hier voll und ganz der kontinuierlichen Entwicklung seiner Kunst zu widmen.

Um 1955 wird Helen Lessore auf den jungen Künstler aufmerksam und realisiert im Januar 1956 in ihrer legendären, im Londoner Westend gelegenen Beaux-Arts Gallery Auerbachs erste Einzelausstellung mit 33 Gemälden und Zeichnungen.<sup>33</sup> Während der 1950er und 1960er Jahre hat Lessore selbstlos und mit großem Idealismus und Engagement junge englische Künstler gefördert.<sup>34</sup> Neben Auerbach hat sie während dieser Jahre auch Francis Bacon, Leon Kossoff und Michael Andrews regelmäßig ausgestellt. Zwischen 1956 und 1963 kann Auerbach insgesamt fünf Einzelausstellungen in Lessores Galerie realisieren, die von mitunter polemischen – positiven wie kritischen – Zeitungskritiken begleitet werden.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Auerbach hat bereits 1952 in London gemeinsam mit Leon Kossoff und Phil Holmes an einer kleinen Ausstellung mit Zeichnungen teilgenommen. 1955 folgten drei weitere Ausstellungsteilnahmen in der Beaux-Arts Gallery, in der Royal Society of British Artists, sowie in den New Burlington Galleries. Diese Gruppenausstellungen haben aber seitens der Presse und der Öffentlichkeit offensichtlich keine größere Beachtung gefunden, da in der Literatur nur selten auf diese hingewiesen wird; für die erste Ausstellung 1952 wird nicht einmal der Ausstellungsort explizit genannt. Kate Austin sei an dieser Stelle für die Richtigstellung der Ortsangaben und Jahreszahlen gedankt.

<sup>34</sup> Lessores (1907-1994) Erinnerungen an diese Zeit lassen sich nachlesen in: Helen Lessore: *A partial Testament*, London 1986. Zwischen 1956 und 1963 fanden in Lessores Galerie insgesamt sieben Einzelausstellungen Auerbachs statt, was sein Werk sukzessive auch über die Londoner Stadtgrenzen hinaus bekannt gemacht hat. Die Wirkungsgeschichte von Helen Lessore und den Künstlern ihrer Galerie ist ausführlich dokumentiert in: Lydia Girot Regojo: *Helen Lessore and the Beaux-Arts Gallery Painters*, Dissertation Queens University at Kingston/Canada, 1990.

<sup>35</sup> Lessore sah sich gar zu einem Brief an den Herausgeber der *Times* gezwungen, um das Werk Auerbachs zu erläutern, da die Rezension von David Thompson (*The Modish and the Odd. Recent Paintings*, in: *The Times*, 13.1.1956, S.3) zur ersten Einzelausstellung in dieser Zeitung nicht eben wohlwollend besprochen wurde, siehe: Helen Lessore: *Mr. Frank Auerbach's Paintings (Letter to the Editor)*, *The Times*, London 3.2.1956, S.9. In den darauffolgenden Jahren verfasste Thompson in derselben Zeitung offensichtlich positivere Kritiken (siehe Bibliographie), denn neuerliche Stellungnahmen Lessores blieben aus. Zum selben Schritt wie Lessore

Die Diskussion gerade um sein Frühwerk, die durch die erste Einzelausstellung 1956 in der Beaux-Arts Gallery ausgelöst wurde, geht alles andere als spurlos am Künstler vorüber, das belegen verschiedene seiner Äußerungen.<sup>36</sup> Die Mehrheit der Kritiker fokussierte vorwiegend auf die mitunter zentimeterdick aufgetragene Farbe und verlor die eigentliche Essenz dieser Werke aus den Augen (oder bekam diese gar nie in den Blick). Vor allem dieser Aspekt wie auch negative Kritik lösen bei Auerbach eine noch intensivere und kritischere Auseinandersetzung mit dem eigenen Schaffen aus, was sich in den Jahren 1956 bis 58 in einer veritablen Schaffenskrise niederschlägt, aus der nicht mehr als zwei, drei Gemälde und an die zehn Zeichnungen entstanden bzw. erhalten geblieben sind.

Am Royal College of Art lernt Auerbach Julia Wolstenholme kennen,<sup>37</sup> die hier ebenso wie er Malerei studiert. 1958 erfolgt die Heirat und noch im selben Jahr wird ihr gemeinsamer Sohn Jake, das einzige Kind, geboren.<sup>38</sup> Trotz stetig wachsendem Interesse und steigendem Erfolg kann er vom Verkauf seiner Bilder allerdings den Lebensunterhalt noch nicht bestreiten. So verdient er sich als Rahmenbauer ein zusätzliches Einkommen und erteilt bis 1968 temporären Kunst- und Zeichenunterricht an diversen Kunstschulen, so an der Ravensbourne, der Sidcup, der Ealing, der Bromley, der Camberwell sowie an der renommierten Slade School of Art, an der damals der für die britische Nachkriegskunst einflussreiche William Coldstream die Professur innehielt.<sup>39</sup> Zu Auerbachs Studenten während dieser Jahre zählen u. a. Ray Atkins, Christopher Couch, Mike Knowles, Peter Prendergast und

---

gegenüber einer Kritik im *Listener* sah sich ein paar Jahre später auch Stephen Spender veranlasst, siehe: Ders.: *Mr. Auerbach's latest Paintings. Letter to the Editor*, in: *The Listener*, 27.4.1961. Zu den wichtigsten Rezensionen in Tageszeitungen aus den frühen Jahren, die auch stellvertretend für die Rezeption des Frühwerks gesehen werden können, zählen u. a. diejenigen von David Sylvester, John Berger, Andrew Forge, John Russell und Keith Sutton (Details siehe Bibliographie).

<sup>36</sup> Hughes 1990, S.134-135, sowie: Catherine Lampert: *A Conversation with Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Hayward Gallery London: *Frank Auerbach*, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, London 4.5.-2.7.1978, S.10-23, hier S.14-15: »In my early paintings I can now see why people thought there was something in some way blatant and indigestible about them. But I can assure you that when I did them they simply felt to me to be true and that's been the way all the way through. It wasn't that I hoped that my pictures would bear a particular aspect of the world, but that the look of them would be the result of the conditions of their creation.« Im Folgenden zitiert als: Lampert-Auerbach 1978; und zuletzt: Richard Cork: *An Interview with Frank Auerbach*, in: *Art & Design*, Vol.4, Nr.9/10, 1988, S.14-21, hier S.16: »When I became aware of it, I made, instinctively, considerable efforts to try to get rid off all that paint. I was conscious of it, and it seemed to interpose itself between me and the image. But when I did those early works they looked true to me.« Im Folgenden zitiert als: Cork-Auerbach 1988.

<sup>37</sup> Julia Wolstenholme stammt aus Yorkshire und war neben ihrem Kunststudium am Royal College auch als Modell dort tätig.

<sup>38</sup> Jake Auerbach, Filmproduzent bei der BBC, hat – neben dem Film über seinen Vater – höchst aufschlussreiche und sensibel arrangierte Künstlerdokumentationen u. a. über Kitaj und Freud hergestellt.

<sup>39</sup> An der Slade School haben u. a. Künstler wie Lucian Freud, Michael Andrews, William Coldstream oder Euan Uglow ihr Studium absolviert.

John Virtue, die heute mehrheitlich in Großbritannien künstlerisch aktiv sind. Auch während dieser Jahre bleibt die konsequente und intensive Auseinandersetzung mit seiner eigenen Kunstentwicklung Auerbachs Hauptbeschäftigung. 1965 erfolgt dann der für seine weitere Karriere entscheidende Durchbruch mit dem Wechsel zur Marlborough Fine Art Ltd. in London, die bereits kurze Zeit zuvor mit Francis Bacon einen von Lessores Künstlern übernommen und unter exklusiven Vertrag genommen hatte.<sup>40</sup> Seine Unterrichtstätigkeit gibt Auerbach erst 1968 auf, als er endgültig als freischaffender Künstler leben und seine Existenz von nun an unabhängig gestalten kann.

### **I.I.III. Mit Beharrlichkeit zum internationalen Durchbruch**

Mit dem Wechsel zur Marlborough Fine Art Ltd. wird Frank Auerbach von materiellen Sorgen zwar befreit, bis zu seinem definitiven Durchbruch und der Anerkennung seitens der internationalen Kunstszene sollten hingegen noch weitere Jahre verstreichen. Unbeirrt hält er an seinem einmal eingeschlagenen Weg fest und entwickelt seine Kunst in beständig prüfender, kritischer Hinterfragung konsequent weiter. Der nationale Durchbruch in Großbritannien erfolgt durch zwei dicht aufeinander folgende Ausstellungen, die beide unter der Schirmherrschaft des Arts Council of Great Britain stehen und jeweils in der Hayward Gallery in London gezeigt werden. 1976 findet die in der öffentlichen Wahrnehmung auf breite Resonanz stoßende Gruppenausstellung „*The Human Clay*“ statt, in der die wichtigsten Vertreter mehrheitlich der zeitgenössischen figurativen englischen Malerei versammelt sind. Im Vorwort des Ausstellungskataloges verwendet der Künstler Ronald Brooks Kitaj erstmals prominent und dezidiert den Begriff „The School of London“, der den zukünftigen Diskurs einiger dieser Maler entscheidend prägen wird und der sich bis heute hartnäckig in der aktuellen Diskussion gehalten hat.<sup>41</sup>

Zwei Jahre darauf findet am selben Ort die erste umfassende, diesmal von Catherine Lampert kuratierte Retrospektive Frank Auerbachs außerhalb des Galerienbetriebes

---

<sup>40</sup> Die international tätige Galerie Marlborough Fine Art Ltd. ist bis heute das Stammhaus des Künstlers und hat durch Ausstellungen in London und in ihren Zweigstellen in New York und Madrid maßgeblichen Anteil am sukzessiven und konsequenten Erfolg des Künstlers außerhalb Großbritanniens (ausführliche Ausstellungsliste des Künstlers siehe: [www.marlboroughfineart.com](http://www.marlboroughfineart.com)). Mitte der 1960er zeichnet sich ab, dass Helen Lessore aufgrund finanzieller Engpässe ihre Galerie schließen muss, Marlborough hat Auerbach so gesehen nicht abgeworben.

<sup>41</sup> Siehe Ausst.-Kat. Hayward Gallery: *The Human Clay*, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, London 1976. Zu neueren Publikationen und Ausstellungen, die sich dieses Begriffs bedienen, siehe Bibliographie. Auf den Begriff „School of London“ und seine Folgen für die kunsthistorische Rezeption wird weiter unten eingegangen.

statt, die ihm den – längst überfälligen – endgültigen Durchbruch im angelsächsischen Raum beschert. Auerbach wird in der Folge als »... one of Britain's most uncompromising painters« gefeiert.<sup>42</sup> Nun folgen in regelmäßigen Abständen Teilnahmen an Einzel- wie Gruppenausstellungen außerhalb Englands und auch auf dem europäischen Festland. Die Teilnahme an der XLII. Biennale in Venedig 1986 und die alleinige Bespielung des Britischen Pavillons bringt ihm die endgültige internationale Anerkennung ein, die mit der Verleihung des Großen Preises für Malerei, dem Goldenen Löwen, den sich Auerbach mit dem Deutschen Sigmar Polke teilt, zusätzliche Bestätigung findet.<sup>43</sup> Im Anschluss an die Biennale haben sowohl der Hamburger Kunstverein als auch das Museum Folkwang in Essen diese – wie bereits in Venedig abermals von Catherine Lampert kuratierte – Ausstellung, mit zusätzlichen Werken bereichert, Ende 1986, bzw. Anfang 1987 übernommen und damit bezüglich Auerbachs Werkrezeption in der deutschen Museumswelt Pionierarbeit geleistet.<sup>44</sup> Unverständlicherweise sind dies nach wie vor die bisher einzigen Museumseinzelausstellungen in seiner ursprünglichen Heimat geblieben. Den vorerst letzten Höhepunkt stellt Auerbachs bisher umfangreichste Retrospektive dar, die zu seinem siebzigsten Geburtstag 2001 in der renommierten Londoner Royal Academy of Arts stattgefunden hat und wiederum von Lampert kuratiert worden ist.

Bei Frank Auerbach scheint sich grundsätzlich einmal mehr zu bestätigen, was vor ihm bereits anderen namhaften, heute international bedeutenden englischen Künstlern wie Henry Moore, Francis Bacon oder Lucian Freud widerfahren ist: als „klassisch“ arbeitender Künstler ist es in Großbritannien ungleich schwieriger, sein Werk auf dem nationalen und erst recht auf dem internationalen Kunst- und Ausstellungsparkett durchzusetzen und zu etablieren. Dabei spielt es für Auerbachs Generation – wie auch für die vorangegangene Künstlergenerationen – keine Rolle, ob die Künstler figurativ oder abstrakt arbeiten. Englische Kunst wird selbst auf der Britischen Insel im amerikanischen oder kontinentaleuropäischen Vergleich oft als

---

<sup>42</sup> Paul Bonaventura: *Approaching Auerbach*, in: Metropolis M, 17.2.1986, S.1-14, hier S.1. Im Folgenden zitiert als: Bonaventura-Auerbach 1986.

<sup>43</sup> Auerbachs Bescheidenheit zeigt sich auch im Umstand, dass in seinen Katalogen bezüglich der Verleihung des Goldenen Löwen auf Sigmar Polke hingewiesen wird, während man in Polkes Katalogen diesen Hinweis in der Regel vergeblich suchen wird.

<sup>44</sup> Siehe Ausst.-Kat. Hamburger Kunstverein: *Frank Auerbach*, hrsg. v. Hamburger Kunstverein & Museum Folkwang Essen, Hamburg 1986. Dem damaligen Leiter des Hamburger Kunstvereins kann man nicht hoch genug anrechnen, dass er bereits vor der Biennale eine Ausstellung mit Auerbach plante, sein Vorhaben aber aufgrund der dortigen Teilnahme des Künstlers verschoben hat. Die hier von Karl-Egon Vester und Ulrich Krempel neben denen von Catherine Lampert und Paul Bonaventura publizierten Essays zählen zu den bisher gewinnbringendsten Texten in deutscher Sprache zu Auerbachs Werk. Im Folgenden zitiert als: Autor, Hamburg/Essen 1986/87.

provinziell, konservativ und wenig innovativ bewertet.<sup>45</sup> Das hat nun nicht bloß mit englischem „Understatement“ zu tun, sondern basiert auf einem tief verwurzelten Zweifel gegenüber der Modernität und Bedeutung des eigenen künstlerischen Tuns, der sich bereits um die Jahrhundertwende in der öffentlichen Diskussion etabliert. Im folgenden Kapitel soll diese Situation im Rahmen des Umfelds der „School of London“ thematisiert werden, die für Auerbachs Einbettung in die Englische Kunstgeschichte im öffentlichen Diskurs von Relevanz ist.

## **I.II. Zur Rezeption von Auerbachs Werk im Umfeld der zeitgenössischen Englischen Kunst**

### **I.III. „The School of London“ – Begriff und Rezeption**

Wie weiter oben bereits erwähnt, stammt der Begriff *The School of London* von Ronald B. Kitaj,<sup>46</sup> der diesen anlässlich der Gruppenausstellung „*The Human Clay*“<sup>47</sup> in der Londoner Hayward Gallery formuliert und der sich seither im kunsthistorischen Diskurs als eine Art „langfristiger Notbehelf“ etabliert zu haben scheint. Denn die Forschung ist sich nach wie nicht darüber einig, was mit diesem Begriff tatsächlich anzufangen, wie dieser zu bewerten ist, das zeigt ein Blick auf die sehr disparate Literatur.<sup>48</sup> Vom Arts Council of Great Britain beauftragt, wählte Kitaj Werke –

---

<sup>45</sup> Zu dieser Debatte grundsätzlich: Clive Bell: *How England met modern Art*, in: Art News, Oktober 1950, S.24-61; Herbert Read: *Contemporary British Art*, London 1964<sup>2</sup>; Richard Shone: *Modern British Painting*, London 1975; Frances Spalding: *British Art since 1900*, London 1986; sowie vor allen: Charles Harrison: *English Art and Modernism 1900-1939*, London 1981, ders.: ‚Englishness‘ and ‚Modernism‘ revisited, in: *Modernism and Modernity*, Vol.6, Nr.1, Januar 1999, S.75-90, David Peters Corbett: *The Modernity of English Art 1914-1930*, London 1997, die die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts beleuchten, ebenso Frances Spalding: *British Art since 1900*, London 1986, sowie vor allem der überaus informationsreiche Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London & Staatsgalerie Stuttgart, hrsg. v. Susan Compton: *Englische Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1987, der einen umfassenden Überblick über die Entwicklungen der Englischen Kunst der Moderne bietet (Im Folgenden zitiert als: Compton (Hg.) 1987). Vor allem während der 1990er Jahre wurde die Debatte um die Modernität und um eine genuin angelsächsische Kunst und Kultur – um eine *Englishness* – sehr intensiv geführt.

<sup>46</sup> Kitaj wird als Ronald Brooks am 29.10.1932 bei Cleveland/Ohio geboren und nimmt später den Namen seines aus Österreich eingewanderten Stiefvaters Dr. Walter Kitaj an. Seit 1957 ist er in Großbritannien wohnhaft, zunächst in Oxford, ab 1959 in London. Hier begegnet er David Hockney, mit dem ihn seither eine enge Freundschaft verbindet. Selbst Hockney wird von manchen Interpreten hin und wieder der „School of London“ zugerechnet, obgleich er einer der zentralen Gründungsväter der europäischen Pop-Art ist. 1997 siedelt er von London nach Los Angeles über. Am 21.10.2007 nimmt sich Kitaj das Leben.

<sup>47</sup> Der Titel spielt auf eine Gedichtzeile in „Letter to Lord Byron“ von Wyston Hugh Auden an: »For me the subject of art is the human clay.« Hier wird u. a. auch die große Belesenheit Kitajs deutlich, die im Übrigen für alle Künstler der „School of London“ gilt.

<sup>48</sup> Zahllose Kritiker und Kuratoren haben sich um eine mehr oder weniger sinnvolle Interpretation dieses Begriffs in den vergangenen 30 Jahren bemüht (Details siehe Bibliographie, Abschnitte I.V. und vor allem II).



allesamt Arbeiten auf Papier – unter 46 verschiedenen Künstlern aus, davon auch vier von Frank Auerbach. David Cohen bemerkt sehr aufschlussreich dazu:

»In coining the phrase ‚School of London‘ Kitaj reinforced, rather than challenged, an ethos of splendid isolation. [...] Kitaj’s selection ranged from obscure figure painters to well-known abstract Pop artists and featured figure studies from artists who last drew as students, artists like himself who had rediscovered the figure mid-career, and artists for whom fidelity to a model or sitter has always been paramount.«<sup>49</sup>

In der damaligen, mehrheitlich von abstrakter Kunst beherrschten öffentlichen Wahrnehmung, entwickelte sich die Ausstellung trotz manch abwertenden Urteils für manche der teilnehmenden und damals mitunter noch kaum bekannten Künstler zu einem großem und nachhaltigen Erfolg. Rückblickend beschreibt Auerbach die Atmosphäre jener Zeit als ungemein positiv, als abgesehen von ihm und ein paar Malerkollegen figurative Kunst kaum praktiziert wurde und als ausgesprochen antimodern galt:

»I think that was marvellous then because the only people who painted figurative were the people who really had to. It stopped being the common current mode. [...] I think it was very very healthy when painters lost their faith in painting and started doing demonstrations and typing little notices on the wall because it meant that only those people who really wanted to paint did so [...] and I wish, you know, that the situation still obtained.«<sup>50</sup>

Einen Teil der in „*The Human Clay*“ versammelten Künstler fasst Kitaj nun zeitlich retrospektiv unter dem durchaus auch provokativ gemeinten Begriff der „School of London“ zusammen.<sup>51</sup> Trotz des Begriffes der „Schule“<sup>52</sup> geht es Kitaj dabei keineswegs um einen fixen Terminus oder ein Lehrer-Schüler-Verhältnis im engeren

---

<sup>49</sup> David Cohen: ‚*Grand, Living and Quirky Forms*‘ – *Six Painters of the School of London*, in: Ausst.-Kat. Scottish National Gallery of Art: *From London: Bacon – Freud – Kossoff – Andrews – Auerbach – Kitaj*, hrsg. v. Richard Calvocoressi, Edinburgh 1.7.-5.9.1995, S.15-41, hier S.16.

<sup>50</sup> Michael Peppiatt: *Frank Auerbach: Going against the Grain*, in: *Art International*, 1987, Nr.1, S.22-29, hier S.24.

<sup>51</sup> Zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Begriffes waren alle Künstler etwa 45 Jahre oder älter und hatten ihren jeweils individuellen Stil bereits voll entwickelt. Auch sonst hatten sich manche der Künstler bereits seit einiger Zeit aus den Augen verloren.

<sup>52</sup> Von „Schulen“ ist in der Kunstgeschichte nahezu in allen Epochen die Rede, so auch in Großbritannien, vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im Zusammenhang mit Frank Auerbach ist dieses Thema allerdings nicht einmal von marginaler Bedeutung; eine weitere Ausführung ist hier deshalb nicht angebracht.

Sinne. Darüber hinaus geht auch zu keinem Zeitpunkt eine eindeutige Stossrichtung von dieser „Schule“ auf jüngere Künstlergenerationen aus. Kitaj ist vor allem darum bemüht, mit der Auswahl dieser englischen Künstler ein Gegengewicht zur französischen Ecole de Paris und zum amerikanischen bzw. New Yorker Abstrakten Expressionismus zu schaffen, die damals das internationale Kunstgeschehen beherrschten. Er ist sich selbst darüber völlig im Klaren, dass es ein derartiges Verhältnis, wie es dieser Begriff implizieren mag, trotz mitunter enger freundschaftlicher Beziehungen der Künstler untereinander, in London zu keinem Zeitpunkt gegeben hat. Seine Äußerungen zur Namensgebung reflektieren denn auch den prophetischen Charakter der Ausstellung und lassen bewusst Raum für weitere Interpretationen frei:

»I was looking mostly for pictures of the single human form. [...] The bottom line is that there are artistic personalities in this small island more unique and strong and I think numerous than anywhere in the world outside America's jolting artistic vigour. There are ten or more people in this town, or not far away, of world class, including my friends of abstract persuasion. In fact, I think there is a substantial School of London.«<sup>53</sup>

So ist dieser Begriff denn auch nicht als Definition, sondern als ein Versuch Kitajs zu verstehen, vorwiegend die zum damaligen Zeitpunkt in der britischen Hauptstadt aktiven Künstler unter einen gemeinsamen Sammelbegriff zu bündeln, die ein ausgeprägtes Interesse an der malerischen oder zeichnerischen Wiedergabe der menschlichen Erscheinung hatten. Durch eine auch aus marktstrategischen Überlegungen förderliche Bezeichnung sollte der Fokus der internationalen Kunstszene auf die zeitgenössische britische Kunst in London gerichtet werden. Zum harten Kern dieser Gruppe zählt Kitaj – neben sich selbst – Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach, Leon Kossoff, Michael Andrews, David Hockney sowie Howard Hodgkin.<sup>54</sup> Grundsätzlich wird diese Bezeichnung von Kuratoren wie Kritikern ziemlich strapaziert und sehr dehnbar aufgefasst, sodass je nach Interpretation eine ganze Reihe weiterer Künstler hinzu gezählt werden, die abgesehen von ihrer Tätigkeit in London und ihrer figurativen Malweise kaum oder keine

---

<sup>53</sup> Ronald B. Kitaj: *School of London*, in: Ausst.-Kat. Hayward Gallery: *The Human Clay*, London 1976, o. P.

<sup>54</sup> Über diesen „harten Kern“ herrscht weitgehend Konsens im kunsthistorischen Diskurs. Daneben werden – je nach Interpret – mitunter auch Peter Blake, Euan Uglow, William Coldstream und Adrian Berg noch hinzugezählt.

Berührungspunkte aufweisen. Alistair Hicks geht in seiner Publikation über die „School of London“ sogar so weit, diese auf drei Generationen auszuweiten, wodurch die Begriffskontur weiter verwischt als präzisiert wird.<sup>55</sup> In der Folge reißen bis heute anlässlich von Gruppenausstellungen Titelbezeichnungen nicht ab, die auf irgendeine Weise den Begriff der „School of London“ zur Klärung der individuellen Werkbeiträge der Künstler bemühen.<sup>56</sup> Man wird sich wohl damit begnügen müssen, das von Freundschaft, gegenseitiger Wertschätzung und Respekt geprägte Verhältnis sowie das vorhandene ausgeprägte Interesse an der Wiedergabe der menschlichen Figur als die einzigen einenden Momente dieser Künstlerpersönlichkeiten festmachen zu können. Das jeweilige Werk der Künstler entwickelt sich zu eigenständig, als dass es zu einer homogenen Gruppe vereint werden könnte.

Zum Begriff „School of London“ bleibt grundsätzlich noch hinzuzufügen, dass eine derartige Benennung bereits lange vor Kitajs Definition 1976 geschaffen wurde, aber über Jahrzehnte offensichtlich für die Forschung und Kritik nicht relevant gewesen ist. Bereits 1948 benutzt der damals junge Kunstkritiker David Sylvester in einem seiner ersten Essays den Terminus „Ecole de Londres“<sup>57</sup> – und wieder 1950 in einer englischsprachigen Publikation – während ein Jahr später 1949 Patrick Heron von einer „School of London“ spricht.<sup>58</sup> Sowohl Sylvester als auch Heron geht es kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges um die Etablierung einer genuinen Englischen Kunst im Ausland, vor allem gegenüber der damals nach wie vor prägenden existentialistischen Kunst-, Philosophie- und Literaturszene in Paris. Künstler wie Henry Moore, Graham Sutherland oder das verstörende Frühwerk Francis Bacons dienen beiden Kritikern als Grundlage ihrer – mitunter mehr polemischen denn die Angelegenheit wirklich erhellenden – Argumentation. Während der Diskurs um eine eigenständige Englische Kunst in den folgenden Jahren andauert, gerät dagegen der Begriff der „School of London“ eine ganze Weile in Vergessenheit, bis eben 1976

---

<sup>55</sup> »I would claim there are three generations of the School of London. The first consists of Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach, Howard Hodgkin, R. B. Kitaj, Leon Kossoff, Michael Andrews and Victor Willing; the second of Gillian Ayres, John Walker, Maurice Cockrill, John Bellany, Andrzej Jackowski, Robert Mason, Terry Setch, Ken Kiff and Paula Rego; and the third: Christopher Le Brun, Thérèse Oulton, Hughie O'Donoghue, Arturo di Stefano, Adam Lowe, William MacIraith and Celia Paul.«, in: Alistair Hicks: *The School of London. The Resurgence of contemporary Painting*, Oxford 1989, S.12. Hicks vertritt die – ziemlich überspannte – These, dass nach dem Abflauen der französischen „Ecole de Paris“ und dem amerikanischen „Abstract Expressionism“ all diese Künstler der „School of London“ dieses Vakuum gewissermaßen ausfüllen und nun London zur international führenden Metropole zeitgenössischer Kunst machen.

<sup>56</sup> Die wichtigsten Ausstellungen finden sich in der Bibliographie im Abschnitt II.

<sup>57</sup> Zu dieser Debatte siehe: James Hyman: *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain during the Cold War 1945-1960*, New Haven/London 2001, S.24ff. Im Folgenden zitiert als: Hyman 2001.

<sup>58</sup> Ebd., S.24ff.

Kitaj damit wieder aufwartet.<sup>59</sup> Und selbst nach Ablauf der Ausstellung „The Human Clay“ scheint der Begriff noch nicht in der Rezeption nachzuhalten. Erst als Lawrence Gowing diesen 1981 in einem Essay wieder aufgreift und die Autorschaft für sich reklamiert, entbrennt eine kurze, aber heftige Diskussion zwischen ihm und Kitaj,<sup>60</sup> was in der Folge zu einer verhältnismäßig breiten institutionellen und kommerziellen (Ab)Nutzung des Begriffs führt. Als Fazit bleibt lediglich die Erkenntnis, dass durch all die Jahre der Zuwachs an Wissen in dieser Diskussion ziemlich gering geblieben ist, vor allem in Bezug auf das jeweilige Werk der darin involvierten Künstler. Diese „Label-Diskussion“ scheint den Blick auf die Bilder eher zu verstellen, als zu öffnen.

### **I.II.II. London – gemeinsamer Ort individueller Inspirationen**

Das heterogene Moment selbst des sog. harten Kerns der „School of London“ um Andrews, Auerbach, Bacon, Freud, Kitaj und Kossoff wird nicht nur durch die Schilderung der vorangegangenen Diskussion deutlich, bereits ein flüchtiger Blick auf einzelne Bilder lässt erkennen, dass trotz des gemeinsamen Interesses an der Darstellung der menschlichen Gestalt ihr Werk nicht nur stilistisch, sondern auch vom perzeptorischen Ansatz und dem Umgang mit der Farbmaterie stark divergiert. Was diese Künstler eint, ist die obsessive Suche nach einer malerisch überzeugenden Erscheinung des Menschen und – abgesehen von Andrews – das beständige Festhalten an London als ihrem Zentrum. Dieses beharrliche Festhalten an einem bestimmten Ort und einen geordneten Ablauf gewisser Gewohnheiten zeigt sich auch daran, dass diese Künstler kaum je ihr Atelier in der Stadt wechseln und dieses zumeist über Jahrzehnte hinweg benutzen.

Die Dynamik und der spezifische Charakter der Stadt scheint diese Künstler zu einem jeweils völlig individuellen Werk zu inspirieren. In einer Äußerung aus dem Jahr 1986 legt Auerbach sehr deutlich dar, was ihn an London so beständig fasziniert und ihn immer wieder dieselben Orte aufsuchen lässt, die er in seinen Stadtansichten darstellt:

---

<sup>59</sup> Ob Kitaj – trotz seiner großen Belesenheit – diese frühen Texte Sylvesters und Herons tatsächlich kannte, lässt sich anhand der Quellenlage und seines unerwarteten Todes wohl nicht mehr eindeutig beurteilen. Als Kitaj 1957 aus den USA nach Großbritannien übersiedelte, wurde die Diskussion um eine Englische Kunst zwar sehr viel hitziger geführt, vor allem aber durch die beiden damals führenden Protagonisten David Sylvester und John Berger auch mit einer immer politischeren Komponente aufgeladen, die von den ursprünglichen Intentionen des jungen Sylvester wie auch Herons abweicht.

<sup>60</sup> Siehe: Hyman 2001, S.7 & 211.

»It's the job of painting to capture the wild element in life that hasn't yet been captured. This is why I paint London because it seems to me that this amazing city, immensely full of chaos and suggestiveness and an atmosphere of its own has largely been painted by visitors, by Monet, Pissarro, Kokoschka, Derain and Doré. The city is full of painters but it's only been nibbled at. I haven't painted London to ally myself with some Camden Town Group but simply because I feel London is this raw thing that hasn't been painted, and for what I feel about London. This extraordinary, marvellously unplanned city where whenever somebody tries to get something going they stop halfway through, and next to it something incongruous occurs. [...] There's this curious idea of negative good taste.«<sup>61</sup>

Ein wichtiger Teil der individuellen Entwicklung dieser Künstler sind die Jahre intensiven gegenseitigen Wissensaustauschs und gemeinsamer Treffen. Zwischen Mitte der 1950er bis Ende der 1960er Jahre arbeiten und diskutieren diese Künstler regelmäßig in ihren Ateliers sowie in Stammlokalen vor allem im Londoner Stadtteil Soho.<sup>62</sup> Gerade die im von Muriel Belcher geführten Pub *Colony Room* und in der Regel von Bacon angeführten Treffen, die nicht selten als gemeinsame Essen begannen und als exzessive Trinkgelage – vor allem von Seiten Bacons und einiger seiner Pub-Bekanntschäften – endeten, sind in der biographischen Literatur zu Francis Bacon genussvoll ausgeschlachtet worden und haben dadurch legendären Status erreicht.<sup>63</sup> Auerbach wird dieses Treiben schon bald zu heftig. Er zieht die konzentrierte Arbeit und die gemeinsame Diskussion im Atelier oder vor Werken im Museum vor. Während der Kontakt zu Bacon um 1970 ein eher loser wird, vertieft sich der gedankliche und künstlerische Austausch – neben dem bereits bestehenden Kontakt mit Leon Kossoff – vor allem mit Lucian Freud. Mit beiden Künstlern verbindet Auerbach während dieser Jahre – und mit Freud noch heute – eine tiefe Freundschaft und gegenseitige Wertschätzung ihrer Arbeit. Diese Wertschätzung

---

<sup>61</sup> Judith Bumpus: *Frank Auerbach*, in: *Art & Artists*, Nr.237, Juni 1986, S.22-27, hier S.27. Im Folgenden zitiert als: Bumpus-Auerbach 1986.

<sup>62</sup> »They have followed one another's development keenly – sometimes critically but never without a personal involvement, as if each one had something at stake in the other's art.« siehe: Michael Peppiatt: *Could there be a School of London?*, in: *Art International*, Bd.1, 1987, S.5-21, hier S.7.

<sup>63</sup> Hierzu vor allem Bacons drei Biographen David Farson (1993), Andrew Sinclair (1993) und Michael Peppiatt (1996), Details siehe Bibliographie. Neben Bacon beteiligten sich an solchen Anlässen vor allem Freud – wie Bacon ein ausgesprochener Nachtmensch zu dieser Zeit –, Auerbach, Kossoff und Andrews waren nie oder nur sehr selten zugegen. Das bei diesen Gelegenheiten tatsächlich auch intensiv über das eigene Kunstschaffen und Kulturelles sich ausgetauscht und diskutiert wurde, bestätigt Michael Peppiatt: »They [die Künstler; Anm. d. Verf.] are highly articulate and cultured men who read with an analytical avidity that allows them to gauge a book's qualities almost as swiftly as a painting's.«, wie Anm.47, hier S.14.

spiegelt sich auch in mehreren Porträts wider, die die Künstler vor allem zwischen Mitte der 1950er und Mitte der 1970er Jahre voneinander geschaffen haben.<sup>64</sup>

Zu dieser intensiven menschlichen wie künstlerischen Freundschaft kommt hinzu, dass vor allem Auerbach, Freud und Kossoff während vieler Jahre ihre Wahrnehmung und ihr Kunstverständnis besonders am Werk Alter Meister in der Londoner National Gallery geschärft haben. Dieses sind die maßgeblichen Qualitätskriterien ihrer Auseinandersetzung mit Kunst, die ihnen die Zielsetzung vorgeben, was an Neuem in der Malerei zu erreichen ist. Auerbach hat diese Schulung des Auges an den Werken bedeutender Künstler folgendermaßen formuliert:

»If you start trying to do a painting like someone else, like Cézanne, Picasso, Rembrandt or Piero della Francesca, the painting's dead already. One has a subject and one tries to make a record of the impact that it has on one that is not like any other painting. *It's a raw statement. [...] This is what painting is.* It's shaking off the academic scaffolding and making a raw statement. I see it in Velázquez, I see it in Manet.«<sup>65</sup>

Wie an den Porträts noch zu sehen sein wird, zieht sich dieses „raw statement“, dieses unbedingte Bestreben, Bilder zu schaffen, die auf den Betrachter eine unmittelbare, nachhaltige Wirkung erzeugen, wie ein roter Faden durch Auerbachs gesamtes Schaffen.

Diese hier genannten Aspekte mögen eine Gemeinsamkeit dieser stilistisch überaus heterogenen „School of London“-Protagonisten charakterisieren. Eine weitere Gemeinsamkeit, die den Eindruck einer Künstlergruppe in der öffentlichen Wahrnehmung begünstigt hat, ist die Tatsache, dass mit Bacon, Auerbach, Kossoff und Andrews allein vier wichtige Künstler mit Helen Lessore's Beaux-Arts-Gallery über mehrere Jahre dieselbe Galerie als Forum nutzen konnten. Selbst Lucian Freud hatte mit Lessore bereits eine erste Einzelausstellung ausgehandelt, bis er sich kurz davor für eine andere Galerie entschied. Ansonsten zeichnen sich diese Maler als ausgesprochene Individualisten aus, die über einen gewissen Zeitraum in einer intensiven Atmosphäre des geistig-intellektuellen und künstlerischen Austauschs in

---

<sup>64</sup> Vor allem Auerbach und Kossoff haben sich in ihren künstlerisch selbständigen Anfängen während der 1950er Jahre mehrmals gegenseitig porträtiert. In späteren Jahren hat Auerbach vor allem Radierungen und auch Zeichnungen von Freud, Kitaj und den außerhalb Großbritanniens nahezu unbekanntem Joe Tilson und Christopher Dark geschaffen. Auerbach selbst wurde neben Kossoff auch von Bacon, Freud, Kitaj und Andrews porträtiert.

<sup>65</sup> Bumpus-Auerbach 1986, S.24 (Herv. v. Verf.).

London ein jeweils absolut eigenständiges figuratives Werk entwickeln und formulieren konnten. Die teils sehr enge Freundschaft und eine ähnliche Beharrlichkeit und Kompromisslosigkeit in der Umsetzung ihrer künstlerischen Vorstellungen hat während dieser Jahre dieses überaus fruchtbare geistige Klima zwischen diesen Individuen zusätzlich begünstigt. Dieser unbedingte Wille, das zu tun, was man tun muss, eine Vision umzusetzen, von der man überzeugt ist, dass ist es, was Auerbach grundsätzlich an anderen Künstlern begeistert:

»The thing that gives me a thrill about other people's paintings – paintings that I'd cross the road to see – is a vision pushed to its extreme. One doesn't care at all about idiom – manner. Personality consists in this thing about conscience [...] being true to oneself, which means finding unique forms. [...] All important discoveries are found in the course of autobiographies.«<sup>66</sup>

Gerade dieser Aspekt erweist sich als ein die Künstler der „School of London“ einendes Moment. Diesen Künstlern ist mit ihrem spezifischen und ihrer mitunter extremen Position ihres künstlerischen Werks ein zentraler Beitrag zur figurativen Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelungen, der sowohl in seiner Gesamtheit als auch in seinen Auswirkungen auf jüngere Künstlergenerationen bis heute nicht ausreichend gewürdigt worden ist.<sup>67</sup> Nur vereinzelt ist in Ausstellungen oder Publikationen bisher der Versuch unternommen worden, die außergewöhnlich hohe Dichte figurativ arbeitender Künstler in Großbritannien in Bezug auf die übrige zeitgenössische Kunst zu untersuchen, um auf diese Weise ihren besonderen Stellenwert hervorzuheben und die Individualität dieser Künstler als ein Charakteristikum dieser Entwicklungsphase der modernen Englischen Kunst und als Chance zu begreifen.<sup>68</sup> So viel bisher auch in den vergangenen 30 Jahren von der (fast

---

<sup>66</sup> Siehe: *Fragments from a Conversation*, in: X – A Quarterly Review, Vol.1, Nr.1, November 1959, S.31-35, hier S.31ff.

<sup>67</sup> Insbesondere das Werk von Francis Bacon ist seit seinem Tod 1992 durch umfangreiche Ausstellungen in Europa wie in den USA in der Öffentlichkeit sehr präsent; zum neuesten Forschungsstand siehe: [www.francis-bacon.com](http://www.francis-bacon.com) (Die Literatur zu Bacon ist unterdessen exorbitant, eine Vielzahl von Interpreten versucht sich hier an einer sinnvollen Deutung dieses komplexen Werks; im Abschnitt II der Bibliographie sind ein paar der zentralen Publikationen aufgeführt). Daneben ist auch ein stark wachsendes Interesse an Lucian Freud festzustellen (Die Literatur zu Freud ist im Vergleich zu Bacon deutlich schmaler, wenngleich sich auch hier eine erhöhte Publikations- und Ausstellungstätigkeit seit ein paar Jahren abzeichnet. Wie bei Auerbach zählen auch hier Catherine Lampert und William Feaver zu den gegenwärtig profundesten Kennern des Werks; Details siehe Bibliographie, Abschnitt II).

<sup>68</sup> Als Ausnahmen sind u. a. zu nennen: Richard Morphet (Hg.): *The Hard-Won Image. Traditional Method and Subject in recent British Art*, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 1984; Susan Compton (Hg.): *Englische Kunst im*

ausschließlich angelsächsischen) Forschung über die Bedeutung des Begriffs der „School of London“ debattiert worden ist, so mager ist diese Fragestellung gerade in Bezug auf den künstlerisch singulären Beitrag dieser Werke geblieben. Anstatt den Fokus der Betrachtung auf die für die Wahrnehmung von figurativer und Porträtmalerei in der modernen und zeitgenössischen Kunst immense inhaltliche Bedeutungsverschiebung zu lenken, die diesen Bildern innewohnt, hält sich der Diskurs zumeist an der ziemlich ertragsarm gebliebenen Frage nach dem Stellenwert der „Schule“ und der Zugehörigkeit der einzelnen Künstler auf. Denn das entscheidend Neuartige dieser Werke ist gerade, dass es diesen Künstlern gelungen ist, die Begriffsspanne figurativer Kunst erweitert zu haben. Keiner der genannten Künstler folgt herkömmlichen Darstellungskonzepten figurativer Malerei, sondern stößt hier in eine neue Ebene vor, indem nun auch an und für sich „abstrakte“ Gestaltungsmerkmale Verwendung finden. Damit wird auch die – unsinnige – im kunsthistorischen Diskurs weitgehend etablierte Dichotomie von „Abstraktion“ und „Figuration“ überwunden. Gerade auf diesen Aspekt wurde in der Forschung bisher zu wenig eingegangen.

So unbefriedigend die Bezeichnung „School of London“ für die individuelle Qualität der einzelnen Künstler auch sein mag, der Begriff lässt sich nicht mehr aus der Welt schaffen. Man wird wohl damit leben müssen, dass dieses Schlagwort es dennoch erlaubt, diese Künstler auf einen gemeinsamen kunsthistorischen Nenner zu bringen. Zu diesem Schluss kommt auch Michael Peppiatt,<sup>69</sup> um zugleich auch den Standort London in seiner Bedeutung in Bezug auf die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst zu betonen und zu stärken:

»I personally think one would be hard put to find another six painters [gemeint sind Bacon, Freud, Auerbach, Kossoff, Kitaj, Andrews; Anm. d. Verf.] of comparable interest in another country. That's another reason for saying 'school'. It's to draw attention to the fact that London has become over the past few years a centre of art – for the first time ever, really. There's more invention here, isn't there?«<sup>70</sup>

---

20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London & Staatsgalerie Stuttgart, New York/München 1987.

<sup>69</sup> Michael Peppiatt, ein langjähriger Begleiter dieser Künstler, der auch immer wieder den Begriff „School of London“ für seine Erläuterungen heranzieht, hat seit den 1980er Jahren eine ganze Reihe monographischer bzw. von Gruppenausstellungen kuratiert und nicht unwesentlich dazu beigetragen, dass sich dieser Begriff hartnäckig in der Literatur gehalten hat (Details siehe Bibliographie).

<sup>70</sup> Michael Peppiatt: *Interview with Francis Bacon. Reality conveyed by a Lie*, in: Art International, Nr.1, 1987, S.30-33, hier S.32. Im Folgenden zitiert als: Peppiatt-Bacon 1987.



Peppiatt ist es auch, der die „School of London“ auf diese sechs Künstler einschränkt, wobei Kitaj, der sich erst später in London niederließ, oftmals nicht zum harten Kern der Gruppe zugerechnet wird. Für Peppiatt besteht die Schule vor allem aus Bacon, Freud, Auerbach, Kossoff und Andrews, die ab Mitte der 1950er Jahre die – gemäß seiner Interpretation – eine typisch englische figurative Nachkriegsmalerei etabliert haben. Damit verleiht er diesen Künstlern ihre historische Legitimation als Vorreiter einer neuen figurativen Malerei in der Moderne mit Entstehungs- und Ausgangsort London.

### **I.II.III. Die „School of London“ als künstlerische Diaspora?**

Die Unschärfe in der ganzen Rezeption des Begriffs macht deutlich, dass die meisten Interpreten bisher Kitajs ohnehin loser und propagandistisch gemeinter Definition blindlings gefolgt sind. Damit wird diese aber weiter verwässert und entfernt sich von seiner ursprünglichen Intention, die den Fokus der öffentlichen Wahrnehmung vor allem auf die viel zuwenig beachteten Vertreter der figurativen englischen Malerei konzentrieren wollte.<sup>71</sup> Einige Jahre nach der Weichen stellenden Ausstellung „*The Human Clay*“ äußert sich Kitaj in einem Interview mit Michael Peppiatt noch einmal zu dem von ihm kreierten Begriff der „School of London“. Einerseits legt er wiederholt und mit Emphase Wert auf diese Bezeichnung, andererseits bringt er mit dem Begriff der „Diaspora“ einen noch weitaus bedeutungsschwereren Begriff in die Diskussion mit ein, der nun vor allem mit der jüdischen Kultur konnotiert ist: »That’s what ‘school’ means. It’s also very *diasporist*. [...] In fact, that’s one of the ideas in the *diasporist* manifesto I’ve been putting together: that these people don’t come from the place where they finally settle or take root.”<sup>72</sup> 1976 war der jüdische Hintergrund, aus dem einige der Künstler – wie Freud, Kossoff, Auerbach oder Kitaj selbst – stammen, für Kitaj offenbar noch kein (explizites) Thema. Mit dem Begriff der *Diaspora* hebt er diesen Umstand nun plötzlich hervor. Kitaj glaubt, dass jüdische Künstler ihr Schicksal exemplarisch und bewusster erleben als andere. „Der moderne

---

<sup>71</sup> Eine ausführliche Schilderung über die „School of London“, ihre Künstler, die verschiedenen Interpreten und deren Definitionsversuche bietet Mathis 1993, S.91-172, vor allem S.96-108.

<sup>72</sup> Michael Peppiatt: *Interview with R. B. Kitaj. A Diaspora in London*, in: Art International, 1987, Nr.1, S.34-38, hier S.34. 1978 hat Kitaj sein *Erstes Manifest des Diasporismus* veröffentlicht, in welchem er seine Intentionen erstmals artikuliert, siehe: Ronald B. Kitaj: *First Diasporist Manifesto*, London 1978 (dt. Übersetzung: hrsg. v. Max Bartholl, Zürich 1988). Diesem lässt Kitaj 2007 ein zweites Manifest folgen: *Second Diasporist Manifesto (A new kind of long Poem in 615 free Verses)*, New Haven/London 2007, welches eine noch persönlichere Reflexion über die Frage des Jüdischen – spricht: *seiner* jüdischen Herkunft – in der zeitgenössischen Kunst darstellt.

Maler, der nur selten in diesem Lande lebt, in dem er geboren wurde und wo seine Wurzeln sind, ist mit seiner Kunst immer in zwei Welten zu Hause, aber in keiner ganz.«<sup>73</sup>

Zwar ist außer Leon Kossoff in der Tat keiner der zum harten Kern dieser „Schule“ zählenden Künstler in London geboren, während die anderen aus ihrem jeweiligen Ursprungsland ausgewandert sind bzw. fliehen mussten und auf diese Weise in London eine zweite Heimat gefunden haben. Daneben weisen Auerbach, Freud, Kossoff, Kitaj – wie auch der gerade für Auerbachs und Kossoffs Frühwerk einflussreiche David Bomberg – einen jüdischen Hintergrund auf. Auerbach wie auch Freud sind aufgrund der in Deutschland bzw. in Österreich herrschenden politischen Umstände mit aller Gewalt aus ihrem vertrauten familiären und kulturellen Umfeld gerissen worden. Die historischen Fakten sprechen hier eine eindeutige Sprache. Abgesehen von Kitaj hat aber keiner dieser Künstler jüdischen Ursprungs diesen bisher in den Vordergrund seines künstlerischen Interesses gestellt oder sein Schaffen von den historischen Umständen abhängig gemacht, sondern sieht sich primär in den Kontext der Entwicklung der Englischen Kunst eingliedert.

Anzumerken bleibt hier, dass Kitaj von den genannten Künstlern der einzige ist, der explizit und dezidiert in seinen Bildern inhaltlich wie ikonographisch sowohl auf seine jüdische Herkunft als auch auf die jüdische Geschichte Bezug nimmt sowie das Trauma des Zweiten Weltkriegs und die grundsätzliche Problematik von Minoritäten in komplexer Weise während des gesamten Schaffens in seiner hoch intellektualisierten Kunst thematisiert.<sup>74</sup> Bei Freud und Kossoff klingt dieser Aspekt allenfalls marginal im Frühwerk an. In Auerbachs Schaffen finden sich keine Werke, die eine derartige Thematik aufweisen. Kitaj schafft damit auch eindeutig narrative Bilder, dies im völligen Gegensatz zu Auerbach und zumeist auch zu Kossoff und

---

<sup>73</sup> Siehe: Wieland Schmied: *Zur Frage einer genuin jüdischen Kunst im 20. Jahrhundert*, in: Kunst und Kirche, Nr.4, November 1996, S.231-236, hier S.236.

<sup>74</sup> »... a man in mental exile.« wie Michael Podro (der im Gemälde *The Jewish Rider* aus den Jahren 1984/85 selbst dargestellt und damit Teil der persönlichen Ikonographie des Künstlers geworden ist) zu Kitajs intellektuellem Bestreben anmerkt, in: Michael Podro: *Some Notes on R. B. Kitaj*, in: Art International, März 1979, Vol.22, S.18-30, hier S.18. Einen lohnenden Einblick in Kitajs Gedankenwelt und seinen Begriff von „Jewishness“ als Symbol für Minoritäten – damit meint Kitaj sowohl künstlerische als auch intellektuelle Minderheiten – in der zeitgenössischen Kultur bieten Richard Morphet: *Kitaj interviewed by Richard Morphet*, in: Ausst.-Kat. Tate Gallery: *Ronald Brooks Kitaj*, London 1994, S.43-56, Jake Auerbach: *Kitaj: In the Picture*, - London 1994/2008 (DVD) sowie David Cohen: *In Search of Kitaj*, in: Art Criticism, Vol.12, Nr.2, 1997, S.25-35. Im Folgenden zitiert als: Cohen 1997. Wie sehr Kitaj sein gesamtes Leben hindurch nicht nur im Leben sondern auch in der Kunst ein ewig mit sich Ringender und Suchender gewesen ist, dokumentieren auf eindruckliche Weise Aufnahmen seiner Ateliers und Räumlichkeiten in London sowie, nach seiner Rückkehr in die USA 1994, in Los Angeles, in: Auktionskatalog Christie's London: *The Collection of R. B. Kitaj*, London 7.2.2008, im Folgenden zitiert als: Aukt.-Kat. Christie's London 7.2.2008.

Freud. Kitaj ist von diesen Künstlern auch der einzige, der stets auf dem Begriff der „School of London“ insistiert, während dieser für die übrigen nicht von Relevanz ist bzw. als gegebener Fakt einfach zur Kenntnis genommen wird. Die Begriffsrezeption scheint somit auch wesentlich von Kitajs persönlicher Obsession abhängig zu sein. Auch Francis Bacon lehnt die Zugehörigkeit zu einer Schule grundsätzlich ab: »To me it's not a school at all. [...] You've always had figurative painters all through, even when abstraction was going on. [...] It was really only the Americans who tried to take to real abstraction.«<sup>75</sup> Und auch Auerbach äußert sich zu dieser Thematik sehr zurückhaltend:

»Artists usually come in gangs. [...] But it certainly isn't a 'school' in the sense that people have studied together and had some common revolutionary purpose like the Impressionists, with its idiom forged in a community. It's been gathered as a school at a much later stage. [...] But it may be that there has been a slightly more gritty and determined and personal engagement with the physical world in London than there has been in some other places – that artists here have actually felt it exciting and interesting and new to record their physical situation. And I think it may be that this has been done with a little more rawness and inventiveness in London.«<sup>76</sup>

Das Verhältnis zwischen Kitaj und den anderen Künstlern – gerade zu Auerbach, Freud oder auch Hockney pflegt er eine langjährige Freundschaft – wird durch Meinungsverschiedenheiten solcher Art jedoch nicht belastet. So hat sich Auerbach kurz nach Kitajs Tod zu seinem Wesen geäußert: »Kitaj was often a painter of manifest brilliance. He was a clever man, funny and sometimes ridiculous; was grand, visionary and magnanimous. He had a rare generosity towards other artists, as is demonstrated in this collection.«<sup>77</sup>

Auf seinen jüdischen Hintergrund oder die gravierenden historischen Umstände, die er am eigenen Leib erfahren musste, geht Auerbach in all den bisherigen Interviews nur sehr selten ausführlicher ein. Bezeichnend ist auch, dass der jüdische Ursprung Auerbachs in all den Einzelausstellungen nie eine Rolle gespielt hat, lediglich im Rahmen von Gruppenausstellungen oder für einzelne Kritiker, die damit ihre Thesen untermauern wollen, wird Auerbachs Werk in diesen Kontext hineingezogen. Dieses

---

<sup>75</sup> Peppiatt-Bacon 1987, S.30 & 32f.

<sup>76</sup> Michael Peppiatt: *Interview with Frank Auerbach. Going against the Grain*, in: *Art International*, 1987, Nr.1, S.22-29, hier S.22f.

<sup>77</sup> Frank Auerbach im Dezember 2007, siehe: *Aukt.-Kat. Christie's London 7.2.2008*, S.27.

Moment, ebenso wie hartnäckig sich haltende Versuche einiger Interpreten, Auerbachs Kunst in eine Linie mit dem Deutschen Expressionismus bzw. mit einer gestisch-expressiven Malerei zu stellen, führt zu keiner hilfreichen und erhellenden Interpretation seines Werks. Für derartige Interpretationsversuche bieten die Bilder keinerlei überzeugenden Anhaltspunkte. Aufgrund des vielfach verzerrten oder falschen Eindrucks, der sich aus solchen Schlussfolgerungen für Auerbachs Werk allerdings ergibt, sollen im folgenden Abschnitt diese Aspekte aufschlussreicher beleuchtet werden.

#### **III.IV. Auerbach vs. Jüdische Kunst und Deutscher Expressionismus**

Betrachtet man die Ausstellungsgeschichte von Frank Auerbach, fällt auf, dass sein Werk bisher nur sehr selten im Kontext jüdischer Kunst gezeigt worden ist, sondern in der Regel im Kontext der Entwicklung der modernen und zeitgenössischen Kunst Großbritanniens.<sup>78</sup> Zumindest in diesem Aspekt scheint unter den Kuratoren weitgehend Einigkeit zu herrschen, die Bildmotivik Auerbachs liefert für eine derartige Interpretation auch keine substantiellen Anhaltspunkte. Ähnliches gilt auch für die motivisch verwandten Arbeiten von Freud oder Kossoff und ebenso für Bombergs nahezu gesamtes Schaffen.<sup>79</sup> Auch deren Werke sind eher selten Bestandteil von Ausstellungen zu jüdischer Kunst und ein jüdisch-kultureller Hintergrund klingt in der Motivik allenfalls nur marginal an. Kitaj ist der einzige Vertreter der „School of London“, der beharrlich dieses geistig-kulturelle Erbe in seinen Bildern explizit geradezu heraufbeschwört und sich hierzu sowohl schriftlich als auch verbal immer wieder dezidiert geäußert hat. Kitaj hat sich zudem intensiv mit der jüdischen Geschichte und Kultur sowie mit Geschichte im Allgemeinen

---

<sup>78</sup> 1994 zeigt die Ben Uri Art Society in London die Ausstellung „*Jewish Artists*“, darunter auch Werke von Auerbach. Bezeichnenderweise war Auerbach an der bisher umfangreichsten Ausstellung zur jüdischen Kunst auf britischem Boden nicht beteiligt, siehe: Ausst.-Kat. Barbican Art Gallery: *Chagall to Kitaj – Jewish Experience in 20th Century Art*, hrsg. v. Avram Kampf, London 1990. Katalog und Ausstellung sind u. a. in Kapitel wie „The Quest for a Jewish Style“, „The Encounter with the West“, „Paris“, „The Holocaust“, „The Search for Roots in Israel“, „The Evocation of the Religious Tradition“, „Reaching for the Absolute“ unterteilt, die die Ausrichtung dieses Unternehmens deutlich zeigen (Auerbach wird im Bildregister sowie im biographischen Verzeichnis zwar aufgeführt, Abbildungen bzw. weitere Erläuterungen finden sich jedoch keine). Im Folgenden zitiert als: Kampf 1990.

<sup>79</sup> Von David Bomberg ist bekannt, dass er überaus ungehalten reagiert haben soll, wenn seine Kunst im Zusammenhang mit seiner jüdischen Herkunft diskutiert oder als spezifisch jüdisch interpretiert worden ist, hierzu Charles Spencer: *Memories of Bomberg*, in: London Magazine, Vol.6, Nr.12, März 1967, S.30-48, vor allem S.36. Im Folgenden zitiert als: Spencer 1967.

auseinandergesetzt und sich so über die Jahre ein immenses Wissen angeeignet, welches kontinuierlich in seine Bildwelten eingeflossen ist.<sup>80</sup>

Ob und wie die jüdische Herkunft und Kultur und insbesondere der Verlust seiner Eltern und nahezu der gesamten Familie sowie der durch Krieg und Übersiedlung nach Großbritannien erlebte persönliche Schrecken Auerbach in der Ausrichtung seiner Kunst beeinflusst haben, wie dies angesichts seiner eindringlichen Porträts gerade aus den frühen Schaffensjahren mitunter von Interpreten immer wieder geäußert wird,<sup>81</sup> wird wohl immer auch von der Sichtweise des jeweiligen Kritikers abhängig sein. Ein solches Ringen um die Form, um eine adäquate Abbildung der menschlichen Erscheinung lässt sich in vergleichsweise ähnlicher Intensität auch im Werk Kossoffs oder Freuds feststellen, obgleich ihre persönliche Geschichte auf weniger dramatische Weise verlaufen ist. Psychologische Mutmaßungen dieser Art führen in der Regel nur zu einer vereinfachten Interpretation und werden weder der inhaltlichen und kompositorischen Komplexität dieser Werke noch dem Menschen, der hinter diesen steht, gerecht. Richard Cork hat den Künstler anlässlich eines Interviews genau auf diese Thematik hin angesprochen und klare Antworten erhalten. Die aufschlussreichen Äußerungen sollen deshalb in voller Länge wiedergegeben werden.

Richard Cork: »You became aware of evil at a very early stage in your life, when your family became the victims of Nazi persecution. How has that affected your vision of life, do you think?«

Frank Auerbach: »I'm not certain that I became aware of evil any more than any other child who reads a fairy tale about the wicked step-mother in Snow White having her feet put into red-hot slippers, as they do in the German version. I simply don't know. I'm not given to self-analysis, and I think that there are very few people who don't have some sort of experience of loss and danger at an early age. If it doesn't take a real form, it'll take a fantastic one.«

---

<sup>80</sup> Anzumerken bleibt, dass Kitajs Auseinandersetzung mit seiner jüdischen Herkunft und der jüdischen Kultur im Allgemeinen erst im Laufe der Jahre zunehmend an Bedeutung gewinnt. Kitaj geht es weniger um eine Definition einer typisch jüdischen Kunst, als vielmehr darum, seine eigene Identität zu erforschen und damit den Ort seiner Malerei in der zeitgenössischen Kunst zu finden und zu positionieren, hierzu siehe: Cohen 1997.

<sup>81</sup> Siehe u. a. Hughes 1990, vor allem S.17-19; Charles Spencer: *Three Views of Humanity*, in: *Jewish Chronicle*, 27.5.1977 (im Folgenden zitiert als: Spencer 1977), S.43-46; Sarah Kent: *Between two Territories. A way forward in British Painting*, in: *Flash Art*, Nr.113, Sommer 1983, S.40-46, hier S.42, oder auch Stephen Spender: "Since Auerbach's subjects are often people who themselves seem burdened with perhaps terrible experience (they often look like refugees conscious of concentration camps), ... the images in his portraits belong often to the world of bombing and refugees.", in: *Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York: Frank Auerbach – Recent Paintings and Drawings*, New York 2.-30.4.1982, S.5-9, hier S.9. Im Folgenden zitiert als: Spender 1982.

R. C.: »You don't think it may have made you very aware of human vulnerability, perhaps?«

F. A.: »Possibly. It may be. It's very hard to tell because I've only got one personality, so I've got no standards of comparison.«

R. C.: »The reason I ask is because I thought it might bear on the character of your work – in the sense that the figures you paint very often seem isolated, they appear to be coming out of the darkness.«

F. A.: »It may well be the case. But I don't paint for effect, and those are not the things I think about when I'm painting. I find the problems of trying to make the painting work so totally engrossing that I'm no aware of what effect the painting would have on other people. The subjects are chosen because of fortuitous circumstances rather than because of the look they might bear.«<sup>82</sup>

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert findet sich in Europa wie auch in den USA eine derart große Zahl bedeutender Künstler – sowohl in der figurativen als auch in der abstrakten Malerei – mit jüdischem Hintergrund, dass es schwierig werden dürfte, all diese Künstler und ihr stilistisch jeweils völlig individuelles Werk auf einen gemeinsamen, genuin jüdischen Nenner zu bringen, um zu definieren, was das typisch Jüdische dieser Kunst sein soll.<sup>83</sup> Unbestritten ist jedoch die Tatsache, dass vor allem ab den 1930er Jahren mehrere Künstler mit jüdischen Wurzeln die moderne Kunst auf der Britischen Insel entscheidend beeinflusst und bereichert haben. Die Entwicklung nicht nur der Britischen Kunst hat gewiss manch entscheidenden und erfrischenden Impuls von diesen emigrierten Künstlern aus Mittel- und Osteuropa erfahren, die sich seit der Jahrhundertwende in Mitteleuropa bevorzugt in London und Paris niedergelassen haben.<sup>84</sup> Die wenigsten dieser Künstler folgen jedoch dabei einer typisch jüdisch geprägten Bildwelt, sondern entwickeln aus ihren unterschiedlichen kulturellen, intellektuellen und religiösen Prägungen und Einflüssen eine eigene und neue künstlerische Stossrichtung.<sup>85</sup> Bis in jüngste Zeit scheint die Kunstwissenschaft bei dieser schwierigen Thematik mit einem Dilemma konfrontiert zu sein, da sie trotz

---

<sup>82</sup> Cork-Auerbach 1988, S.15f.

<sup>83</sup> Mit Camille Pissarro, Max Liebermann, Marc Chagall, El Lissitzky, Chaïm Soutine, Amedeo Modigliani, David Bomberg, Mark Rothko und Barnett Newman seien nur ein paar der einflussreichsten jüdisch-stämmigen Künstler der modernen Kunst genannt.

<sup>84</sup> Dasselbe ließe sich auch für das Paris der Jahrhundertwende sowie für New York seit Mitte der 1920er Jahre und dann vor allem während der Zeit des Zweiten Weltkriegs sagen.

<sup>85</sup> Chagall setzt sich in seiner figurativen Malerei wohl am deutlichsten mit einer sowohl jüdisch als auch christlich geprägten Ikonographie auseinander, während Newman – als Vertreter einer ungegenständlichen Kunst – in seinen Bildern immer wieder Begriffe aus der Kabbala und des Alten (und Neuen) Testaments benutzt (wobei hier angefügt werden muss, dass es der Kritiker Thomas B. Hess gewesen ist, der mit Emphase Newmans Werke in eine jüdische Exegese gerückt hat).

manch lobenswerter Ausstellung nach wie vor mit keinen aufschlussreichen, überzeugenden Thesen aufwarten kann, die dieser heiklen Thematik gerecht würde.<sup>86</sup>

Verschiedene Interpreten haben bezüglich der Dichte jüdisch-stämmiger Künstler in der Englischen Nachkriegskunst mitunter auf sehr einfache Rückschlüsse gegriffen, die den einzelnen Künstlern als andere als gerecht werden. So hat bereits 1951 Herbert Read – einer der einflussreichsten Kunstkritiker in Großbritannien nach 1945 – den Expressionismus als ein Hauptcharakteristikum jüdischer Künstler ausmachen wollen.<sup>87</sup> Werner Haftmann, der in seinem zweibändigen Werk *Malerei im 20. Jahrhundert* ein eigenes kurzes Kapitel zur jüdischen Kunst verfasst hat, glaubt in den Bildern von Chaïm Soutine – der sich wie manch anderer Künstler jüdischem Ursprungs nie explizit zu seiner Haltung zum Judentum geäußert hat – eine »chassidische Gestimmtheit« zu erkennen.<sup>88</sup>

Auf der Basis einer solchen Argumentation ist auch der Brückenschlag zum Deutschen Expressionismus nicht mehr weit, mit dem Auerbachs Malerei gerade in Kritiken und Rezensionen von Zeitungen und Kunstzeitschriften immer wieder assoziiert wird. So glaubt Charles Spencer in Auerbachs Werken folgendes festmachen zu können: »Consideration of life and the human situation are far more

---

<sup>86</sup> Zu dieser Thematik siehe die bisher jüngsten Ausstellungen: Ausst.-Kat. The London Jewish Museum: *Celebrating the 350 Contemporary Jewish Artists in Britain*, hrsg. v. Jewish Heritage, London 10.3.-18.4.2006; Ausst.-Kat. Musée Tavet-Delacour: *Humanisme et Expressionisme. La Représentation de la Figure humaine et l'Expérience juive*, hrsg. v. Eliane Strosberg & Christophe Duvivier, Pontoise 5.4.-29.6.2008. In dieser Gruppenausstellung sind Künstler mit jüdischen Wurzeln von Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwartskunst hinein vertreten. Der *School of London* ist ein eigenes Kapitel gewidmet (S.132ff.), welches mehrere Werke von Kitaj, Freud und eines von Kossoff zeigt; ebenso Bomberg findet Berücksichtigung. Auerbach wird im Text erwähnt, Werke sind weder Bestandteil der Ausstellung, noch im Katalog abgebildet. Die Kuratorin der Ausstellung Eliane Strosberg erwähnt Alberto Giacometti als wichtigen Impulsgeber für die Vertreter der *School of London*, was in der Tat ein gewinnbringender Aspekt in der Rezeption dieser Künstler ist. Auch sie kann aber grundsätzlich nicht verbergen, dass sie keine wirkliche neue Stossrichtung in die Diskussion einbringen kann. Die für manche Kunsthistoriker nach wie vor virulente Frage nach einer genuin jüdischen Kunst (vor allem S.16ff. und S.26ff.) bleibt auch hier im Vagen, es wird auf die in dieser Frage bisher bereits benutzten und üblichen Begriffe wie „Humanismus“ und „Expressionismus“ zurückgegriffen, ohne damit das typisch „Jüdische“ in der figurativen modernen Kunst und ohne die Vielzahl der gleichzeitig abstrakt arbeitenden jüdischen Künstler erklären zu können. Die bisher jüngste Ausstellung realisierte das Felix-Nussbaum-Haus: *Die verborgene Spur – Jüdische Wege durch die Moderne*, hrsg. v. Martin Roman Deppner & Angeli Sachs, Osnabrück 7.12.2008-19.4.2009. Die Ausstellung ist in Themen wie „Exil“, „Transit“, „Dialog“, „Stadt“, „Erinnerung“, „Schtetl“, „Territorien“, „Diaspora“ und „Identität“ unterteilt, in der die einzelnen Werke von Künstlern wie Liebermann über Serra bis Boltanski allerdings ein wenig disparat wirken. Den Ausstellungsmachern geht es um „eine vertiefte Reflexion hinsichtlich des kaum beachteten Einflusses jüdischer Kultur auf die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.“ Das mag ein fruchtbarer Interpretationsansatz sein. Die Werke von Auerbach, Freud und Kossoff werden allerdings als „Figuration aus der menschlichen Asche“ bezeichnet, womit man wieder ins übliche Interpretationsschema zurückfällt.

<sup>87</sup> Herbert Read: *Contemporary British Art*, London 1951, hier S.28.

<sup>88</sup> Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*, 2 Bde., München 1962<sup>2</sup>, hier Bd.1, S.465. Für Haftmann zeigen stilistisch so unterschiedliche Künstler wie Chagall, Soutine oder Modigliani typische Merkmale einer jüdischen Kunst. Bezeichnenderweise kommentiert Harold Rosenberg Haftmanns Unterteilung ziemlich ironisch, siehe Harold Rosenberg: *Is there a Jewish Art?*, in: *Commentary*, Juli 1966, S.57-60. Im Folgenden zitiert als: Rosenberg 1966.

typical Jewish concerns, an awareness of here and now, rather than metaphysical abstraction about nature of life or speculations about the hereafter.«<sup>89</sup> Und weiter schreibt er: »Expressionism, or [...] emotionalism, the willingness to say what you feel and think in uninhibited terms, I often found in Jewish artists. Mostly however it is connected with German or Nordic art, and it may well be that Auerbach simply cannot escape his German-Jewish origins.«<sup>90</sup> Dass Auerbach in der Tradition des Deutschen Expressionismus steht, ist stark anzuzweifeln – so wie Lucian Freud zuweilen der Neuen Sachlichkeit eines Otto Dix oder eines Christian Schaad zugerechnet wird – sind selbst die äußeren stilistischen Gemeinsamkeiten doch mehr als lose. Als Auerbach Deutschland verlassen musste, war er gerade einmal acht Jahre alt und wohl noch zu jung, um bereits von einem künstlerischen Einfluss auf ihn sprechen zu können. Aufgrund der politischen Umstände wird es abgesehen von den Diffamierungs-Ausstellungen zur sog. „Entarteten Kunst“ ohnehin sehr schwierig gewesen sein, nicht staatskonforme Kunst nach 1933 in öffentlichen Räumen zu sehen.<sup>91</sup> Auerbach selbst sieht sich jedenfalls in keiner Weise in einer stilistisch verwandtschaftlichen Beziehung zum Deutschen Expressionismus und auch nicht zu deutschen Künstlern, die vor und während des Zweiten Weltkriegs im Londoner Exil eine neue Heimat gefunden haben.<sup>92</sup>

Die Art und Weise wie Auerbach die Farben verwendet und die Pinsel einsetzt, erzeugt in seiner Kunst zweifellos einen gewissen Abstrahierungsgehalt, der jedoch keinesfalls mit expressiver oder expressionistischer Gestik verwechselt werden darf. Denn alles Spontane hat in seinem Werk nur dann eine Legitimation, wenn es aus vorher erprobten stilistischen Formeln und Prototypen abzuleiten und durch die Wahrnehmung geprüft und daraus zu gestalten ist. Allem vermeintlich expressiven Gehalt zum Trotz gibt sich Auerbach nie einer rein affektiven oder unüberlegten Handlung hin. Geht man die Literatur zu Auerbach durch, ist es nicht wirklich

---

<sup>89</sup> Spencer 1977, S.43.

<sup>90</sup> Ebd., S.45.

<sup>91</sup> Ganz abgesehen davon hatte der Deutsche Expressionismus vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges seine Hochblüte. Mit dem Krieg zerfielen sowohl die Dresdner „Brücke“ als auch der Münchner „Blaue Reiter“. Nach 1933 begann der Plünderungs- und Zerstörungszug durch die Bestände deutscher Museen und privater Sammlungen durch die Kunstscherger der Nationalsozialisten. Welche Abbildungen von Kunstwerken Frank Auerbach als Kind allenfalls in der elterlichen Bibliothek gesehen haben könnte, ist nicht bekannt.

<sup>92</sup> Hans Platschek: *Voll Gelassenheit im zähen Kampf mit den Farbmassen*, in: Art. Das Kunstmagazin, Nr.2, Februar 1990, S.28-41, hier S.36: »Ich bin kein Expressionist, ich male keine Passionen, ich male Dinge.«, sowie S.40: »Ich war viel zu jung und in keiner Weise mit Kurt Schwitters oder Oskar Kokoschka hier in London oder mit Max Beckmann in Amsterdam zu vergleichen.« Zur ambivalenten Situation emigrierter jüdischer wie deutscher Künstler in England siehe auch: Janet Wolff: *„Degenerate Art“ in Britain: Refugees, Internees and visual Culture*, in: Visual Culture in Britain, Vol.4, pt.2, 2003, S.41-56 & 110.



überraschend, dass vor allem in Ausstellungskritiken sein Schaffen immer wieder und selbst bis in jüngste Zeit mit „expressionistisch“ oder „expressiv“ umschrieben oder gleichgesetzt wird, oder aufgrund von Auerbachs biographischem Hintergrund, dem strengen Arbeitsrhythmus oder der eingeschränkten Motivwahl auf eine Weise psychologisiert wird, die den Bildern alles andere als gerecht wird. Hier zeigt sich ein grundlegendes Problem der Kunstkritik, die in der Regel versucht, ein Werk zu kategorisieren, um es erst fassen zu können.<sup>93</sup>

Als einer der ersten und wenigen profunden Kenner von Auerbachs Schaffen, hat William Feaver bereits 1978 im Zusammenhang mit dem „expressiven“ bzw. „expressionistischen“ Eindruck, den das Werk auf die meisten Betrachter evoziert, klare Worte gefunden:

»Auf den ersten Blick ist jedes Bild [...] ein Tumult, Das ist die erste übliche falsche Auffassung. Die zweite Reaktion, die Deduktion, ist die Meinung, hier habe man es wieder einmal mit einem losdreschenden Expressionisten zu tun, dem es mehr um das Gefühl emotioneller Krisen als um formale Werte und wirkliche Gegenwärtigkeit geht. [...] Bei näherer Betrachtung, machen sich die Bilder geltend und behaupten sich. [...] Es erhellt sich, dass Regent's Park, Primrose Hill, die Köpfe von E.O.W., J.Y.M. und Brigid nicht attackiert und fragmentarisch dargestellt, sondern kritisch geprüft und analysiert worden sind. [...] Obwohl die Farbe [...] den langen Kampf [...] verraten mag, den es erfordert hat, die Fertigstellung zu erreichen, hat sie keine weitere metaphorische Bedeutung.«<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Das gilt auch für Kritiker, die keineswegs nur negativ über Auerbachs Werke urteilen, sondern durchaus die Qualität erkennen. Einen interessanten Versuch unternimmt Michael Klein, für den Auerbachs Werk zwar eindeutig als „Expressionismus“ und „gestisch“ aufzufassen ist, aber das analytische Element der Bilder erkennt und dieses mit den oftmals auf (kleinformatigen) Zeichnungen basierenden (großformatigen) Gemälden von Franz Kline vergleicht: »More like Kline who builds from a drawing in ink, and then remounts that gesture to a more grandiose size on canvas, Auerbach builds pictures based on these numerous drawings. The structural scheme is layed out well ahead of things, thereby orchestrating each furious stroke – measured before in pencil – so that the totality of individual marks sings harmoniously in one richly toned choir.«, siehe: Michael Klein: *Frank Auerbach*, in: Arts Magazine, Vol.54, Nr.1, September 1979, S.17. Eine merkwürdig psychologisierende Ansicht – obgleich er Auerbachs Bildern nicht abgeneigt zu sein scheint – vertritt Donald Kuspit, der in den neuen Arbeiten nach Mimesis sucht und Gestik findet und den Umgang mit dem Farbmateriale als Hauptaussage der Porträts versteht, bei denen das Motiv im Grunde keine Rolle mehr spielt. In diesem Sinne sind Auerbachs Werke für Kuspit »... self-portraits in principle if not in appearance: They are “signature paintings.«, des Weiteren heißt es: »Perhaps the artist is unable to definitively identify Dostoyevsky's narcissistic moment of likeness because he doesn't really know how he looks when he isn't painting.«, siehe: Donald Kuspit: *Frank Auerbach*, in: Artforum, Sommer 2006, S.354. Kuspit scheint offensichtlich dazu zu neigen, Kunstwerke und deren Künstler bevorzugt psychologisch zu interpretieren, auf extreme, fast schon pathologische Weise zeigt sich dies in einem Text über die Nacktheit der Modelle in den Werken von Lucian Freud, siehe: Donald Kuspit: *Shameless and Unashamed*, in: artnet Magazine, 6.11.2005, weblink.

<sup>94</sup> William Feaver: *Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Marlborough Galerie Zürich: *Frank Auerbach: Paintings and Drawings 1954-1976*, Zürich, Mai 1976, S.5-7, hier S.5. Im Folgenden zitiert als: Feaver 1976.

Robert Hughes, der Auerbachs Schaffen ebenfalls über einen längeren Zeitraum intensiv begleitet hat, schreibt hierzu:

»Auerbach is not really an expressionist if by expressionism one means an art that depends on a rhetoric of anguish and crisis. He is more akin to Giacometti in his stubbornness, his relentless formal probing desire to win back a classical order from the turmoil of visual impression by sheer tenacity of drawing. [...] The density is a form of realism – for the coloured paste conveys the utmost physical reality without depending on the normal devices of illusionism, like shading.«<sup>95</sup>

Anderenorts beschreibt Hughes, wie Auerbachs Werk im Verhältnis zur übrigen zeitgenössischen Kunst noch in den 1970er Jahren von der Kritik wahrgenommen worden ist:

»...a murky 'Jewish expressionist' whose small gnomic renderings of the human figure in terms of abrupt scrawls and pilings of thick pigment were very far away from American 'post-painterly' abstraction, let alone the iconic brashness of Pop. He was after heavy, sculptural, tactile form, the exact reverse of the 'optical' colour and agreeable clarity of profile valued in the 60s, from Kenneth Noland to David Hockney. Moreover, Auerbach was not just un-ironical – his painting bluntly rejected the *possibility* of detachment.«<sup>96</sup>

In einem Gespräch mit dem Künstler stellt Paul Bonaventura zum vermeintlich expressionistischen Moment in Auerbachs Malerei eine sehr hellsichtige Frage, die der Künstler dazu nutzt, ausführlich seine Haltung zur Kunst darzulegen:

Paul Bonaventura.: »Sie beschäftigen sich so intensiv damit, die körperliche Präsenz eines Bildgegenstands in materielle Substanz Ihres Bildes zu übersetzen, dass die Beschreibung ›expressionistisch‹ offensichtlich falsch wäre. Würden Sie sagen, dass Sie darauf abzielen, alle gefühlsmäßigen Effekte zu vermeiden?«

Frank Auerbach: »Darauf abzuzielen, Gefühleffekte hervorzurufen wäre einfach Demagogie – ich glaube aber, dass das Temperament sich sogar in der Art und Weise ausdrückt, wie jemand Schach spielt. Es gibt viele Anstöße, die einen Künstler zur Arbeit treiben, etwa der Wunsch, sich öffentlich zu erklären, oder eine Figur des

---

<sup>95</sup> Robert Hughes: *Egos, Kitsch and the Real Thing*, in: Time Magazine, Nr.28, 14.7.1986, S.48-49, hier S.48ff.

<sup>96</sup> Hughes 1990, S.9 (Herv. Robert Hughes).

öffentlichen Lebens zu sein, finanzielle Sorgen oder Habgier. Meine Motive sind ganz gewöhnlich: Der Wunsch, das schmachliche Leben zu rechtfertigen, indem man etwas macht, und der Wunsch, dem Vergehen der Zeit das Festhalten von Erfahrung entgegenzusetzen. Jedenfalls – wodurch immer angeregt, welcher Art auch immer die gedankliche Durchdringung des Kunstwerks sein mag – das Werk selbst muss im Augenblick des Machens als etwas Lebendiges entstehen, seinen eigenen Gesetzen unter der Hand des Künstlers gehorchend.«<sup>97</sup>

Im weiteren Verlauf der Ausführungen wird noch sehr deutlich werden, dass sich ein „expressives“ Moment in Auerbachs Kunst allenfalls in einer *Ekstase des Gelingens* zeigt, in die der Künstler treten kann, wenn ein Bild kurz vor seiner Vollendung steht. Expressives zeigt sich in diesem Werk aber nie vorsätzlich intendiert oder in einem Rausch von Affekten. Ein solches Vorgehen ist sowohl der Person Frank Auerbach als auch seinem Kunstverständnis vollkommen fremd.

Um die Diskussion einer möglichen, typisch jüdischen Kunst abzuschließen, sollen hier noch zwei Personen zitiert werden, die sich bereits zu Beginn 20. Jahrhunderts hierzu Gedanken gemacht haben und die zeigen, dass eine solche Diskussion nicht erst ein Phänomen seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs, sondern bereits sehr viel länger virulent ist. Der aus Polen stammende und vorwiegend in Paris wirkende Moïse Kisling hat sich – zu der Frage nach einer jüdischen Kunst in der „Ecole de Paris“ – wie folgt geäußert:

»Ich will Ihnen offen sagen, dass es meiner Meinung nach weder eine jüdische noch eine polnische Kunst gibt. [...] Bezüglich der jüdischen Atmosphäre ist es sehr schwierig, sich zu äußern. Ich sehe keine Verbindung zwischen dem Holländer J. Israël und dem Deutschen Liebermann. Ich sehe auch keine Verbindung zwischen Modigliani und Soutine, zwischen Chagall und Pascin, zwischen mir und jenen, die ich soeben erwähnt habe. [...] Ich glaube, es ist am besten, uns alle unter einem Namen zu fassen: Ecole de Paris.«<sup>98</sup>

Der Terminus der „Ecole de Paris“ ist in diesem Zusammenhang genauso ergiebig zur Klärung wie im Falle der stilistisch vollkommen verschieden arbeitenden Künstler der

---

<sup>97</sup> Paul Bonaventura: *Annäherung an Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Hamburg/Essen 1986/87, S.14-18, hier S. 18. Im Folgenden zitiert als: Bonaventura-Auerbach, Hamburg/Essen 1986/87.

<sup>98</sup> Moïse Kisling zitiert aus: *La vie juive*, Section Française du Congrès Juif mondial, Nr.33. Mai 1953, o. P., siehe Sophie Krebs: *Soutine – Ein Spezialfall der Moderne*, in: Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel: *Soutine und die Moderne*, hrsg. v. Bernhard Mendes Bürgi & Nina Zimmer, Basel 16.3.-6.7.2008, S.39-62, hier Anm.15, S.59.

„School of London“. Es handelt sich folglich auch hier lediglich um einen kunsthistorischen Behelfsbegriff, um diese zeitgleich und mehrheitlich an einem Ort wirkenden Künstler einordnen und festmachen zu können. Der Staatsgründer Israels Theodor Herzl hat bereits 1925 die Meinung vertreten, dass es keine typisch jüdische Kunst geben könne, weil kein jüdisches Territorium existiere,<sup>99</sup> und selbst nach der erfolgten Staatsgründung Israels wird es schwierig sein, in der überaus großen Diversität rund um den Globus verstreut lebender jüdischer Künstler einen gemeinsamen Nenner zu finden.

Auf mögliche künstlerische Einflüsse oder Vorbilder gefragt, antwortet Auerbach schon mal mit einer ganzen Namensflut, was in diesem Zusammenhang nicht als kontrollierte Ablenkung von der Eigenständigkeit seines eigenen Werks, sondern vielmehr als nüchterne und ehrliche Antwort auf eine naive und in der Regel wenig ergiebige Frage aufzufassen ist, da Künstler grundsätzlich visuell sehr sensible Menschen sind und somit immer von dem beeinflusst sind, was sie sehend wahrnehmen und reflektieren.<sup>100</sup> In Gesprächen hat Auerbach wiederholt betont, dass er sein eigenes Schaffen auch aus der kritischen und beständigen Auseinandersetzung vor allem mit Alten Meistern entwickelt:

»I've always looked, out of interest, at what other painters in the National Gallery have done. There is the feeling that, if you go and look at the Old Masters, you're harking back it, or trying to continue a tradition. It's actually nonsense. The National Gallery is a history of radical revolution. All the people who have lasted are people who have shaken off habits and taken a leap into the unknown. That's why they make living images. They also set the standards. And if one's aware of what anybody who's lasted

---

<sup>99</sup> Ebd., Anm.19, S.60.

<sup>100</sup> Bonaventura-Auerbach, Hamburg/Essen 1986/87, S.17f.:

Paul Bonaventura: »Welchen Künstlern fühlen Sie sich am nächsten?«

Frank Auerbach: »Ich habe eigentlich Sympathien für beinahe alle Maler. (Außer für drei: W. C. Fields rückte in VARIETY eine Anzeige ein – »Allen Fröhliche Weihnachten – außer dreien.«)

P. B.: »Gibt es irgendwelche Künstler, die einen grundlegenden Einfluss auf Ihre Methoden hatten, auf die Art, über den Gegenstand und das Bild zu denken, dass Sie zu schaffen versuchen?«

F. A.: »Als ich Ihre Frage nicht beantwortete, geschah das nicht aus Schüchternheit. Michelangelo, Rembrandt, Gaudier-Brzeska, Soutine, Ruysdael, Géricault, Turner, Constable, Hogarth, Kossoff, Fragonard, Giacometti, Tintoretto, Tizian, Cimabue, Picasso, Matisse, Léger, Poussin, David, Ingres, Delacroix, Cézanne, Goya, Vermeer, Derain, Manet, Monet, Courbet, Daumier, Piranesi, Piazzetta, de Kooning, Albert Pinkham Ryder, Mondrian, Bomberg, Matthew Smith, Sickert, Rubens, Koninck, Veronese, Tiepolo, Dürer, Rodin, aztekische und ägyptische Skulptur, afrikanische Kunst, Brancusi, Bacon, Velázquez, Gainsborough, Whistler, Corot, Vuillard – ich könnte drei Seiten mit ihren Namen füllen und wäre mit meiner Liste immer noch nicht zu Ende. Sie haben mich alle nachhaltig beeinflusst. Und doch: Wir mögen von Kunstwerken angeregt werden – unsere eigenen Bilder kommen aus der Wahrnehmung des Lebendigen, aus dem lebendigen Gefühl. Das Ziel der Malerei ist: DIE ERFAHRUNG IM ROHZUSTAND FÜR DIE KUNST EINZUFANGEN.« (Majuskeln von Auerbach).

has done, one has a poignant sense of the inadequacy of what one's done oneself, and what is still required.«<sup>101</sup>

Eigenständigkeit, hohe Qualität sowie das Erreichen überzeugender und neuer Bildlösungen eines künstlerischen Werks sind für Auerbach die entscheidenden Kriterien, an denen er seine Wahrnehmung und Reflexion von Kunst orientiert. Eine bestimmte Herkunft, ein bestimmter Glaube oder gar ein politisches Interesse sind dabei alles andere als ausschlaggebende Faktoren.

Gerade in der Rezeption zu Auerbachs Frühwerk taucht wiederholt David Bomberg als entscheidender Impulsgeber auf, was bis zu einem bestimmten Grad gewiss seine Berechtigung hat. Allerdings wird auch in dieser Debatte mitunter der Versuch unternommen, Bomberg ebenfalls eine typisch jüdische Kunst attestieren zu wollen – obgleich er in höchstem Masse kritisch gegenüber einer solchen Vereinnahmung gestanden ist –, die damit dann auch auf Auerbachs Schaffen projiziert wird.<sup>102</sup> Auf Auerbach werden vor allem die hoch energetische Wirkung des Pinselstrichs sowie die Aktivität und Kraft der eingesetzten Farben gerade in Bombergs Spätwerk einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, ebenso seine Rolle als Lehrer.

Zur Klärung, wie jüdische Kunst letztlich überzeugend zu definieren sei, tragen solche Erläuterungen allerdings auch nicht bei.<sup>103</sup> Die jüdische Abstammung und ein jüdischstämmiger Lehrer allein ergeben in diesem Fall noch keine jüdische Bildmotivik. Auerbachs Werke würden ihres substantiellen Wesens beraubt, suchte man dieses über ein religiös-historisch-kulturell motiviertes Umfeld zu erläutern. Hinzu kommt, dass dem Künstler selbst nur ein sehr geringes Interesse in religiösen Dingen attestiert werden kann,<sup>104</sup> selbst wenn er sich selbstverständlich dem historischen Gewicht

---

<sup>101</sup> Bumpus-Auerbach 1986, S.23f.

<sup>102</sup> Bombergs Abneigung gegenüber einer solch einseitigen Interpretation müssen auch namhafte Interpreten eingestehen, so bspw. Richard Cork: *David Bomberg*, New Haven/London 1987, hier S.50, sowie: »... He became almost hysterical, if you referred to 'Jewish Art' and in later years he refused to use 'Israel' for the Jewish part of Palestine.«, siehe: Spencer 1967, S.36.

<sup>103</sup> Was auch Avram Kampf anmerken muss: »The term 'Jewish art', although in use for about 100 years, has been, up to now, only vaguely defined and inexpediently used. One defines Jewish art in terms of content, in terms of iconography, in terms of the specific use to which objects were put, or the fact that the artist happened to have been of Jewish birth. [...] 'Jewish art' remained vague and elusive, [...] a working tool [...] which often generated confusion because of its contradictory uses ...«, siehe: Kampf 1990, S.15f.

<sup>104</sup> »I have no religious beliefs. [...] I look at the work of Jewish artists with the very slightly greater attention which I would also give to an English artist or to an artist of my own generation. But the extra degree of interest is extremely slightly.« Lakonischer Brief Auerbachs an Françoise Mathis, datiert 25.10.-5.11.1989, siehe: Mathis 1993, S.177.

(sprich: das im Alten Testament fixierte absolute Bilderverbot, siehe vor allem 2.Buch Mose 20,4 sowie 5.Buch Mose passim)<sup>105</sup> absolut bewusst ist:

»That's why one paints the things one loves because one is aware of all the relevances; maybe it's the only way to get power over the things one loves. [...] That's why in the Jewish religion it's forbidden to make images [...] because one worships them not the things they are images of.«<sup>106</sup> Um diese Thematik abzuschließen, sei nochmals Harold Rosenberg zitiert:

»I believe we are obliged to conclude that there is no Jewish art in the sense of a Jewish style in painting and sculpture. Whether there ever will be such a style is a matter of speculation – a speculation that ought to take into account the progressive fading of national styles in modern art generally.«<sup>107</sup>

### **I.II.V. Zur Situation der Englischen Kunst nach 1945**

In der Diskussion um Modernität und Eigenständigkeit der Kunst Englands im 20. Jahrhundert und vor allem nach 1945 soll mit der These von James Hyman der bisher neueste Beitrag in dieser vor allem im angelsächsischen Raum phasenweise heftig und emphatisch geführten Debatte vorgestellt und erläutert werden.<sup>108</sup> Dabei soll zugleich die Art und Weise beleuchtet werden, wie mit Auerbachs Werk in diesem Zusammenhang argumentiert wird. Hymans provokante und rhetorisch durchaus emphatisch vorgetragene These nimmt sich streckenweise sehr verlockend aus, bedarf aber ein paar kritischer Anmerkungen. Hyman nimmt in seiner These einen kaum mehr beachteten Diskussionsfaden über die Britische Nachkriegskunst wieder auf, in dem er die möglichen Folgen der während der 1930er Jahre nach England emigrierten, vorwiegend jüdisch-stämmigen Künstler, sowie die von den in der Nachkriegszeit führenden Kritikern wie David Sylvester oder John Berger in diese hitzige Diskussion eingebrachten Beiträge formuliert und zur Ausgangsbasis seiner Interpretation

---

<sup>105</sup> Grundsätzlich hierzu Wieland Schmied: *Zur Frage einer genuin jüdischen Kunst im 20. Jahrhundert*, in: *Kunst und Kirche*, Nr.4, November 1996, S.231-236, hier S.231, sowie B. Cecil Roth: *Jewish Art. An illustrated History*, London 1971; ders.: *Die Kunst der Juden*, Frankfurt a. M. 1964. In ersterer Publikation findet sich eine kurze Erwähnung zu Bomberg, Vertreter jüdischer Herkunft der sog. „School of London“ werden nicht genannt.

<sup>106</sup> Frank Auerbach: *Fragments from a Conversation*, in: *X, A Quarterly Review*, Vol.1, Nr.1, November 1959, S.31-35, hier S.32.

<sup>107</sup> Rosenberg 1966, S.59.

<sup>108</sup> James Hyman: *The Battle for Realism. Figurative Art in Britain during the Cold War 1945-1960*, New Haven/London 2001. Im Folgenden zitiert als Hyman 2001.

macht.<sup>109</sup> Dabei entwickelt Hyman von Anfang an eine stark politisch-sozial ausgerichtete Sicht auf die Dinge:

»Furthermore, the battle for realism emphasises the significant role played by British culture by those of middle European and/or Jewish origin: from older figures such as Herman, Bomberg and Epstein to younger artists such as Auerbach, Kossoff and Freud; from the critic David Sylvester to the dealer Helen Lessore. It may be even argued that many of the critical strategies used in the promotion of realism during this period, whether consciously or unconsciously, served to facilitate the assimilation of émigré artists and continental theory into British culture at a time of pervasive xenophobia and latent anti-Semitism.«<sup>110</sup>

Fakt ist, dass zwischen dem Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre in Großbritannien eine intensive Debatte um eine fortschrittliche zeitgenössische Englische Kunst im Kielwasser erster Ausstellungen von Francis Bacon, Graham Sutherland und Henry Moore einsetzt. Eine Publikation von Herbert Read, in der erstmals einige der jungen (oder durch den Krieg „verspäteten“) Künstler versammelt sind, sorgt für eine erste breitere Wahrnehmung in der Öffentlichkeit.<sup>111</sup> Sehr bald, bereits im Verlauf der 1950er Jahre formieren sich zwei (Haupt)Lager um zwei junge englische Interpreten, die den figurativen und durch die Motivwahl mitunter drastischen und schonungslosen Realismus dieser Künstler nach ihrer ideologischen Überzeugung auslegen. Auf der einen Seite bildet sich unter Führung des schnell an Einfluss gewinnenden Kunstkritikers David Sylvester ein modernistisches Lager. Auf der anderen Seite führt John Berger das Lager des kommunistisch behafteten sozialistischen Realismus an.<sup>112</sup> Beide Kritiker züchten für ihre Vision auch ihre eigenen Heroen heran: Sylvester fördert mit allen in seiner Macht stehenden Mitteln Francis Bacon – neben Auerbach, Freud und Kossoff avanciert Bacon geradezu zum Inbegriff des Sylvester’schen Kunstverständnisses –, während für Berger das Werk des damals in England populären Italieners Renato Guttuso zum Leitbild seiner

---

<sup>109</sup> Dabei stützt sich Hyman vorwiegend auf aus Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln bestehendes Quellenmaterial ab, welches er in beträchtlicher Anzahl für seine These recherchiert hat. Hymans These bietet grundsätzlich einen interessanten Einblick in die vor allem während der 1950er und 60er Jahre virulente Debatte, in der verschiedene Kritiker Künstler für ihre ideologisch getränkte Kunstauffassung zu vereinnahmen suchten. Allerdings fällt Hymans Auseinandersetzung ähnlich einseitig aus und entfacht die Glut einer im Grunde ausdiskutierten Sache nur wieder von neuem.

<sup>110</sup> Hyman 2001, S.5.

<sup>111</sup> Herbert Read: *Contemporary British Art*, London 1951.

<sup>112</sup> Zu den fundamentalen ideologischen Differenzen im Kunstverständnis von Sylvester (1924-2001) und Berger (1926), siehe: Hyman 2001, S.42ff. sowie S.133ff.

marxistisch-sozialistischen Kunstinterpretation und damit zum Aushängeschild einer typisch zeitgenössischen modernen Malerei wird. Während Berger im nüchternen (und ernüchternden) Realismus – dem sog. „*Social Realism*“ – der alltäglichen, der ‚hohen‘ Kunst wenig rühmlichen häuslichen Motive der sog. „*Kitchen-Sink Painters*“<sup>113</sup> eine Bestätigung seiner sozialen Vorstellung zu entdecken glaubt, die er mit entsprechend tendenziösen Interpretationen von Guttusos Werken unterstützt, fokussiert Sylvesters Realismus – dem sog. „*Modernist Realism*“<sup>114</sup> – gänzlich auf die ‚condition humaine‘ des französischen Existentialismus, der vor allem durch Jean-Paul Sartres Schriften und Alberto Giacomettis Plastiken in den 1950er Jahren sehr großen Zuspruch auf der Britischen Insel gefunden und nachweislich englische Künstler inspiriert hat.<sup>115</sup> Da Bergers politisch-ideologische Kunst- und Gesellschaftsvision heutzutage – auch zu Recht – gänzlich aus den Museen und der öffentlichen Diskussion verschwunden ist, lässt sich retrospektiv nur schwer nachvollziehen, welcher intellektuelle Machtkampf damals in der englischen Kunstszene tatsächlich stattgefunden hat. Die figurative Kunst wurde in England von diesen Kritikern für ihre Belange in hohem Masse instrumentalisiert und in einer Art Stellvertreterdiskussion als eigenständiger, künstlerisch wie sozial wertvollerer Gegenpol zum amerikanischen *Abstrakten Expressionismus* sowie zur informellen *Ecole de Paris* aufgebaut. Irritierend und problematisch an Hymans Beitrag scheint nun das Insistieren auf dieser deutlich politisch-ideologischen Gewichtung zu sein, die er in seiner Argumentation immer wieder einschlägt. Damit gießt er förmlich Öl ins Feuer einer im Grunde erloschenen Diskussion und befrachtet Künstler wie Auerbach, Andrews, Bacon, Freud oder Kossoff ebenfalls mit einer ideologischen Bedeutung, die weder ihren persönlichen Intentionen noch ihrem Kunstverständnis entspricht.

Auerbachs Werk wird in Hymans Argumentation seiner These untergeordnet und – wie das bereits mit Bacon, Freud oder auch Kossoff geschehen ist – auf eine mitunter ziemlich einseitige existentialistische Bahn gebracht, die der Komplexität des Werks nicht gerecht wird. So z. B. wenn es über die frühen, als „*Black Realism*“ definierte Zeichnungen aus den 1950er Jahren heißt:

---

<sup>113</sup> Hierzu gehören Maler wie bspw. John Bratby, Jack Smith, Derrick Greaves und Edward Middleditch, die während der 1950er Jahre ebenfalls von Helen Lessore in der Beaux-Arts-Gallery in London regelmäßig gezeigt wurden.

<sup>114</sup> Die Begriffsdefinition des „*Social Modernism*“ sowie des „*Modernist Socialism*“ hat Andrew Forge 1958 in seinem Essay *Since the War* geprägt.

<sup>115</sup> David Sylvester hat sich zwischen 1947 und 1950 wiederholt in Paris aufgehalten, wo er mit Sartres Schriften sowie mit Giacomettis Kunst in unmittelbaren Kontakt gekommen ist. Zum Einfluss Giacomettis auf englische Künstler vor allem: Andrew Lambirth: *Giacometti: Leaving his Mark*, in: Royal Academy Magazine, Nr.52, Herbst 1996, S.36-43.



»Auerbach's early drawings entered a dialogue with an earlier Humanist tradition, specifically to that high point in man's self-estimation, the high Renaissance, only for Auerbach to present Man as scarred, brutalised and dehumanised. Auerbach's subjects possess an inner beauty that echoes the serenity of Leonardo, Raphael and Michelangelo, but their flayed skin, composed of disintegrating paper and crumbling charcoal, suggest the survivor of some recent inhumanity.«<sup>116</sup>

Selbst Auerbachs Entscheidung, sich zur konzentrierten Arbeit bevorzugt in sein Atelier zurückzuziehen, wird als existentialistische Abkapselung gewertet. Bezüglich der haptischen Materialität und der technischen Machart von Auerbachs Bildern vor allem aus den 1950er Jahren ist von einer Verbindung eines »English concern with structure« und einem »European stress on facture« die Rede.<sup>117</sup> Ob eine derartige Unterteilung allerdings so haltbar ist, erscheint mehr als fraglich, schon nur, wenn man bspw. das Werk eines Walter Richard Sickert, Matthew Smith oder Francis Bacon betrachtet und mit Arbeiten bspw. von Nicholas de Staël, Jean Dubuffet, Chaïm Soutine oder Paul Cézanne vergleicht.

Als ein wichtiger Impulsgeber nicht nur für Auerbachs Frühwerk, sondern für eine ganze Reihe englischer Maler wie Plastiker wird Alberto Giacometti genannt.<sup>118</sup> Giacomettis Werk war seit etwa 1947/48 in London zunächst durch Rezensionen und Abbildungen in Kunstzeitschriften, später auch durch Ausstellungen sehr präsent. Spätestens mit der großen Ausstellung 1955 im Institute for Contemporary Art (ICA) setzt in England eine breite Giacometti-Rezeption ein.<sup>119</sup> Es ist nun keineswegs die vor allem von David Sylvester immer wieder propagierte existentialistische Deutung von Giacomettis Plastiken und Gemälden für Auerbach von Interesse, sondern der überaus komplexe Vorgang der Wahrnehmung, wie ein Objekt perzeptuell in seiner Dreidimensionalität fassbar wird. Wie ist ein solches Objekt auf dem zweidimensionalen Bildträger überzeugend und vor allem *wirklich* darstellbar, wenn sich dieses Objekt bei jedem Standort- oder Perspektivwechsel beständig als etwas Neues zeigt und entfaltet. Bezüglich dieses Aspekts zeigt sich eine interessante

---

<sup>116</sup> Hyman 2001, S.138.

<sup>117</sup> Ebd., S.197f.

<sup>118</sup> Im Verlauf der 1950er finden in verschiedenen Londoner Museen und Galerien umfangreiche Ausstellungen statt, in denen das Werk französischer Künstler wie Cézanne, Soutine, de Staël, Giacometti, oder dem Amerikaner de Kooning gezeigt wird, die Auerbach für zentrale Künstler der Moderne hält und deren Werk er auf diese Weise eingehend studieren kann.

<sup>119</sup> Hyman 2001, S.154ff.

verwandtschaftliche Beziehung im Werk der beiden Künstler, wie auch in der Beharrlichkeit, mit der immer wieder dieselben Personen als Modell für die Porträts herangezogen werden.

Überhaupt zeigt sich nun gerade in der figurativen Kunst in England etwa seit der Jahrhundertwende eine starke Affinität vor allem gegenüber der französischen Moderne, durch deren nachhaltige Rezeption besonders die Künstlergenerationen der Zwischen- und der Nachkriegszeit profitieren konnten. Gerade die Cézanne-Rezeption Roger Frys oder auch das energiegeladene Spätwerk David Bombergs haben auf jüngere englische Künstler einen prägenden Eindruck hinterlassen. Diese Rezeptionsgeschichte, an die auch die künstlerische Entwicklung von Auerbachs Frühwerk anschließt, soll im Folgenden in aller Kürze in den wichtigsten Schritten nachgezeichnet werden. Dadurch soll allerdings nicht der Eindruck entstehen, Auerbachs Werk nun mit allen Mitteln kunsthistorischen Interpretationseifers oder aufgrund des tatsächlichen Mangels an theoretisch tiefschürfenden Publikationen krampfhaft ein solches Entwicklungsschema überzustülpen zu wollen. Vielmehr können durch die Vergegenwärtigung der Situation der theoretischen Kunstrezeption in England während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zwei Dinge sehr deutlich vor Augen geführt werden: Zum einen erweist sich die angebliche Isolation oder Rückständigkeit der modernen Englischen Kunst als ein Trugschluss, zumindest was das Werk jener Künstler angeht, die heute als wichtigste Vertreter dieser Epoche angesehen werden können (aber dafür zu Lebzeiten mitunter kaum Beachtung gefunden haben). Diese haben bereits sehr früh zentrale Impulse bspw. von Cézanne, Matisse oder Picasso in ihr Werk aufgenommen und diese gewinnbringend weiterverarbeitet. Zum anderen zeigt sich – und das ist nun in Bezug auf Auerbachs Werkentwicklung von entscheidender Bedeutung –, dass die moderne Deutsche Kunst – sowohl der Expressionismus als auch die Neue Sachlichkeit – sich kaum oder jedenfalls nicht so prägend in der Englischen Kunst niedergeschlagen haben, wie das manch ein Interpret von Frank Auerbach oder auch Lucian Freud gerne sehen möchte. Es lohnt sich also, hier einen Blick auf die Rezeption der französischen Moderne in England zu werfen.

### **I.III. Zum Einfluss der Französischen Moderne auf die Englische Kunst des 20. Jahrhunderts**

#### **I.III.I. Rezeption und Weiterentwicklung der Französischen Moderne in der Englischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts**

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nimmt die Konsolidierung der Rezeption der kontinentalen Moderne und insbesondere der französischen Kunst in England stetig zu, die um 1910 eine zusätzliche, entscheidende Wendung erhält. Nachdem 1907 in Paris zwei umfangreiche Ausstellungen postum das Werk des eben verstorbenen Paul Cézanne würdigen, organisiert 1910 der Künstler und Kritiker Roger Fry (1866-1934) in den Londoner Grafton Galleries die Ausstellung „*Manet and the Post Impressionists*“, in der rund zwanzig Arbeiten Cézannes neben Werken von Gauguin, van Gogh, Seurat, Manet u. a. gezeigt wurden. Obgleich diese Ausstellung in England zunächst eher ein geringes Echo seitens der Öffentlichkeit wie auch der Künstler auslöst, keimt in den darauf folgenden Jahren eine immense nachhaltige Wirkung, die von dieser ausgeht.<sup>120</sup> Fry erkennt als einer der ersten Kritiker in England die enorme Bedeutung, die von Cézanne oder van Gogh auf die ihnen folgenden Künstler ausgeht.<sup>121</sup> Mittelfristig führt diese Ausstellung dazu, dass die Rezeption der Impressionisten – vor allem von Monet<sup>122</sup> – in England nachlässt, zugunsten einer verstärkten Fokussierung auf Cézannes Werk, die Fry mit weiteren Texten ausbaut und festigt. Fry attestiert Cézanne eine signifikante Neubewertung des Akts der Wahrnehmung und des Visuellen an sich. Das Bild adressiert sich nun selbst an den

---

<sup>120</sup> Desmond McCarthy, ein Freund Frys, schreibt rückblickend auf die Auswirkungen dieser Ausstellung vom „Art-Quake in 1910“, in: *The Listener*, 1.2.1945. Der fundamentale Einfluss, der von Cézannes Werk auf nachfolgende Künstlergenerationen ausgegangen ist, ist erst jüngst wieder Thema einer großen Ausstellung gewesen, siehe: Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art: *Cézanne and Beyond*, hrsg. v. Joseph J. Rishel & Katherine Sachs, Philadelphia 26.2.-17.5.2009. Die Ausstellung fokussiert allerdings mehrheitlich zum einen auf Cézannes unmittelbaren Einfluss auf in Paris tätige Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts und zum anderen auf die Cézanne-Rezeption amerikanischer Künstler, die vorwiegend ab Mitte der 1950er Jahre tätig geworden sind. Einzelgänger wie Giacometti oder Beckmann finden ebenfalls Erwähnung. Englische Künstler bleiben ausgeblendet.

<sup>121</sup> Neben Fry sind vor allem noch die Publikationen des Kunsthistorikers Clive Bell (1881-1964) zu nennen, insbesondere *Since Cézanne* (London 1922), dessen Schrift ein paar Jahre vor derjenigen Frys erschienen ist, und der sich wie er intensiv mit Cézannes Werk auseinandergesetzt hat.

<sup>122</sup> Obwohl Claude Monet, Camille Pissarro und Alfred Sisley Paris 1870/71 aufgrund eines neuerlichen franko-preußischen Kriegs verlassen und sich eine Weile in London niederlassen und hier einzelne Orte der Stadt in zahlreichen Bildern festhalten, hinterlassen die Impressionisten im Gegensatz zu Cézanne, Gauguin, Matisse oder Picasso vergleichsweise marginale Spuren in der Malerei der englischen Moderne.

Betrachter, gewissermaßen mit einer autonomen, bildimmanenten »visuellen Logik einer mehrwertigen Fläche«, wodurch das ganze »optische Potential«, die Wirkmacht des Bildes gegenüber dem Betrachter zur vollen Entfaltung gebracht werden kann.<sup>123</sup> Die Aktion geht also nicht mehr nur vom Betrachter aus, sondern manifestiert sich als eine intensiv wechselseitige. Der wichtigste Cézanne-Text von Roger Fry erscheint 1927, der die Grundlage für eine nachhaltige Rezeption von Cézannes Werk in England schafft.<sup>124</sup> Dank der durch Fry 1910 initiierten Cézanne-Rezeption entsteht in England ein überaus fruchtbarer Boden für Künstler wie Picasso, Matisse und später auch Giacometti, von denen sich jüngere Künstlergenerationen inspirieren lassen, zu denen auch David Bomberg gehört, auf den die Ausstellung in den Grafton Galleries und insbesondere das Werk von Paul Cézanne einen ungemein heftigen und nachhaltigen Eindruck hinterlassen.

### **I.III.II. Zum Leben und Kunstverständnis von David Bomberg**

David Bomberg (1890-1956) zählt zu denjenigen Künstlern Englands aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Schaffen bis heute am meisten unterschätzt und vernachlässigt wird. Dabei hat er ein überaus beeindruckendes Werk hinterlassen, welches auf eine ganze Reihe jüngerer Künstler in England nachgewirkt hat. Sowohl von Seiten der Forschung als auch der Kuratoren ist sein Schaffen weitgehend ignoriert worden. Dieses Werk, vor allem das fulminante Spätwerk, gilt es immer noch zu entdecken und in seiner vollen Bedeutung zu würdigen.<sup>125</sup> Obschon gerade Bombergs Spätwerk, sein Kunstverständnis und seine damit verbundene Rolle als Lehrer an der Borough Polytechnic auch für Vertreter der sog. „*School of London*“ von Bedeutung sind, ist sein Werk – abgesehen von rund einer handvoll Einzel- und Gruppenausstellungen seit seinem Tod 1956 – in den vergangenen Jahrzehnten bisher kaum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Hierzu: Gottfried Boehm: *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: Ralf Konersmann (Hg.): *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S.272-298, hier S.292 & 286.

<sup>124</sup> Roger Fry: *Cézanne: A Study of his Development*, London 1927; Chicago/London 1989.

<sup>125</sup> Nahezu die einzigen Ausnahmen dieser Bombergs Werk gegenüber unverständlichen ignoranten Haltung seitens der Kunsthistoriker bilden die Publikationen von Richard Cork: *David Bomberg*, New Haven/London 1987; Ausst.-Kat. Tate Gallery *David Bomberg*, hrsg. v. Richard Cork, London 1988, sowie verschiedene Textbeiträge, in Compton (Hg.) 1987: *Maschinenzeitalter, Apokalypse und Pastorale*, S.75-86; *Der ‚Vorticist Circle‘, Bomberg und der Erste Weltkrieg*, S.158-161; *Der späte Bomberg*, S.281. Sehr informativ ist auch die Publikation von William Lipke: *David Bomberg. A critical Study of his Life and Work*, London 1967.

<sup>126</sup> Hin und wieder kommen Werke Bombergs auf Auktionen vor allem in London und New York unter den Hammer, wo sie seit ein paar Jahren mitunter sehr hohe Preise von bis zu über einer Million Pfund erzielen. Einer kleinen Gemeinde von Kunstkennern ist die Qualität dieses Werks folglich nicht entgangen.

Besonders prägend für Auerbach – wie auch für Kossoff – war während der an der Borough Polytechnic von 1948 bis 1953 besuchten Abendkurse Bombergs rigorose Vermittlung von Qualitätsmaßstäben, sein Diktum des Zeichnens als der Basis aller Kunst sowie die bedingungslose Hingabe an dieselbe.<sup>127</sup> Aufschlussreich sind hierzu Auerbachs Bemerkungen, da sich Manches auch sehr deutlich in seinem eigenen Werk niederschlägt:

»He spoke of drawing as being simply a question of getting a set of directions for the full 360° around the object. And he didn't believe in modelling the thing up artificially to give it weight. Weight was something you *felt* – it couldn't be feigned. Nor did he believe in making curlicues to produce a beautifully shaped leg. He decried that as facility.«<sup>128</sup>

Auerbach kann nun nicht als ein Schüler oder Adept Bombergs bezeichnet werden, der blind die Weisungen und den Stil des Lehrers übernommen hat. Gegenüber seinem tiefen Kunstverständnis und seiner Fähigkeit, junge Künstler zu ermutigen und begeistern zu können, drückt er aber bis heute in verschiedenen Interviews immer wieder seine Wertschätzung aus.<sup>129</sup> So schätzt Auerbach an Bomberg, dass dieser seine Studenten dazu motivierte, mehr anzustreben als bloß einen »trivial success which might lead people away from grasping the form on the level on which the form is grasped in the great works of art of the world. It was those standards and his impatience with anything less that I found stimulating.«<sup>130</sup> Leon Kossoff äußert sich ebenfalls sehr wohlwollend über die Stunden, die er in Bombergs Klasse an der Borough Polytechnic verbringen konnte: »Although I had painted most of my life, it was through my contact with Bomberg that I felt I might actually function as a painter. Coming to Bomberg's class was like coming home.«<sup>131</sup> Gegenüber Paul Bonaventura

---

<sup>127</sup> Wiederholt hat Richard Cork den Fokus auf die nachhaltige Wirkung von Bombergs Unterrichtsmethoden und seiner theoretischen Schriften auf dessen Studenten ausgerichtet, vor allem seine Konzentration auf die Zeichnung, so z. B.: »... Most of Bomberg's students were enormously stimulated by the teaching of a man who urged that 'the hand works at high tension and organizes as it simplifies, reducing to bare essentials, stripping of all irrelevant matter obstructing the rapidly forming organization which reveals the design. This is the drawing'«. siehe: Ausst.-Kat. Tate Gallery: *David Bomberg*, hrsg. v. Richard Cork, London 17.2.-8.5.1988, S.41.

<sup>128</sup> Hughes 1990, S.31 (Hervorhebung Frank Auerbach).

<sup>129</sup> Auerbach hat bereits während seiner Studienzeit intensiv an einem eigenen Stil gearbeitet, als dass er bereitwillig dem Werk eines anderen Künstlers stilistisch gefolgt wäre. Wie unterschiedlich die Wege sind, die Studenten aus Bombergs Klasse eingeschlagen haben, zeigt sich an Gustav Metzger, einem Studienfreund Auerbachs und Kossoffs, der in den 1960er Jahren eine abstrakte Kunst verfolgte, hierzu: Hughes 1990, S.28.

<sup>130</sup> Ebd., S.41, aus einem Interview Corks mit Frank Auerbach, BBC Radio 3, 18.11.1985.

<sup>131</sup> Ebd., S.41, aus einem Interview Corks mit Leon Kossoff vom 16.1.1981.

spricht Auerbach in diesem Zusammenhang auch die direkten Auswirkungen seiner Ausbildung an, die entscheidend für sein Kunstverständnis sind:

Auerbach: »... Whether we follow our preceptors, or rebel against them, we are all formed by them. I think there is such a thing as handling on the torch.«

Bonaventura: »The torch of history or the torch of quality?«

Auerbach: »I think I mean the torch of practice. The teaching of drawing works by implication and example, over some period of time, as does the teaching of ballet. It cannot be entirely contained in language. I was a pupil of Bomberg, he trained with Sickert, who worked with Whistler. Whistler gleaned a lot from Degas. (Sickert, too, worked with Degas, posed for at least one large drawing.) Degas learned from Ingres, who studied with David. The line goes back to Raphael. Coldstream was greatly affected by Sickert's lectures. There are hundreds of painters in England who can trace precisely the same genealogy. It is not simply technical; spirit and attitude come into it.«<sup>132</sup>

David Bomberg selbst entstammt einer bitterarmen polnisch-jüdischen Großfamilie, die zunächst in Birmingham, später im Bezirk Whitechapel im Osten Londons lebt.<sup>133</sup> Nach einer entbehrungsreichen Kindheit im Kreis seiner Großfamilie, erfährt er ab 1907 Förderung u. a. durch den amerikanischen und in London äußerst erfolgreich tätigen Porträtmaler John Singer Sargent (1856-1925), der damals in der Hauptstadt lebt und das große Talent des jungen Mannes erkennt. Von 1911 bis 1913 studiert er Dank eines Stipendiums der Jewish Educational Aid Society an der Slade School of Art, einer der führenden und einflussreichsten Akademien Großbritanniens, aus der mehrere bedeutende englische Künstler in dieser Zeit hervorgegangen sind.<sup>134</sup> Bombergs eigenes Kunstverständnis und seine Vermittlung derselben ist bereits früh von einem absoluten Glauben an eine Beherrschung des Zeichnens, sowie von Paul Cézannes Malerei und dessen Konzentration auf ein komplex ausbalanciertes System von Form und Farbe geprägt. Unter dem Eindruck neuer Kunstströmungen vom europäischen Kontinent, wie dem Kubismus und dem Futurismus, wird Bomberg seine individuelle Farb- und Formgebung ausformulieren und weiter entwickeln.

---

<sup>132</sup> Bonaventura-Auerbach 1986, S.3. An diesen Äußerungen zeigt sich auch einmal mehr, wie weit der Impuls der französischen Moderne auf die englische Kunst zurückreicht.

<sup>133</sup> Zu biographischen Angaben siehe die bisher einzige Monographie über den Künstler: Richard Cork: *David Bomberg*, New Haven/London 1987. Im Folgenden zitiert als Cork 1987.

<sup>134</sup> Gemeinsam mit Bomberg studierten damals u. a. Mark Gertler, Paul Nash, Christopher Nevinson, William Roberts und Stanley Spencer an der Slade School.

Im Mai 1913 reist er mit seinem Freund, dem Bildhauer Jacop Epstein (1880-1959) im Auftrag der Whitechapel Art Gallery nach Paris, um für eine Ausstellung Werke jüdischer Künstler zu sichten. Im Paris kommt er in Kontakt mit wichtigen Vertretern der französischen Avantgarde, so unter anderem mit Pablo Picasso, André Derain und Amedeo Modigliani, deren Schaffen ihn nachhaltig beeinflussen wird. Seine Malerei ist in der Folge immer deutlicher von einer kubistischen Bildkonzeption geprägt, der zum Ausgangspunkt für seine stetig abstrakter werdende eigene figurative Bildsprache wird. Bomberg beschränkt die Figuren und Körper auf das wesentlichste und reduziert sie ganz auf geometrische und planimetrische Grundformen, wodurch der bildnerische Eindruck derselben stetig fragmentarischer und schematisierter wird. Das Individuelle der Figuren wird zurückgenommen. Mit ihren harten Konturen suggerieren diese technoide, maschinisierte Bewegungsabläufe, wodurch Bombergs eigene Faszination für die moderne, industriell-technisierte Welt zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Ausdruck findet. Genau diese Welt der Großstadt mit ihrem technischen Fortschritt und ihrem neuartigen Bewegungsfluss versucht er in seinen Bildern in den folgenden Jahren malerisch umzusetzen. 1914 äußert er sich dazu wie folgt: »I want to translate the life of a great city, its motion, its machinery, into an art that shall not be photographic, but expressive [...] The new life should find its expression in a new art, which has been stimulated by new perception.«<sup>135</sup> Diese neuen Lebensumstände, die gemäß Bomberg unweigerlich in eine neue Kunst- und Wahrnehmungsauffassung münden, werden zum Leitmotiv seiner Werkentwicklung, die er in immer kühneren Kompositionen zum Ausdruck bringen wird.

Bomberg erachtet es als unabdingbare Notwendigkeit, dass ein Künstler auf die Herausforderungen der technisierten Umwelt und der Industrialisierung im Allgemeinen, die das Leben des modernen Menschen nachhaltig verändert haben, entsprechend mit seiner künstlerischen Produktion zu reagieren hat. In der Folge wird er mit Nachdruck in seiner Kunst einem neuen Formsinn und einer „reinen Form“ entgegenstreben, wie er es auch in einem weiteren Zitat aus demselben Jahr formuliert: »My object is the construction of Pure Form. I reject everything in painting that is not Pure Form.«<sup>136</sup> Bomberg weigert sich beharrlich, seine Kunst auf einen kunsthistorischen Definitionsbegriff festlegen zu lassen, da in seinen Augen Kunst dadurch erheblich in ihrem Potential eingeschränkt wird; er strebt stets nach

---

<sup>135</sup> Siehe: Cork 1987, S.17.

<sup>136</sup> Zitat abgedruckt in: Ausst.-Kat. Annelly Juda Fine Art: *From Figuration to Abstraction*, London 17.10.-19.12.1986, S.10.

größtmöglicher künstlerischer und stilistischer Freiheit. Dennoch sieht er Kunst als eine durch Evolution sich entwickelnde Materie an und lehnt damit jegliche zeitgenössische Tendenzen in der Kunst wie bspw. den Futurismus ab, der die fortlaufende Tradition der Kunstgeschichte per se ablehnt. Auch die Mitgliedschaft in der Gruppe der Vortizisten um den Maler und Schriftsteller Percy Wyndham Lewis (1882-1957) lehnt Bomberg ab, obgleich sein kubistisch beeinflusstes Werk gerade aus den Jahren um 1913/14 heute aus kunsthistorischer Sicht diesem Kreis immer wieder zugeordnet wird.<sup>137</sup> Gerade mit den kurz vor dem Krieg entstandenen Arbeiten kann er seine größten künstlerischen Erfolge verbuchen.<sup>138</sup> Sein Werk lässt sich allerdings stilistisch nicht einheitlich festlegen, da er beständig neue künstlerische Herausforderungen sucht. Dies wiederum verunsichert oder verärgert gar wohlgesinnte Sammler, Kritiker und Kuratoren, die von seiner Malerei offenbar zunehmend überfordert sind. So sinkt sein Ansehen in der öffentlichen Gunst bald schon merklich nach Kriegsende. Bomberg bleibt auch wegen solcher Umstände nahezu während seines gesamten künstlerischen Schaffens ein Einzelgänger von geradezu anarchischer Gesinnung, die sich gegen Ende seines Lebens auch aufgrund der ablehnenden Haltung und der mitunter offenen Anfeindung in der Öffentlichkeit gegenüber seinem Werk zusätzlich noch verstärkt.

Nach den traumatischen Erfahrungen an der Front während des Ersten Weltkrieges nimmt seine Haltung eine dramatische Wendung. Verstört und erschüttert wendet er sich fortan dem von der Technologie und Industrialisierung beeinflussten geometrisch-reduzierten Formenvokabular ab und hin zu einer Rückführung und Anlehnung der Kunst an die Natur. Die Natur gilt ihm von nun an als Ausgangsbasis, um der fortschreitenden Verrohung und Entfremdung des modernen Menschen Einhalt zu gebieten. So greift er wieder auf die menschliche Figur und die Landschaft als Motive seiner Bilder zurück. Persönlich ist er gegenüber Künstlerbewegungen und bloßen Modeerscheinungen noch skeptischer als vor dem Krieg eingestellt, sodass er nun während der 1920er Jahre mit aller Kraft nach einer Neuausrichtung seiner Malerei sucht. Im April 1923 reist er nach Palästina, und von dort weiter nach Petra in Jordanien, was der Auftakt zu einer über Jahre anhaltenden Reiseaktivität Bombergs

---

<sup>137</sup> Zu dieser Thematik grundsätzlich die Publikationen von Richard Cork: *David Bomberg*, London/New Haven 1987; Ausst.-Kat. Tate Gallery: *David Bomberg*, London 1988, S.15ff. & S.71-72.; *Maschinenzeitalter, Apokalypse und Pastorale*, sowie: *Der ‚Vorticist Circle‘, Bomberg und der Erste Weltkrieg*, beide in: Compton (Hg.) 1987, S.75-86 bzw. S.158-161.

<sup>138</sup> Zentrale Werke dieser Phase sind u. a.: „Vision of Ezekiel“, 1912, Öl auf Leinwand, 114,5 x 137 cm, Tate Britain; „In the Hold“, 1913-14, Öl auf Leinwand, 198 x 256,5 cm, Tate Britain, sowie die legendäre Arbeit „The Mud Bath“, 1914, Öl auf Leinwand, 152,5 x 224 cm, Tate Britain.



werden sollte. Der Londoner Gesellschaft ist er vollends überdrüssig und glaubt sich und seine Kunst fern der Heimat besser verwirklichen zu können. Bis Ende der 1940er Jahre unternimmt er zahlreiche Reisen unter anderem nach Spanien, Ecuador und Russland.

Gerade während der wiederholten Aufenthalte im Süden Spaniens 1929 (Toledo), 1934-35 (Cuenca, Ronda, Asturien), sowie noch Mitte der 1950er kurz vor seinem Tod (Ronda) – wie auch die Werke, die Ende der 1940er Jahre in Devon, Cornwall und auf Zypern entstehen – manifestiert sich in seiner Malerei ein tief greifender Wandel.<sup>139</sup> Am deutlichsten sichtbar wird diese fundamentale Veränderung an den in Spanien geschaffenen Werke, wo Bomberg während seiner drei Aufenthalte mitunter dieselben Orte wieder aufsucht. Das Motiv löst sich unter der furiosen expressiven Farbgebung im Spätwerk zusehends auf und evoziert einen hochgradig energetisch gesteigerten Bildeindruck. Trotz aller Expressivität der Farbgebung und der kohärenten Verschränkung von Farbe und Form behält Bomberg stets die Kontrolle über sein Tun und ergießt sich nie in einer rein gestisch-expressionistischen Malerei. Es sind diese Werke, die auf junge Künstler wie Auerbach oder Kossoff einen nachhaltigen Impuls in deren Frühwerk hinterlassen werden.

Diese Reisen führen allerdings auch dazu, dass Bombergs Schaffen in seiner Heimat nahezu gänzlich in Vergessenheit gerät. Nur unter großen Mühen gelingt es ihm, sich und seine Familie finanziell durchzubringen. Nach seinen für die abstrakte englische Malerei wegweisenden Frühwerken vor allem aus der Zeit um 1913/14, führt er seit den 1920er Jahren sein Werk stilistisch und kompositorisch konsequent und sukzessive zu einer finalen Steigerung. Seine Palette hellt sich unter dem Eindruck des südlichen Lichts merklich auf, die Motive werden ungemein farbintensiv gestaltet und gewinnen durch eine immer freiere Pinselführung zusätzlich an Vitalität. Nicholas Serota fasst die inhaltliche Komplexität von Bombergs Spätwerk wie folgt zusammen:

---

<sup>139</sup> Als exemplarische Arbeiten, die die radikale Entwicklung seiner Malerei an denselben Motiven eindrücklich vor Augen führen, sind hier zu nennen: „Toledo and River Tajo“, 1929, Öl auf Leinwand, 58,4 x 76,2 cm, Oldham Art Gallery; „Toledo from the Alcazar“, 1929, Öl auf Leinwand, 67,3 x 76,2 cm, Privatsammlung; „Sunset, Ronda, Andalucia“, 1935, Öl auf Leinwand, 66,7 x 76,2 cm, Privatsammlung; „Sunrise in the Mountains, Picos de Asturias“, 1935, Öl auf Leinwand, 59,3 x 67 cm, Privatsammlung; „Tendrine in Sun, Cornwall“, 1947, Öl auf Leinwand, 59 x 77 cm, Manchester City Art Galleries; „Sunset, Mount Hilarion, Cyprus“, 1948, Öl auf Leinwand, 51,5 x 61,5 cm, Privatsammlung; „Vigilante“, 1955, Öl auf Leinwand, 72 x 60 cm, Tate Britain; „Hear O Israel“, 1955, Öl auf Leinwand, 91,5 x 71 cm, Cecile Deirdre Bomberg; „Last Self-Portrait“, 1956, Öl auf Leinwand, 76 x 63,5 cm, Privatsammlung. Bezeichnend ist, dass der Großteil der Werke von Bombergs Spätwerk sich auch heute noch in Privatbesitz befindet. Während der letzten rund 30 Jahre konnte Bomberg kaum noch Verkäufe an Museen realisieren.

»In the late works he suggests not the energy of the movement, but the energy of the natural forces which cause a bowl of flowers to burgeon into luxuriant, almost tropical growth, the geomorphic forces, the stresses and thrusts which result in rugged countryside and rock outcrops, or the violent forces of a storm. In a similar way he penetrates beneath the surface of human emotions. In his last portraits he shows how inner mood determines outward appearance and in his late figure compositions he examines archetypal relationships.«<sup>140</sup>

Im Verlauf der 1920er Jahre setzt ziemlich abrupt eine zunehmend ignorante Haltung sowohl seitens der Öffentlichkeit als auch von Galeristen und Kuratoren ein. Bomberg erhält kaum noch die Möglichkeit, an Ausstellungen teilzunehmen, sein Schaffen wird weitgehend aus der öffentlichen Wahrnehmung verbannt. Eine für ihn zutiefst deprimierende und demütigende Situation, die sich bis zu seinem Lebensende nicht mehr ändern sollte. Die Öffentlichkeit tut sich sichtlich schwer, seine in fließenden, flächig aufgetragenen Farben und in saturierten Tönen gemalten Landschaften und Porträts anzunehmen und die Radikalität dieser Werke anzuerkennen. Seit Turner hatte kein englischer Künstler mehr derart überzeugend einzelne Formen nicht mehr als zwei voneinander getrennte Teile, sondern malerisch wie zeichnerisch als eine Entität formuliert. All dies führt bei Bomberg zu Verbitterung und einem psychisch schwer gereizten Zustand. Aber selbst derart widrige Umstände können ihn nicht von seinem einmal eingeschlagenen künstlerischen Weg und seinen Überzeugungen abbringen, an denen er trotz erheblicher finanzieller wie privater Schwierigkeiten bis zu seinem Lebensende festhält. Seine theoretischen Überlegungen führt er in seinen Werken unentwegt weiter aus. Bomberg ist überzeugt davon, dass es, um Malerei in der zeitgenössischen Kunst und unter Berücksichtigung der technischen Neuerungen wie Fotografie und anderer Reproduktions- und Abbildungsverfahren überzeugend vermitteln zu können, eine malerische Formulierung des Tastsinns braucht – also eine Art haptischer Blick bzw. eine taktile Oberfläche der Farbstruktur – die seiner Auffassung von Malerei nach klar über dem reinen Sehsinn steht. Es geht in der Malerei folglich darum, eine Einheit von Farbe und Form zu entwickeln, die es dem Betrachter erlaubt, gewohnte Dinge neu und unmittelbar sehen und erleben zu können, um auf diese Weise eine neue und damit bewusstseinsweiternde Wahrnehmungsebene zu erreichen. Diese stilistischen wie auch theoretischen Aspekte,

---

<sup>140</sup> Siehe: Ausst.-Kat. Whitechapel Art Gallery: *David Bomberg – The Later Years*, hrsg. v. Nicholas Serota & John Spurling, London 21.9.-28.10.1979, o. P.

die Bomberg zur Formulierung seines Verständnisses von Kunst heranzieht, sollen im Folgenden kurz erläutert werden.

### **I.III. III. Bombergs Affinität zu Berkeleys Theorie einer Optik**

1709 erscheint in Dublin erstmals die während des 18. Jahrhunderts einflussreiche und vieldiskutierte Abhandlung *Essay Toward a New Theory of Vision* von George Berkeley (1685-1753),<sup>141</sup> die bereits zwei Jahre später – diesmal in London – neu aufgelegt wird.<sup>142</sup> In dieser, wie auch in weiteren Schriften zur Optik,<sup>143</sup> legt Berkeley in seinen Ausführungen große Gewichtung auf die – gemäß seiner philosophischen Überzeugung – bezüglich der menschlichen Wahrnehmung elementare Bedeutung des dreidimensionalen Charakters des Tastsinns gegenüber dem im Zweidimensionalen verharrenden Seh Sinn. Berkeley sieht sich in der Folge heftiger Kritik ausgesetzt, sodass er 1733 notgedrungen mit *The Theory of Vision or Visual Language shewing the immediate Presence of Providence of a Deity Vindicated and Explained* eine emphatische Verteidigungsschrift seiner Ansichten publiziert.

Darin bestreitet er die erklärte Nicht-Existenz der Materie im Falle der Unmöglichkeit sinnlich-erfahrbarer Wahrnehmungen. Laut Berkeley ist das menschliche Auge nicht in der Lage, objektive Größen, Gestalt, Lage und Entfernung der Gegenstände ebenso wie Rauntiefe, Entfernung in der Sehrichtung oder das „Draußensein“ (gemeint ist mit der „Outness“ das Ermessen und Erfahren von Distanzen), unmittelbar zu erfahren. Unmittelbar erfahrbar sind lediglich visuelle Effekte wie Helligkeit und Farben, ihre Ausdehnung sowie charakteristische Begleiterscheinungen wie Hell-Dunkeleffekte, Klar- und Unklarheit des Motivs, sowie die Veränderung der Objektlage im Sehfeld, also einer Veränderung in Bewegung, Gestalt und Größe. Was dagegen als reale Gestalt oder Größe, Lage oder Entfernung gilt, sind mittelbare Wahrnehmungen, die präziser Angaben anderer Sinne bedürfen, um decodiert, visuell ausgewertet und interpretiert werden zu können. Die alles entscheidende, regulierende Funktion zur Erschließung der Wirklichkeit kommt in dieser Beziehung einzig dem Tastsinn zu.

---

<sup>141</sup> George Berkeley, Theologe, Philosoph und späterer Bischof von Cloyne (Irland), zählt neben Newton, Hume oder Locke zu den einflussreichsten und bedeutendsten Theoretikern im England des 18. Jahrhunderts. Seine Schriften sind vorwiegend im angelsächsischen Raum rezipiert und diskutiert worden. Eine wesentliche Ausnahme bildet der deutsche Sprachraum, wo Philosophen wie Kant, Schelling oder Fichte ein starkes Interesse an Berkeleys philosophischen Ansichten zeigten.

<sup>142</sup> Zentrale Auszüge dieser Schrift in deutscher Sprache finden sich in: Ralf Konersmann (Hg.): *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S.131-156

<sup>143</sup> So z. B. die unmittelbar der *Theory of Vision* folgenden Schriften *Principles of Human Knowledge* (Dublin 1710) sowie *Three Dialogues between Hylas and Philonous* (London 1713).

Durch induktive und deduktive Erfahrungen seit der Geburt, lernt ein Mensch seine Umwelt und die darin sich befindlichen Objekte über den Tastsinn kennen und ist durch die geistige Verarbeitung dieser Erfahrungen in der Lage, aus dem so Wahrgenommenen bleibende und das Bewusstsein erweiternde Rückschlüsse über die Realität und ihre objektiven Gegebenheiten zu ziehen. Nach Berkeleys Auffassung erhalten Gegenstände der Gesichtswahrnehmung ihre Existenz nur innerhalb einer geistigen Verortung. Räumlichkeit und Dreidimensionalität wiederum werden in erster Linie über das Tasten bzw. eine haptische Erfahrung wahrgenommen und vermittelt und lassen sich auf diese Weise regelrecht be-greifen.<sup>144</sup>

Berkeley versucht mit seiner Argumentation eine deutliche Gegenposition zu der in seiner Zeit vorherrschenden geometrisch-mathematisch erklärbaren Optik zur Erfassung der Gegenstände zu schaffen, die er weitgehend ablehnt. Seine phänomenologische Haltung geht von der Annahme einer Selbstreferentialität visueller Wahrnehmungen aus. Für ihn besitzt die heterogene sinnliche Wahrnehmung eindeutigen Vorrang. Anhand dieser unkonventionellen Methode führt er seine theoretischen Grundfragen aus, wie sich über den Gesichtssinn die objektive Lage, Größe und Gestalt der Dinge erkennen lässt, worin sich die Wahrnehmung der Objekte des Gesichtssinns vom Tastsinn unterscheidet und letztlich, ob es ein Objekt gibt, welches von beiden Sinneindrücken auf dieselbe Weise wahrgenommen werden kann. David Bomberg kommt während seines Studiums ab 1911 an der Slade School durch den dort lehrenden Maler John Fothergill (1876-1957)<sup>145</sup> mit den theoretischen Überlegungen zur Optik Berkeleys in Kontakt. Fothergill formuliert in dieser Zeit selbst eine eigene Zeichenlehre, in der er eine enge Beziehung zwischen der zweidimensionalen Zeichnung und dem plastischen, dreidimensionalen Gestalten der Bildhauerei ausarbeitet.<sup>146</sup> Darin spürt er auch Berkeleys Theorem des „Vision of Touch“ und der Unterscheidung zwischen „reinem“ und „taktilem“ Sehen nach, die auch in Bombergs Kunstverständnis einen zentralen Platz einnehmen wird. Fothergill glaubt, dass eine plastische, dreidimensionale Form nicht nur visuell, also über den Sehsinn, sondern auch taktil, über den Tastsinn begriffen werden sollte. Um ein

---

<sup>144</sup> Es gilt dabei zu berücksichtigen, dass Berkeley dabei alle muskulären Eigenbewegungen und -empfindungen des Körpers dem Tastsinn zurechnet, der damit zu einem eigentlichen Bewegungssinn umformuliert wird.

<sup>145</sup> Zu Fothergill ist kaum greifbares Material vorhanden, die aktuellste Quelle ist ein Kurzeintrag zu seinem Wirken, siehe: Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd.43, München/Leipzig 2004, S.50.

<sup>146</sup> Fothergill publizierte seine Gedanken zu Lebzeiten sehr verstreut in verschiedenen Aufsätzen; die heute greifbarste Version findet sich unter dem Eintrag *Drawing* in der Encyclopaedia Britannica von 1910-11 (11. Aufl.), S.552-556. Richard Cork hat als Erster darauf hingewiesen, welche wegweisende Bedeutung Fothergills Aufsatz für Bombergs weitere Werkentwicklung zukommt, siehe: Cork 1987, S.266.

Höchstmass an lebendiger bildlicher Darstellung zu erreichen, sollte ein Künstler bestrebt sein, nicht nur dem „Sense of Vision“ zu folgen – also einer rein mimetischen Wiedergabe eines Objekts, wo der äußeren Form mit einer konturierenden Linie gefolgt wird, um deren Binnenform mit Farbe (bzw. Licht und Schatten) auszufüllen – sondern auch den „Sense of Touch“ zu berücksichtigen. Das bedeutet, dass der Künstler nicht nur dem rein mechanischen Sehakt zu folgen hat, sondern aus einer Vielzahl einzeln gesehener und empfundener Formen und Erscheinungsweisen des Objekts dieses in eine kohärente, neue künstlerische Wirklichkeit zu überführen hat.<sup>147</sup>

Fothergill fordert im Hinblick auf die Entwicklung einer körperlich-plastischen Form in der Malerei mit Emphase die unabdingbare Notwendigkeit der taktilen Erfahrung durch die dritte Dimension, ohne die es dem Künstler nicht gelingen kann, eine frühgeschichtliche bzw. kindliche Art der Wiedergabe zu überwinden.<sup>148</sup> Es würde hier allerdings zu weit führen und auch von der eigentlichen Thematik abweichen, Fothergills zuweilen auch verwirrende und nicht immer präzise ausformulierte Theorie weiter auszuführen. Bomberg teilt vor allem Fothergills Argument, dass es in der Malerei eines taktil-haptischen Moments bedarf, wenn das Motiv auf der zweidimensionalen Fläche des Bildträgers überzeugend realisiert werden soll. Um eine solche Wirkung zu erreichen, sind allerdings komplexe bildkompositorische Maßnahmen notwendig.

Bomberg verzichtet in der Folge immer mehr auf eine das Motiv streng konturierende Linienführung, indem er einzelne autonome Binnenflächen, sog. „Primitive Forms“, über den Einsatz intensiver Farbtöne zu einer rhythmisch-verdichteten Struktur in der Gesamtkomposition verzahnt. Farbe und Form sollen über malerische Mittel gleichberechtigt in der Komposition zur Geltung gebracht werden. So erreicht er eine weitgehend autonome Bildlogik, die auf farblich vereinheitlichten Elementen beruht und so eine innerbildliche Kohärenz schafft, die die gesamte Darstellung dynamisiert

---

<sup>147</sup> In der zitierten Ausgabe der *Encyclopaedia Britannica* visualisiert Fothergill seine These anhand eines Diagramms, welchem er zwei geometrische Körper gegenüberstellt, um die herkömmliche Zeichenmethode zu kritisieren. Dort stünde die Zeichnung der Kontur im Zentrum, die primär den Sehsinn fordert, sowie deren Ausfüllen mit Hell- und Dunkelwerten. Während die eine Form in Fothergills Modellbeispiel mit interner Modellierung plastisch erscheint, stellt die andere Form nur den baren Umriss dieses geometrischen Körpers dar. Fothergill kritisiert dieses Vorgehen, da es den visuellen Sinn einseitig belastet und seine Verbindung mit dem Tastsinn ignoriert. Denn nur in der Verbindung des Seh- und Tastsinnes könne man gesehene Formen richtig wiedergeben: »It is, then by the combination of the ideas derived from pure vision and the ideas derived from touch that we know the length, breadth and depth of a solid form.«, S.554.

<sup>148</sup> Ebd., S.554: »If an artist has no three dimensional ‚grasp‘ of forms, and, like a child, confines himself to the primitive tracing of the silhouette, his compositions may be of excellent pattern, and equal to any of the designs of ancient carpets of early Greek vases.« Mit dieser die Kunst der Antike ablehnenden Haltung steht Fothergill an der Slade School allerdings ziemlich alleine da.

und vitalisiert. Dies manifestiert sich besonders in seinen Bildern des Spätwerks an einer subtilen Körper- bzw. Formaflösung. Ein solches Vorgehen wird – wenn sich dies auch auf andere Weise in seinen Bildern zeigt – dann auch für Auerbach ein zentrales Moment seines Kunstverständnisses. Bomberg richtet die Konstitution einer Figur oder Landschaft weniger nach ihrem eigentlichen anatomischen Aufbau oder ihrer mimetischen, äußeren Erscheinung aus, als dass er vielmehr den Körper in einzelne, stark farbige, pastos gemalte Teilflächen unterteilt, um auf diese Weise die autonomen Einzelelemente der Komposition zu einem dichten Rhythmus aus sich gegenseitig aktivierenden Farben und zu einer kohärenten innerbildlichen Struktur miteinander zu verbinden, die einen gesteigerten Gesamteindruck der Komposition evoziert. Der Körper wird somit nun nicht mehr über eine weitgehend fixe Kontur definiert, die diesen ein- und begrenzt und ihn in seiner gleichsam atmosphärischen, „auratischen“ Ausdehnung beschneidet, sondern in einer Wiedergabe, in der die gesamte Bildfläche soz. *Bildkörper* wird, der für den Betrachter umso intensiver erlebbar wird. Bomberg treibt in dieser intellektuellen Auseinandersetzung vor allem die Vorstellung an, ein überzeugendes malerisches Äquivalent in einer gleichsam haptischen Malerei zu finden.

Bomberg ist davon überzeugt, dass ein taktiles Wahrnehmungsmoment nur durch eine Malerei erreicht werden kann, in der die im Bild dargestellten Motive als lebendige und voluminöse Formen wahrnehmbar sind. Eine Bestätigung seiner Bestrebungen findet er vor allem in der plastisch erscheinenden Körperlichkeit der Figuren und Landschaften im Spätwerk von Paul Cézanne, welches zu einem unmittelbaren Bezugspunkt für Bomberg wird. In seinem Bestreben, in seiner Kunst gleichsam ein „taktiles“ sowie „visuelles Sehen“ bildnerisch umzusetzen, zeigt sich Bombergs ausgeprägte Affinität sowie eine Weiterführung der Gedanken gegenüber Berkeleys *Theory of Vision*, die Fothergills Zeichenlehre sowohl an rhetorischer Prägnanz als auch an intellektuellem Gewicht deutlich übertrifft.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> »Bomberg followed Berkeley by promoting the dual importance of the haptic and the optic, placing the sense of touch alongside that of sight as a means of emphasising the individual's position not merely as a viewer but as an active participant within the depicted space.«, siehe: Hyman 2001, S.21.

#### **I.III.IV. Der Nachhall Cézannes in Bombergs Werk**

Die mehr oder weniger direkte Auseinandersetzung mit Cézannes Werk hat nicht nur bei Bomberg, sondern bei einer ganzen Reihe von Künstlern in England ein deutlich verändertes Kunstverständnis und eine bewusstere Bildwahrnehmung zur Folge. Bei Bomberg zeigt sich diese fruchtbare Rezeption vor allem in einer Modifikation des Darstellungspotentials, welches er der Figur – gemeint sind sowohl menschliche als auch landschaftliche Figuren – innerhalb der Organisation der Bildkomposition ab den 1920er Jahren beimisst. Die Darstellungsweise von Bombergs Figuren in seinen Bildern vor dem Ersten Weltkrieg in ihrer simultanen Ansicht verschiedener Perspektiven sowie in einer strengen Gewichtung der Kontur rückt ihn in dieser Zeit näher zum Kubismus – in dessen Kielwasser Bomberg seine eigene Kunst während dieser Phase auch sieht – als dass hier bereits eine deutliche Einflussnahme Cézannes auszumachen wäre. Allerdings zeigt sich bereits in dieser Zeit eine erste – noch subtile, bald schon immer deutlicher werdende – Veränderung in seiner Malerei: Das Moment der Bewegung, ausgelöst durch eine Verschiebung der Gewichtung plastischer Volumen im Verhältnis zur Flächigkeit, von Volumen- und Massenelementen, erhält eine stetig stärkere Gewichtung in seiner Malerei, die auf die Auseinandersetzung mit Cézanne zurückzuführen ist. Daraus entwickelt Bomberg seine in der Folge immer wieder zitierten Begriffe des „Sense of Mass“ bzw. „Spirit in the Mass“, die er fortan in seinen Erläuterungen zur Kunst immer wieder heranzieht. Bombergs künstlerischer Anspruch geht hier auf Cézannes Leitmotiv zurück, das „Rohe“ der Natur, also einen unmittelbaren, direkten und wahrhaftigen Eindruck einzufangen.

War es für Bomberg in den Jahren um 1913/14 noch das ausgesprochene Ziel, eine „Construction of Pure Form“<sup>150</sup> in seinen Bildern anschaulich zu machen, entwickelte sich nun der „Spirit in the Mass“<sup>151</sup> als neue Maxime seiner Malerei. Auch wenn Bomberg diesen Begriff, mit dem er seine neuen Erkenntnisse seines Form- und Masseverständnisses umschreibt, nie ganz eindeutig definiert, wird dennoch erkennbar, um was es ihm letztlich geht. Er fordert vom Künstler die Fähigkeit ein, sich nicht nur äußerlich auf ein Motiv einzulassen und dieses bloß abzubilden, sondern dieses soz.

---

<sup>150</sup> »Bomberg gradually came to recognize that whatever the artist means by form is something that he himself feels subjectively. It was this intuition that separated his work finally from most of his contemporaries. For many painters who had started at the same point and with the same interests had clung to the idea that ‘pure form’ was something that could be realised in a completely impersonal, objective way; and that the less individual, the less particular the approach to it the purer and the more exact its realization.«, in: Cork 1987, S.34.

<sup>151</sup> »Mass is nothing unless it is the poetry in mankind in contemplation of nature.«, ebd., S.40.

geistig zu verinnerlichen, um dieses auf eine möglichst vitale Art und Weise malerisch überzeugend umzusetzen. Jedem einzelnen Pinselstrich – als einer Art summarischer Organisation der Massen – kommt dabei in der Masse der Striche und der Farben bei der Realisation des Bildes die gleiche Bedeutung zu, um die gesamte Darstellung zu dynamisieren. Dennis Creffield, ein Schüler Bombergs, fasst rückblickend den Begriff des „Spirit in the Mass“ wie folgt zusammen: »... ‚the Spirit in the Mass‘ is that animating principle found in all nature – its living vibrant being – not simply the sheer brute physicality of the object.«<sup>152</sup>

Auffallend ist, dass Bomberg von nun an verstärkt Landschaftsbilder malt, die auf seinen zahlreichen (bereits geschilderten) Reisen ab Mitte der 1920er Jahren entstehen. Diese scheinen ihm offensichtlich geeigneter zu sein, den angestrebten Effekt malerisch zu erzielen. Städtebilder und überhaupt Motive, die Spuren von Zivilisation zeigen, nehmen deutlich ab. Treten diese dennoch auf, löst sich die lineare Struktur der formalen architektonischen Substanz in den vibrierenden Farben eines momentan festgehaltenen Eindrucks auf, ohne aber deshalb einer impressionistischen Mal- oder Beobachtungsweise zu folgen. In unzähligen Skizzen und im langen, mitunter stundenlangen Beobachten verinnerlicht er sich die Grundstimmung und den Rhythmus, die von einer Landschaft oder einem Ort ausgehen und die er auf dem Bildträger festzuhalten sucht (hier zeigt Bomberg eine Soutine verwandte Beobachtungsweise). Dies ist Bombergs Versuch, der sich mannigfaltig äußernden Schöpfungskraft der Natur nachzuspüren und sich dieser zu nähern, und auch, um sich mit dem Bild selbst schöpferisch zu bestätigen. Bomberg schafft in dieser Phase Bilder, die durch die Intensität und Kadenz der verwendeten Farben förmlich vibrieren, wodurch der erste Eindruck des Motivs stetig abstrahierter wahrgenommen wird. Das gilt insbesondere für seine unter dem Eindruck des flirrenden Sonnenlichts in Palästina, Zypern, Südspanien, sowie der im Südwesten Englands entstandenen Werke, mit ihren permanent sich verändernden Wetterstimmungen, wie auch für die letzten Porträts und Bildnisse, die Mitte der 1950er Jahre entstehen. Er verliert sich nicht mehr in einer detaillierten Wiedergabe des Motivs, verschiedene Teile der Landschaft, Natur, Architektur oder eines Gesichts verschmelzen zu einer gleichwertigen symbiotischen Einheit. Die Einzelteile verbinden sich zu einer energetischen Masse, dem „Spirit in the Mass“. Der Farbauftrag wird stetig pastoser und vor allem vielschichtiger. Farben durchdringen sich gegenseitig und erzeugen durch deutlich sichtbar belassene

---

<sup>152</sup> Ebd., S.40; Creffield in einem Brief an Cork, 11.4.1985.



Pinselspuren eine sehr dynamische Oberflächenstruktur. Die Gestaltung wird zunehmend freier und entfernt sich immer weiter von einer akademischen bzw. klassischen Wiedergabe. Bomberg scheint sich trotz aller theoretischen Überlegungen nunmehr intuitiv treiben zu lassen, perspektivisch korrekte Einteilungen und andere konventionelle, die Komposition ordnende Maßnahmen tilgt er weitgehend aus seinen Bildern. So nähert er sich einer reinen Malerei an, ohne dabei auf ein vorhandenes Motiv zu verzichten oder die figurative Malerei zu verlassen. Diese Entwicklung zeigt sich vermutlich in seinen letzten Selbstbildnissen und figurativen Werken am deutlichsten, in denen die Figur von glühend-vibrierenden Farbtönen erfasst und weit jenseits einer konventionellen mimetischen Darstellung getrieben wird.

Es ist bezeichnend, dass Bomberg im Gegensatz zu einer Reihe anderer Künstler nicht nur das oftmals gleißende südliche Tageslicht mit seinen mitunter harten Konturen interessiert, sondern auch dämmerige Stimmungen, deren diffuses Licht ihm eine größere Freiheit bei der Darstellung erlaubt. Er setzt Licht nicht dazu ein, das Objekt in seiner Form bloß zu umreißen oder auf impressionistische Art flirrend-aufgelöst wiederzugeben, sondern um es facettenreich zu umspielen. Dadurch wahrt die Darstellung ein geheimnisvolles Moment und erschließt sich nicht einfach dem Blick des Betrachters. Im Spätwerk gesellt sich in seiner Darstellungsweise ein durchaus kosmisches Element hinzu. Teils abrupte Wetterwechsel (bspw. in den in Cornwall entstandenen Landschaftsbildern) werden nun ein Bildthema und verleihen der ganzen Szenerie eine aufgewühlte, zuweilen beinahe schon mystisch anmutende Grundstimmung. Das Faszinierende an Bombergs später Malerei ist, dass er an und für sich unspektakuläre und traditionelle Motive wie Landschaften, Stilleben, die statische Architektur einer Stadtansicht oder Porträts seiner Frau, Kinder sowie von sich selbst unter seinem Pinselstrich und Farbauftrag derart rhythmisiert und energetisch auflädt, dass das eigentliche Motiv mitunter in den Hintergrund zu treten scheint und diesem gewissermaßen ein neuer, der Kraft der Farben geschuldeter unmittelbarer Eindruck und eine hoch entwickelte plastische Struktur verliehen wird. In diesen Werken wird Bombergs unbedingte Abneigung gegen alles Künstliche, Dekorative und Unpersönliche in der Kunst mehr als deutlich.

Obwohl Auerbach weder Berkeleys noch Bombergs theoretischen Maximen eins zu eins folgt – was auch alles andere als im Sinne von Bombergs Verständnis der

Weitergabe von Wissen gewesen wäre<sup>153</sup> –, hat sich seine Studienzeit am Borough Polytechnic ungemein stimulierend auf sein frühes Schaffen ausgewirkt. Die vergangene Kunstgeschichte ist für Auerbach eine unerschöpfliche Quelle, mit der sich ein Künstler vertraut machen muss, um aus dem bereits Geschaffenen etwas Neuartiges zu kreieren. In der intensiven Atmosphäre von Bombergs Unterricht erlernt Auerbach nicht nur wichtige technische Fertigkeiten, sondern er lernt auch seine Wahrnehmung so zu schärfen, um alles Künstliche und Dekorative aus einem Bild zu tilgen, um die Darstellung auf ihre Essenz hin abzukürzen. Auerbach hat sich auch eingehend mit Erfahrungen des Haptischen in Bombergs Malerei auseinandergesetzt, das zeigt u. a. die folgende Äußerung, bei der bereits Auerbachs Weiterführung dieser These klar durchscheint:

»The point about Berkeley's philosophy of seeing, as Bomberg grasped it, was that human beings only learn to connect sight to their experience of the physical world by a fairly long experimentation with touch and other senses. [...] The newborn infant will reach down for something that's up and up for something that's down. It's only by crawling across the floor, touching things, judging distances *haptically*, by grasp and contact, that it will relate the sight to the physical world. [...] You find yourself creating a sense of mass on the flat surface simply because you felt it. Bomberg's idea of the 'Spirit in the Mass' was bound up with that: the very particular, very exact expression of the object you're painting. You're most likely to get it right when you're at least self-conscious, when you have given up any hope of producing an acceptable image – because then you're permeated wordlessly by the influence of the thing you're painting.«<sup>154</sup>

Gerade das Moment des Taktilen und Haptischen ist im Frühwerk Auerbachs überaus ausgeprägt und wird im Lauf der Werkentwicklung auf stetig subtilere Weise modifiziert. Wie zentral eine solche Wahrnehmung für seine Vorstellung von Kunst in seiner Malerei ist, unterstreicht die folgende Aussage:

»... the touch and the curious way in which an object experienced by touch is entirely different to one's visual experience of it, seems to go right to the core of my nervous system. [...] You have the greatest painting in the world in a room and look around you

---

<sup>153</sup> »No man wants to get experience from other's experience; he will make his own experiment. But the link is the teacher, [...] Teaching consists in stimulating integrity.«, siehe: David Bomberg: *The Bomberg Papers*, in: *X – A Quarterly Review*, Juni 1960, S.183-190, hier S.185ff.

<sup>154</sup> Hughes 1990, S.32f.

[...] look at the chairs, the tables, and the people moving about [...] in some way they always seem more alive, more exciting, more extraordinary and odder than the picture. [...] There would be no motive for painting if the painting seemed to somehow conquer the existing world.«<sup>155</sup>

Vergegenwärtigt man sich das Werk verschiedener figurativ arbeitender englischer Künstler, die während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aktiv gewesen und heute außerhalb Englands – zu Unrecht – kaum noch im Bewusstsein der öffentlichen Wahrnehmung sind, wird sehr schnell ersichtlich, welchen Nährboden Auerbach in den ersten Jahren seiner künstlerischen Ausbildung vorgefunden hat. In der weiteren Folge der Ausführungen sollen nun die Umstände der Entwicklung der Englischen Moderne beleuchtet werden, um hier eine mögliche Erklärung für die auffällige Häufung figurativer Maler gerade in London zu finden, die sich selbst in Zeiten, als die Mehrheit der zeitgenössischen Kunst abstrakt arbeitete, durchsetzen und allen antimodernen Vorwürfen zum Trotz beständig halten konnte.

#### **I.III.V. Exkurs: Merleau-Pontys phänomenologischer Ansatz vs. Auerbachs Werk**

In der bestehenden Literatur zu Frank Auerbach herrscht ein fundamentaler Mangel an Versuchen vor, sich diesem Werk von einer kunsttheoretisch-philosophischen Seite anzunähern. Das weitgehende Fehlen eines solchen Ansatzes dürfte wohl auch eine Erklärung dafür sein, weshalb dieses Werk von einem breiteren wissenschaftlichen Diskurs bisher nahezu völlig vernachlässigt worden ist.

Deshalb soll in einem knappen Exkurs geprüft werden, inwiefern sich der phänomenologische Ansatz des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), den dieser vor allem am Werk von Paul Cézanne entwickelt hat, dazu eignet, auch auf Auerbachs Werk angewendet zu werden, bzw. ob von dieser Grundlage aus die Gedanken fruchtbar weiterentwickelt werden können.<sup>156</sup> Es soll hier

---

<sup>155</sup> Siehe: *Frank Auerbach talks to John Christopher Battye*, in: *Art & Artists*, Vol.5, Nr.10, Januar 1971, S.54-57, hier S.55. Im Folgenden zitiert als: Battye-Auerbach 1971.

<sup>156</sup> In diesem Zusammenhang sind vor allem zwei Texte Merleau-Pontys von Interesse, die zentral für das Kunstverständnis des Philosophen sind: Maurice Merleau-Ponty: *Der Zweifel Cézannes*, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild*, München 1994/2006 (4. Aufl.)/Paris 1948, S.39-59 (im Folgenden = ZC), sowie vor allem: Ders.: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984/Le Tholonet 1960, S.13-43 (im Folgenden = AuG). Auf die – mitunter spekulativer argumentierenden – Werke *Die Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945) sowie das Fragment gebliebene *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1959-61) wird im Rahmen dieser Ausführungen verzichtet.

weder darum gehen, Auerbachs Schaffen mit aller Gewalt ein Gedankenkonstrukt überzustülpen, dem der Künstler selbst gar nicht folgt,<sup>157</sup> noch den bereits erwähnten Einfluss der Französischen Moderne auf die Englische Kunst zu überstrapazieren. Deshalb ist bei einer solchen Ausführung Vorsicht geboten. Vielmehr sollen in einer „sanften“ Argumentationsweise Berührungspunkte zwischen der Gedankenwelt des Philosophen, seiner Interpretation von Cézannes Werk und der Wahrnehmung von Auerbachs Porträts aufgespürt werden, die sich gewinnbringend in der Auseinandersetzung mit diesen Werken niederschlagen.

Merleau-Ponty skizziert in seinen phänomenologischen Schriften eine Philosophie, die gewissermaßen zwischen den Extremen des Denkens ihren Platz sucht.<sup>158</sup> Obgleich er in seiner Argumentation sehr strukturiert vorgeht, drückt sich in seinem Denken eine Haltung des Sowohl-als-auch aus: Sowohl *Sinn* als auch *Sinnlichkeit* haben ihren festen Platz. Gerade das Moment des Sinnlichen ist ein zentraler Baustein seines philosophischen Ansatzes, der dadurch weit über eine reine Beschreibungskunst hinausgeht. Begriffe wie das *Körperliche* bzw. *Leibliche* sind ebenso zentral für sein phänomenologisches Verständnis. Merleau-Ponty betont mit Nachdruck immer wieder die Subjektivität der Wahrnehmung. Er begreift den eigenen Leib als Zentrum, der damit zum auslösenden Subjekt von Wahrnehmung und Empfindungen wird. Die Welt wird folglich nicht mehr nur von *außen beobachtet*, sondern auch von *innen* heraus *gedacht*. Mit dem Essay *Der Auge und der Geist* entwickelt Merleau-Ponty eine *Ontologie des Sehens*, in dem er den phänomenologischen Schwerpunkt vom Leib in Richtung des Sehens verschiebt. Diese verschiedenen Qualitäten sinnlich-subjektiver Wahrnehmung entwickelt Merleau-Ponty vor allem an der Malerei des späten Cézanne.

---

<sup>157</sup> Frank Auerbach verfügt über ein bemerkenswert breit gefächertes kunsthistorisches und literarisches Wissen und eine hoch entwickelte, sensible Wahrnehmung, nicht nur von Bildern. Allerdings widerstrebt es seinem Wesen vollkommen, Kunst – auch sein eigenes Schaffen – zu theoretisieren, er bevorzugt den direkten Dialog mit Bildern.

<sup>158</sup> Zum phänomenologischen Kunstverständnis Merleau-Pontys siehe: Gottfried Boehm: *Der stumme Logos*, in: *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, hrsg. v. Alexandre Métraux & Bernhard Waldenfels, München 1986, S.289-304; Ders.: *Der Körper als Medium der Zeit. Mit Marginalien über bildnerische Theatralität*, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart/Weimar 1999, S.574-584; Eva Schürmann: *Sehen als Praxis*, Frankfurt a. M. 2008, vor allem S.142-148 & S.223-232; Bernhard Waldenfels: *Das Zerspringen des Seins*, in: *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, hrsg. v. Alexandre Métraux & Bernhard Waldenfels, München 1986, S.144-161; Ders.: *Das Rätsel der Sichtbarkeit*, in: *Kunstforum International*, Bd.100, April-Mai 1989, S.331-341. Bernhard Waldenfels ist im deutschen Sprachraum der derzeit wohl tiefste Kenner von Merleau-Pontys Werk. Er hat mit zahlreichen Beiträgen und qualitätsvollen deutschen Übersetzungen der Texte früh schon einen ganz wesentlichen Beitrag zur Rezeption dieses Philosophen in Deutschland geleistet.

Von zentraler Bedeutung für Cézannes Kunstverständnis sind die von ihm immer wieder – gerade im Verlauf des Spätwerks – geäußerten Begriffe der „réalisation“ und der „sensation“.<sup>159</sup> Mit *Realisieren* meint Cézanne die freie anschauliche Synthese der wahrgenommenen Bildelemente, die niemals zu einem definitiven Ende kommt. Im Bild realisiert sich demnach nicht nur *Bedeutung*, sondern vielmehr *Wirklichkeit*. Will Kunst nicht bloß nacherzählen und abbilden, sondern auch etwas ausdrücken, muss nach Cézanne eine „sensation“ – Auerbach spricht in diesem Zusammenhang immer wieder von „Impuls“, Freud von „Emotion“ als entscheidendes Moment beim Transfer des Wahrgenommenen ins Bild –, also eine Empfindung malerisch eingefangen werden. Über das Kunstverständnis der Impressionisten hinausgehend, betont Cézanne wiederholt den Einbezug des Körpers. *Empfindung* – was keinesfalls mit einer romantisierenden oder sentimentalischen Emotion verwechselt werden sollte – entsteht demzufolge nicht nur im Wechselspiel von Licht und Farben im atmosphärischen Raum, sondern immer auch in Bezug zum Körper. Cézanne begreift das Motiv nun als etwas Körperliches, das sich jedes Mal intensiv und neuartig in der Wahrnehmung gebärdet. Ihm geht es darum, das Motiv nicht nur entsprechend seiner Ähnlichkeit wiederzugeben, sondern diese mit den ausgelösten Empfindungen so in die Farbmaterie zu übertragen, dass ein vitaler und energetischer Eindruck entsteht.

Um dies zu erreichen, befreit Cézanne seine Darstellungsweise sowohl von einer zentralperspektivischen Sicht als auch von einer die Objekte streng konturierenden Linie. Er überführt die Gegenstände in eine differenzierte Struktur aus Linien und Flecken, welches nur noch eine lose Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Sichtbaren und dem Gemalten bzw. Gezeichneten impliziert. Striche wie Farbflecken beginnen sich auf der Bildfläche zu verselbständigen und ein dynamisches Eigenleben zu entwickeln. Das Motiv ist folglich nicht mehr per se rekognoszierbar. Im Bild manifestieren sich sowohl eine *intelligible* als auch eine *sinnliche* Qualität. Der Farbeinsatz gestaltet sich bei Cézanne zu einem zentralen bildkonstituierenden Element, welches über ein durchdachtes, organisiertes System farblich subtiler

---

<sup>159</sup> Es ist hier nicht der Platz, Cézannes komplexe Kunstauffassung in extenso wiederzugeben. Die Ausführungen beschränken sich auf das Notwendigste. An dieser Stelle sei auf profunde weiterführende Literatur zu diesem Thema hingewiesen. Michael Doran (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982/Paris 1978; Gottfried Boehm: *Paul Cézanne – Montagne Sainte Victoire*, Frankfurt a. M. 1988; Ders.: *Paul Cézanne und die Moderne*, in: Ausst.-Kat. Fondation Beyeler: *Cézanne und die Moderne*, hrsg. v. Markus Bröderlin u. a., Riehen/Basel 10.10.1999-9.1.2000, S.10-27; Ders.: *Prekäre Balance – Cézanne und das Unvollendete*, in: Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich: *Cézanne: Vollendet – unvollendet*, hrsg. v. Felix A. Baumann u. a., Zürich 5.5.-30.7.2000, S.29-39; Georg Imdahl: *Cézannes Malerei als Systembildung und das Unliterarische*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1996, hier: Bd.1, S.274-282; Ders.: *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, siehe Bd.3, S.303-380; Richard Schiff: *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago/London 1984; Ders.: *Doubt*, New York 2008, vor allem S.95-105.

Abstufungen die innerbildliche Spannung und die plastisch-räumliche Wirkung des Motivs aufbaut. Der perspektivisch-illusionistische Bildraum wird zugunsten sich verzahnender Farbmodule und kleiner Flecken („taches“) aufgegeben, wodurch die Komposition von einem energetischen Rhythmus der Farbklänge ergriffen wird. Der *Bildraum* konstituiert sich als ein kontinuierlicher *Wahrnehmungsraum*, den das Auge des Betrachters gleichsam *sehend ertastet*. Die Objekte erschließen sich zuweilen erst in einer zeitlichen Verzögerung und werden nicht nur *sehend*, sondern auch *denkend*, *be-greifend* erfahren und gewinnen auf diese Weise eine haptisch wahrnehmbare körperliche *Dinglichkeit*. Die „sensation“ zeigt sich somit auch in einer das Motiv auflösenden, flirrenden Freisetzung von Energie, welches in einem visuellen wie farblichen Verschmelzen benachbarter Formen ein hochgradig verdichtetes und mannigfaltiges Erscheinungsbild des Gegenstands evoziert.

Cézanne entwickelt damit eine kritisch-skeptische, analytische Form einer künstlerischen Darstellungsweise, in der dem *wie* des Sehens eine fundamentalere Bedeutung als dem *was* des Sichtbaren zukommt. Vor allem im Spätwerk Cézannes schlägt sich diese Form der Wahrnehmung besonders augenfällig in den Bildern nieder, da hier eine sofortige Wiedererkennbarkeit des Motivs oftmals nicht mehr gewährleistet ist. An dieser Stelle soll ein längeres Zitat von Gottfried Boehm wiedergegeben werden, der sich wiederholt mit dieser Thematik auseinandergesetzt hat. Bei genauerer Analyse wird sich zeigen, dass – so verschieden und individuell das Schaffen der beiden Künstler jeweils ist – die Art der Wahrnehmung und der künstlerischen Umsetzung Cézannes und Auerbachs durchaus interessante Übereinstimmungen aufweisen:

»Zwischen dem bestimmten semantischen Gehalt („Montagne Sainte Victoire“) und der liquiden Struktur des Bildes baut sich eine spannungsvolle und vieldeutige Beziehung auf. Der Aspekt der Unbestimmtheit erweist sich schließlich als völlig unausweichlich, wenn wir unseren Blick auf die einzelnen Elemente der Malerei lenken. Dort zeigt sich höchst Befremdliches: jedes einzelne von ihnen ist *definitiv* unbestimmt – die schiere Faktur des Pinsels, die schiere Faktizität von Farbe und Form. Man kann niemals sagen, was dieser oder jener „tache“ bedeutet. In seinen einzelnen Farbformen zieht sich das Bild gleichsam zurück. Es steigert dabei aber seine Potentialität, die wir mobilisieren, wenn wir die einzelnen Elemente in einen Zusammenhang bringen, sie als Konstellationen „realisieren“. [...] Das Stichwort „Potentialität“ ist höchst aufschlussreich. Es widerspricht nämlich der Auffassung, Bilder seien damit befasst,

die Wirklichkeit gleichsam nachzubauen, sie gegebenenfalls zu simulieren. [...] Cézanne entdeckte, dass diese Wahrnehmungskonventionen seiner konzentrierten visuellen Arbeit am Motiv nicht standhielten und zog malend die Konsequenzen daraus. [...] Er ordnete die Textur der Farbformen nicht Dingen zu, sondern einer Logik der Struktur.«<sup>160</sup>

Cézanne lässt eine konventionell geprägte mimetische Abbildungsweise hinter sich zurück, um weniger das Objekt als solches als vielmehr die Wahrnehmungsmodalitäten seines Sich-Zeigens, also der *Sichtbarkeit der Welt* in der malerischen Umsetzung nachzuspüren. Hier wird ein Sehen formuliert, welches nicht mehr nur von einem wissenden Sehen ausgeht, sondern sich unter dem fortlaufend verändernden Wechselspiel von Licht, Farben und Raum ständig neu organisiert und damit auch das Objekt gewissermaßen immer wieder neuartig entstehen lässt.<sup>161</sup> Die Objekte wirken folglich unvollendet, deshalb aber keineswegs willkürlich oder instabil. Im permanenten Sich-Vergegenwärtigen des Objekts und im konzentrierten Schauen erschafft der Künstler eine neue gültige Syntax, die die Objekte in einer kohärenten und verdichteten Art und Weise malerisch bzw. zeichnerisch wiedergibt. Unter diesen Voraussetzungen wird deutlich, weshalb auch in der fortgesetzten Wahrnehmung desselben Motivs keine Langeweile eintreten kann: Es wird jedes Mal neu erfahren. Cézannes künstlerisches Vermächtnis erweist sich vor allem für die französische Moderne als überaus fruchtbar und folgenreich. Über das „produktive Mißverständnis“ des Kubismus von Braque und Picasso, über Matisse, Soutine oder Leroy erweist sich vor allem Alberto Giacomettis – sowohl plastisches als auch malerisches – Schaffen als eine konsequente Fortführung dieser Gedanken.<sup>162</sup> Giacometti begreift den Körper ebenfalls nicht mehr von seiner geschlossenen

---

<sup>160</sup> Gottfried Boehm: *Unbestimmtheit – Zur Logik des Bildes*, in: Ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007/2008<sup>2</sup>, S.199-S.212, hier S.200ff.; Wiederabdruck aus: Bernd Hüppauf & Christoph Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, S.243-253.

<sup>161</sup> Mit Merleau-Ponty gesprochen: »Das Sehen des Malers ist eine fortwährende Geburt.« (AuG, S.21); »Auf der einen Seite gibt es das Sehen, über das ich nachdenke und das ich nicht anders denken kann, denn als Denken, als eine Inspektion des Geistes, ein Beurteilen, ein Ablesen von Zeichen. Auf der anderen Seite gibt es das Sehen, was stattfindet, ein festgelegtes Denken, das in einem ihm gehörenden Körper eingezwängt ist, ein Sehen, von dem man nur eine Vorstellung haben kann, indem man es ausübt, und das zwischen den Raum und das Denken die selbständige Ordnung eines Körper und Seele Zusammengesetzten einführt. Das Rätsel des Sehens ist nicht eliminiert: Es wird lediglich von dem Sehen als einem Denken auf das aktive Sehen verwiesen.« (AuG, S.29); »... Das Sehen [...] allein lehrt uns, dass andersartige, einander „äußerliche“ und fremde Wesen dennoch durchaus *beieinander* sind, es lehrt uns die „Gleichzeitigkeit.“« (AuG, S.40, Herv. Maurice Merleau-Ponty). »In der primordialen Wahrnehmung gibt es keinerlei Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn.« (ZC, S.47).

<sup>162</sup> Erst kürzlich war das Schaffen beider Künstler Gegenstand einer Ausstellung, siehe: Ausst.-Kat. Louisiana Museum of Modern Art Humlebæk: *Cézanne & Giacometti – Wege des Zweifels*, hrsg. v. Felix A. Baumann & Poul Erik Tøjner, Humlebæk 20.2.-29.6.2008, Ostfildern-Ruit 2008.

Oberfläche oder von seiner objektivierbaren anatomischen Grundstruktur her. Der Körper löst sich unter der Wahrnehmung des sich permanent verändernden Lichts vielmehr in eine lebendige und sich immer wieder neu konstituierende Form auf. Figuratives bzw. Körperliches können demnach nicht schon als gegeben oder etwas Konstantes vorausgesetzt werden, sondern konkretisieren sich in einem bewussten Schauen beständig von neuem. Der Körper tritt aus der materiellen Substanz hervor und erscheint zeitlich verzögert – vergleichbar mit Werken Cézannes – immer klarer strukturiert vor den Augen des Betrachters. Sowohl in Giacomettis Plastiken als auch in seinen Bildern gewinnt man den Eindruck, als manifestiere sich gewissermaßen im Zwischenraum zwischen Betrachter und Figur deren Körper als auratische Erscheinung in einer energetischen Verdichtung von Kräften.<sup>163</sup>

In den eben genannten Aspekten zeigen sich durchaus Parallelen oder verwandte Strukturen in der Wahrnehmung und bildlichen Manifestation der Werke von Auerbach, aber auch mit Kossoff, Freud wie auch Bacon. Im Schaffen dieser Künstler spielen Sinn wie Sinnlichkeit gleichermaßen eine entscheidende Rolle sowohl in der Entstehung als auch in der Wahrnehmung ihrer Werke. Figuratives zeigt sich nicht nur als eine mit dem farbführenden Pinsel umrissene Form, sondern immer auch in und mit der Farbe. Stellvertretend für Auerbachs Schaffen sollen hier diesbezüglich zwei Porträts besprochen werden, die seinen Sohn Jake zeigen und jeweils ganz unterschiedliche Intensitäten durch die Art der Wiedergabe der Person wie auch der Handhabung der Farbmaterie vermitteln. Beide Werke tragen denselben Titel „Head of Jake“ und sind 1997 (Abb.28), respektive 2006-07 (Abb.35) entstanden. Die „Sensation“ realisiert sich hier in der Intensität rhythmisch gestaffelter Bewegungsabläufe, die der Pinsel in der stark durchwirkten Farbmaterie hinterlassen hat. Dieser ganz spezifische Umgang mit der Farbe evoziert eine unmittelbare und tiefe Schwingung, von der alle Farbschichten durchdrungen und erfüllt werden. Strukturierte Farb- wie Formelemente potenzieren sich, setzen Energien frei und vitalisieren in hohem Masse die sich hochgradig dynamisch manifestierende Farboberfläche, wodurch auch die mimetische äußere Hülle des Körpers aufgelöst wird. Form und Volumen werden aus der Farbe heraus entwickelt und verzahnen die Bildzonen über korrespondierende wie kontrastierende Farbwerte rhythmisch

---

<sup>163</sup> Zu diesem Wahrnehmungsmoment in Giacomettis Werk siehe: Gottfried Boehm: *Das Problem der Form bei Giacometti*, in: Axel Matthes (Hg.): *Wege zu Giacometti – Louis Aragon und andere*, München 1987, S.39-66; Ders.: *Annette IX*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd.47, Heft 1, 1990, S.97-100.



miteinander. Der bewusste Umgang mit der Farbmaterie – hier werden das profunde Wissen und das tiefe Verständnis, über welche der Künstler verfügt, besonders deutlich angezeigt – ermöglicht es den Farben ihre ganze Wirkkraft zu entfalten. Wie unterschiedlich Farben in Szene gesetzt werden können, manifestiert sich an diesen beiden Werken besonders überzeugend. Während im Porträt von 1997 (Abb.28) die kräftig gesetzten Pinselstriche einen gesteigerten Eindruck bewirken und fast schon zu einem energetischen Überschuß an vitalen Kräften führen, erweist sich das rund zehn Jahre später entstandene Werk (Abb.35) weitaus beruhigter, in der Art der Darstellung reduzierter und von der Stimmung gleichsam entrückter. So zeigt sich in Auerbachs Schaffen immer wieder aufs Neue die immense Vielfalt, die von ein und demselben Motiv bzw. einer Person ausgehen kann. Die Wahrnehmung ist so stets eine andere, mit jeder Konfrontation werden neue Erfahrungen gemacht, die zu einem stetig reicheren und tieferen Verständnis führen. Der Künstler durchdringt sowohl das sich zeigende Motiv als auch die Farbmaterie mit seiner wahrnehmenden Erfahrung wie auch mit seiner Empathie und gelangt auf diese Weise zu einer vom Betrachter in gesteigertem Maße nachvollziehbaren verdichteten Darstellung.

In der Konfrontation mit solchen Bildern wird Wahrnehmung zu einer dynamischen *Tätigkeit*, in der sich das Objekt im Bild in einer neuen energetischen und kohärenten Form konkretisiert. Auerbachs künstlerisches Schaffen zeigt – auch wenn er natürlich seinen ganz spezifischen Stil entwickelt und keineswegs das Vorgehen eines der beiden Künstler adaptiert hat – sowohl mit Cézannes als auch mit Giacomettis Werk immer wieder hoch interessante Vergleichs- und Anknüpfungspunkte, die in den weiteren Ausführungen an den Bildern noch anschaulich werden dürften. In beiden Medien nehmen Auerbachs Porträts – vergleichbar mit Cézannes und Giacomettis Darstellungsweise – eine haptisch deutlich nachvollziehbare dreidimensionale, voluminöse Form an, die den Betrachter nicht nur die Vorderseite des Kopfes bzw. das Gesicht sehen lässt, sondern gleichsam die gesamte Wölbung wie auch die eigentlich unsichtbare Rückseite sehen lässt. Auerbach verfolgt in seinen Zeichnungen eine mit Giacometti vergleichbare Intensität des Strichs, dem nun keine bloß konturierende Funktion mehr zukommt. In einer gleichsam paradoxen Umkehrung der Auflösung der äußeren Form des Motivs und in der Verdichtung sich verzahnender und gebündelter Striche wird der Betrachter in einer deutlich intensiveren Weise auf dieses zurückgeführt, wodurch zusätzlich die gesamte Bildfläche hochgradig aktiviert wird.

## **I.IV. Zur Tradition der modernen Porträt- und figurativen Malerei in England**

Die Tradition der Porträtmalerei in England reicht weit in die Geschichte des Landes zurück und ist fest mit der höfischen Kultur der Englischen Krone und der dieser nahestehenden reichen Kaufmannsschicht verbunden, die sich etwa seit dem 16. Jahrhundert – erinnert sei hier nur an die Bedeutung, die bspw. Hans Holbein d. J. am Hofe Heinrichs VIII. während seiner Jahre in London Ende der 1520er bis Anfang der 1540er Jahre innehielt – des Repräsentationscharakters von Herrscherporträts bediente.<sup>164</sup> Im Verlauf des 18. Jahrhunderts erleben sowohl höfisch-aristokratische Porträts als auch Werke mit Tieren oder phantastischen Darstellungen von Malern wie Reynolds, Gainsborough, Hogarth, Stubbs oder dem Schweizer Füssli eine große Blütezeit, die während des 19. Jahrhunderts vor allem im Bereich der Landschaft und des Porträts mit Künstlern wie Watts, Millais, Turner und Constable ihre Fortsetzung findet.

Die Eröffnung der National Portrait Gallery 1856 in London – und die damit einhergehende deutliche Zunahme an Auftragsbildnissen aus wohlhabenden, aristokratischen Gesellschaftskreisen – verleiht der Porträtmalerei in England soz. ihren künstlerischen Ritterschlag sowie ihre endgültige institutionelle und gesellschaftliche Legitimation. Mit John Constable (1776-1837) und Joseph William Mallord Turner (1775-1851) greifen nun in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei Künstler ins Geschehen ein, die in ihrer Malerei auch die materielle Qualität von Farbe berücksichtigen und diese deutlich, eben nicht nur in ihrem reinen Farbwert, sondern auch als „Ding“, als erleb- und greifbare Materie sichtbar machen. Für die weitere Entwicklung der Englischen Kunst ist das Werk dieser beiden Künstler von eminenter Bedeutung. Constable und Turner haben wohl auch die Entwicklung einer ausgeprägt pastosen Malweise, die das „fleischliche“ und organische Moment der Farbmaterie betont, entscheidend mit begünstigt, die ab der Jahrhundertwende von einer ganzen Reihe von Künstlern intensiv aufgenommen und gepflegt wird.

Um die Jahrhundertwende werden gerade in London Künstler aktiv, denen eine wichtige Vorläuferrolle in der Entwicklung der modernen figurativen Kunst in England zukommt. Zu nennen sind hier vor allem die beiden Amerikaner James

---

<sup>164</sup> Eine Ausführung, die dieser für die Englische Kunst zentralen historischen Entwicklung gerecht wird, würde den Rahmen des vorgegebenen Themas vollkommen sprengen. Diese rudimentären Erläuterungen müssen hier genügen.

McNeill Whistler und John Singer Sargent, die beide über einen längeren Zeitraum auf der Britischen Insel tätig sind und die Porträtmalerei zum einen mit ihrer hohen darstellerischen Eleganz, zum anderen mit einer vor allem im reifen Werk ungewohnt malerischen Freiheit nachhaltig beeinflussen. Aufgrund der Affinität beider Maler zur französischen Moderne des ausgehenden 19. Jahrhunderts können solche Entwicklungstendenzen mitunter ganz unmittelbar in die englische Kunst einfließen, die auf diese Weise auch im Schaffen jüngerer Künstler nachhallen.

Von besonderer Wirkung bereits auf zeitgenössische Künstler ist dabei das Schaffen von Walter Richard Sickert (1860-1942).<sup>165</sup> Auch auf seine künstlerische Entwicklung hinterlässt die französische Moderne – nicht zuletzt durch seine Freundschaft mit Edgar Degas<sup>166</sup> – einen prägenden Eindruck, der sich mit besonderer Nachhaltigkeit bei einer ganzen Anzahl vorwiegend von in London tätigen Künstlern bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts niederschlägt. Bei diesen Impulsen, die von der französischen Moderne auf englische Künstler ausgegangen sind, zeigt sich immer wieder, dass diese keineswegs die Malerei der Franzosen nur plump adaptiert, sondern sich intensiv mit dieser auseinandergesetzt haben und so diese Impulse ungemein gewinnbringend sowohl für ihre eigene Entwicklung als auch für die moderne englische Kunst im Allgemeinen einzusetzen und weiter zu entwickeln wussten. 1911 gründet Sickert gemeinsam mit anderen Künstlern die sog. „*Camden Town Group*“, eine Künstlervereinigung, die in den folgenden Jahren ganz alltägliche Motive in der Kunst salonfähig macht, die eine eigene, unmittelbare Bildsprache entwickeln und das entbehrungsreiche und sozial problematische Leben der Arbeiterschicht mitunter sehr drastisch und ungeschönt dokumentieren.<sup>167</sup>

Auerbach hat Sickerts Werk gegenüber immer wieder seine große Wertschätzung zum Ausdruck gebracht.<sup>168</sup> Es ist vor allem Sickerts Spätwerk, in welchem die hohe Modernität anklingt. Besonders faszinieren Auerbach nun die „raw quality“ sowohl der Komposition als auch seines malerischen Stils, sowie die gestalterische Freiheit,

---

<sup>165</sup> So stößt bspw. Sickerts Malerei bereits bei zeitgenössischen Künstlern wie den Mitgliedern der sog. „*Bloomsbury School*“ um Duncan Grant oder Vanessa Bell auf große Begeisterung.

<sup>166</sup> Von Degas hat Sickert möglicherweise auch das starke Interesse an der Fotografie entwickelt. Er benutzt für die Arbeit an seinen Bildern – ähnlich wie sein französischer Künstlerfreund – immer wieder Schnappschüsse oder Pressefotografien und lässt sich von diesen inspirieren.

<sup>167</sup> Im Verlauf der 1930er Jahre geht diese Künstlergruppe in die von Clive Bell benannte „*Euston Road Group*“ über, der Maler wie William Coldstream, Victor Pasmore oder Claude Rogers angehören. Hierzu auch: Richard Cork: *Gwen John, der späte Sickert und die Gruppe „Euston Road“*, in: Compton (Hg.) 1987, S.266-295.

<sup>168</sup> So u. a. in: Frank Auerbach: *Homage to Sickert*, in: *The Listener*, 14.6.1973, S.807, sowie: Frank Auerbach: *Foreword*, in: Ausst.-Kat. Hayward Gallery: *Late Sickert – Paintings 1927 to 1942*, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, London 18.11.1982-31.1.1983, S.7.

die er dem Motiv zugesteht: »Not only Sickert's images vary, but his behaviour with the brush, the operation in his mind, indeed his nature, is re-invented with each image.«<sup>169</sup> Hier erweist sich Sickert als ein »exceptionally prolific inventor«. Der Abstraktionsgehalt, der charakteristisch für sein Spätwerk ist, besteht nun nicht in einer Nicht-Figuration per se, als das dieser vielmehr seiner intensiven Wahrnehmung und Betrachtung des seinem Blick ausgesetzten Motivs verpflichtet ist.<sup>170</sup> Hinzu kommt eine hoch sensibilisierte Setzung reiner Farbtöne, die pastos, aber in kleinen Flächen nebeneinander aufgetragen werden, um den Effekt des Lichts umso dramatischer zu steigern. Auerbach beschreibt diese Werkentwicklung Sickerts sehr hellsichtig:

»If one were to ascribe a development to him, one might say that Sickert became less interested in composition, that in selection, arrangement and presentation, devoted himself, more and more, to a direct transformation of whatever came accidentally to hand and engaged his interest, and accepted the haphazard variety of his unprocessed subject matter.«<sup>171</sup>

In dieser Hinsicht entwickelt Sickert ein ausgesprochen kompromissloses und modernes Werk, welches sich um den zeitgenössischen Geschmack der Kritiker und Sammler wenig schert und gerade deshalb bis heute seine künstlerische Bedeutung jenseits damaliger temporärer Modeströmungen bewahren konnte.<sup>172</sup>

Als ein letzter für die englische Moderne maßgebender Künstler, der ebenfalls unter dem Eindruck zentraler französischer Künstler der Moderne stand, soll noch auf das

---

<sup>169</sup> Alle Zitate aus: Frank Auerbach: *Homage to Sickert*, in: *The Listener*, 14.6.1973, S.807f.

<sup>170</sup> Sickerts Kunstverständnis wird in einer Äußerung aus dem Jahr 1910 sehr deutlich, wenn er das zu malende Subjekt und die malerische Behandlung als eine Einheit beschreibt, »... and that an idea does not exist apart from its exact expression! [...] The subject is something much more precise and much more intimate than the loose title that is equally applicable to a thousand different canvases. [...] IF THE SUBJECT OF A PICTURE COULD BE STATED IN WORDS THERE HAD BEEN NO NEED TO PAINT IT.« (Majuskeln von Sickert), zitiert aus: Richard Morphet: *Late Sickert, then and now*, in: *Ausst.-Kat. Hayward Gallery: Late Sickert – Paintings 1927 to 1942*, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, London 1982, S.8-21, hier S.9.

<sup>171</sup> Frank Auerbach: *Foreword*, in: *Ausst.-Kat. Hayward Gallery: Late Sickert – Paintings 1927 to 1942*, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, London 1982, S.7f.

<sup>172</sup> Zu Sickerts Modernität siehe: David Peters Corbett: *The World in Paint – Modern Art and Visuality in England, 1848-1914*, Pennsylvania State University Press & Manchester University Press 2004, insbesondere das Kapitel: *Walter Sickert – Surface and Modernity*, S.169-213, vor allem S.169-200. Als exemplarische Werke Sickerts, die sowohl vom Motiv als auch vom Malerischen her wegweisend für jüngere Künstler wie bspw. Freud, Kossoff oder Auerbach gewesen sind, sind zu nennen: "The Studio: Painting of a Nude", 1906, Öl auf Leinwand, 75 x 49 cm, Privatsammlung; "La Hollandaise", 1906, Öl auf Leinwand, 50,8 x 40,6 cm, Tate Britain; "Morrington Crescent Nude, Contre-Jour", 1907, Öl auf Leinwand, 50,8 x 61 cm, Art Gallery of South Australia, Adelaide; "L'Affaire de Camden Town", 1909, Öl auf Leinwand, 61 x 40,6 cm, Privatsammlung (Alle Angaben aus: Wendy Baron & Richard Shone (Hg.): *Sickert – Paintings*, *Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London*, 20.11.1992-14.2.1993).

Werk von Matthew Smith (1879-1959) eingegangen werden. Von entscheidender Bedeutung für seine Malerei wird Smiths Reise nach Frankreich im Jahr 1908. Zunächst sucht er Pont-Aven in der Bretagne auf, um Gauguins malerischem Vermächtnis und anderen dort tätigen Malern nachzuspüren. Tiefgreifende Spuren in seinem Schaffen hinterlassen dann die Konfrontation mit Henri Matisse fauvistischem Werk sowie der Besuch seiner Kunstakademie in Paris 1909. Der fast schon intuitive und freie Umgang mit kräftig leuchtenden, reinen Farbtönen wird zur Initialzündung seines reifen Schaffens, welches er nach seiner Rückkehr nach England dort weiterentwickelt und wo er einen freundschaftlichen Kontakt u. a. mit Sickert oder Jacob Epstein unterhält. Im Gegensatz zu Matisse neigt Smith allerdings nie dazu, plastisch körperliche oder räumliche Kompositionselemente in eine vorwiegend flächig-dekorative Gestaltung zu überführen. Er benutzt den pastosen Farbauftrag sowie kräftige chromatische Kontraste und leuchtende Farben dazu, seinen Figuren voluminöse, vitale Körper zu verleihen und über die Dynamik der Farben diesen gewissermaßen Leben einzuhauchen. Anlässlich von Smiths großer Retrospektive 1953 in der Londoner Tate Gallery, ist es Francis Bacon – der von den Malern der sog. „School of London“ Smiths Malerei wohl am meisten zugeneigt gewesen ist –, der das charakteristische Moment seiner Malerei präzise definiert:

»... He seems to me to be one of the very few English painters since Constable and Turner to be concerned with painting – that is, with the attempting to make idea and technique inseparable. *Painting in this sense tends towards a complete interlocking of image and paint, so that the image is the paint and vice versa.* Here the brush-stroke creates the form and does not merely fill it in. Consequently, every movement of the brush on the canvas alters the shape and implications of the image. That is why real painting is a mysterious and continuous struggle with chance – mysterious because *the very substance of the paint, when used in this way, can make such a direct assault upon the nervous system;* continuous because the medium is so fluid and subtle that every change that is made loses what is already there in the hope of making a fresh gain. I think that painting today is pure intuition and luck and taking advantage of what happens when you splash the stuff down, and in this game of chance Matthew Smith seems to have the gods on his side.«<sup>173</sup> (Vergegenwärtigt man sich diese Aussage

---

<sup>173</sup> Francis Bacon: *Matthew Smith – A Painter's Tribute*, in: Ausst.-Kat. Tate Gallery: *Matthew Smith – Paintings from 1909 to 1952*, hrsg. v. John Rothenstein, London 3.9.-18.10.1953, S.12 (Herv. v. Verf.); Wiederabdruck in: Ausst.-Kat. Crane Kalman Gallery: *A Selection of thirty Paintings by Matthew Smith 1879-1959*, London 10.5.-21.7.1990, S.5f.

genauer und projiziert sie auf Bacons Werke – gerade die kursiv gesetzten Stellen – könnte man meinen, er schreibt hier über seine eigene Malerei.)

Die Ausführungen in diesem Abschnitt sollten verdeutlicht haben, wie unmittelbar die französische Malerei der Jahrhundertwende von zentralen Vertretern der modernen Englischen Kunst rezipiert worden ist. Künstler wie Sickert, Whistler oder Smith haben diese Impulse genauso in ihr jeweils individuelles Schaffen aufgenommen, wie Impulse aus dem Werk englischer Künstler aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wie Turner oder Constable – um nur zwei der einflussreichsten Maler aus dieser Zeit zu nennen –, die in dieser Hinsicht auf der Britischen Insel elementarste künstlerische Vorarbeit geleistet haben und mit denen die Englische Moderne gewissermaßen einsetzt. Durch solche Künstler konsolidiert sich in dieser Zeit in der Englischen Malerei bereits eine ausgesprochene Vorliebe am vielfältigen Einsatz und der intensiven Wirkungsweise der Farbmaterie („paint“) und den damit einhergehenden veränderten bildnerischen Entfaltungsmöglichkeiten („visuality“).<sup>174</sup> Dieses Interesse zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk zentraler Exponenten der Englischen Moderne und scheint im Schaffen von Künstlern wie Bacon, Freud, Kossoff oder Auerbach in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu kulminieren.

Vor diesem Hintergrund wird nicht nur das ausgeprägte Interesse an einer Weiterentwicklung figurativer Malerei verständlich, es lässt sich wohl auch die verhältnismäßig große Zahl von Malern in London begreifen, die an einer pastosen, „fleischlichen“ Malerei interessiert sind, die dann in den Vertretern der sog. „*School of London*“ eine so hohe Konzentration erlebt, besser nachvollziehen. Der intellektuelle Nährboden der Englischen Kunst ist in dieser Zeit – wie auch derjenige, den Auerbach einige Jahre später dann in Bombergs Unterricht vorfindet – überaus empfänglich für die bedeutenden Erneuerer der Französischen Kunst. Diese nicht zu leugnende Affinität zu Frankreich zeigt sich auch im Umstand, dass bspw. Bacon während der 1920er Jahre ein paar Jahre in und bei Paris lebte und später in der französischen

---

<sup>174</sup> Hier sei nochmals auf die eben zitierte Publikation von David Peters Corbett hingewiesen: *The World in Paint: Modern Art and Visuality in England 1848-1914*, Pennsylvania State University Press/Manchester University Press 2004. Corbett legt den Fokus seiner Betrachtung vor allem auf die von der bisherigen Forschung mehrheitlich nur marginal behandelten Aspekte „Visuality“ und „Paint“, die in der Entwicklung und Herausbildung einer spezifisch Englischen Moderne seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bei zentralen Künstlern von elementarer Wichtigkeit sind. Am Werk verschiedener Maler kann Corbett eine hoch entwickelte Modernität und Sensibilität in der Englischen Kunst festmachen. Corbett gehört zu den wenigen Kunsthistorikern, die sich regelmäßig mit den wichtigsten Vertretern der Englischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts auseinandersetzen und erhellende Texte zu deren modernen und eigenständigen Charakter publizieren.

Hauptstadt eine Wohnung mit Atelier unterhielt. Auch Freud lebte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs eine Weile in Paris. Es bestätigt sich einmal mehr, dass der Deutsche Expressionismus keine nachhaltige Wirkung auf englische Künstler ausgeübt hat, auch nicht auf Auerbach oder Freud, wie dies in der Literatur immer wieder zu lesen ist, auch nicht wenn deren ursprüngliche Heimat der deutschsprachige Raum ist.<sup>175</sup>

Die Entwicklung der modernen Englischen Kunst um die Jahrhundertwende und selbst bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts weist im Vergleich zu Paris bestimmt keine vergleichbare Dichte an einer qualitativ hochstehenden und eigenständigen Kunst auf. Dabei gilt es allerdings diejenigen Künstler nicht aus dem Blickfeld zu verlieren, die mit ihrem künstlerischen Beitrag bedeutende Marksteine für nachfolgende Künstlergenerationen geschaffen haben. Bei genauerer Betrachtung dieser oft unterschätzten Künstler zeigt sich, dass sich der immer wieder von Kritikern geäußerte Vorwurf der Antimodernität und Provinzialität der Englischen Kunst – hervorgerufen auch aufgrund ihrer topographisch isolierten Insellage – für eine breite Masse von Künstlern – wie das überall der Fall ist – zutreffen mag, sich aber für die letztlich maßgebenden Künstler als nicht haltbar erweist.

Es mag sein, dass das Beharren auf einer figurativen Kunst, selbst in Zeiten, als die überwiegende Mehrheit der internationalen Kunst informell-abstrakt orientiert gewesen ist, es der breiten Öffentlichkeit nicht einfach gemacht hat, Verständnis für diese außerhalb Englands in der Regel als Außenseiter gehandelten Künstler aufzubringen. Diese Debatte sollte aber unterdessen ausgestanden sein. Gerade die kontinentaleuropäische Sicht auf die Kunst der Britischen Insel scheint prinzipiell ziemlich einseitig und mit Vorurteilen behaftet zu sein. Es wäre an der Zeit, das Werk dieser Künstler neu zu entdecken und durch einen konstruktiven Dialog in den richtigen Kontext zu setzen, das gilt nicht nur für ältere Vertreter wie Sickert, Bomberg oder Smith, sondern vor allem für die jüngere Generation um Auerbach, Kossoff oder Freud. Diese Künstler mögen notorische Einzelgänger sein, die sich nichts aus dem „Hype“ machen, der um die zeitgenössische Kunst angestellt wird, um sich nicht von der konzentrierten Arbeit im Atelier ablenken zu lassen. Die Werke, die hier entstehen, sind jedoch alles andere als obsolete oder konservative Beiträge figurativer Kunst.

---

<sup>175</sup> Während Auerbach aufgrund seiner Herkunft und seiner Malweise immer wieder mit expressionistischer Malerei in Verbindung gebracht wird, versuchen manche Interpreten Freuds Werks in eine Nähe zur Neuen Sachlichkeit, oder zu Malern wie Grosz oder Dix zu rücken.

## **II. Teil: Werk**

Nach den bisher erfolgten biographischen Erläuterungen, der theoretischen Hinführung an das Werk und dem Versuch, Auerbachs Schaffen in die Entwicklungsgeschichte der Kunst der Englischen Moderne zu verankern, soll nun intensiv auf ausgewählte Porträts aus allen Schaffensphasen eingegangen werden. Zunächst wird es darum gehen, zum einen die Herausbildung des spezifischen Kunstverständnisses des Künstlers darzulegen und die besondere Atmosphäre zu beschreiben, in der die Porträts im Atelier entstehen und zum anderen an den Personen, die dem Künstler oftmals über Jahre und Jahrzehnte regelmäßig Modell sitzen, die Grundvoraussetzung des Modellsitzens bzw. der Porträtmalerei analysieren. Eine Vergegenwärtigung solcher Details ist keineswegs eine bloße Auflistung dürre, trivialer Fakten, sondern in diesem Falle ein hilfreicher Schritt hin zu einem besseren Verständnis dieses komplexen Werks. Im Anschluss daran sollen die spezifischen Charakteristika des *Darstellungssystems* von Auerbachs Porträts anhand von Bildbeschreibungen aufgezeigt werden. Dabei wird sich zeigen, dass zum einen das Erkennen dieser Charakteristika und ihr Festmachen an den Bildern ein wesentlicher Schritt ist, den Zugang zu diesen zu erleichtern, zum anderen wird dadurch deutlich, auf welche Weise diese Werke ihre hohe Präsenz und Autonomie im Dialog mit dem Betrachter sowie einen genuine Beitrag zur figurativen modernen und zeitgenössischen Kunst entfalten.

### **II.I. Entwicklung des Kunstverständnisses im Frühwerk**

Wie weiter oben bereits erwähnt, beginnt Frank Auerbach schon sehr früh, sich sowohl in seinem Privatleben als auch in seinem künstlerischen Schaffen ein – für Außenstehende klein und begrenzt anmutendes – Territorium abzustecken, welches er bis heute beibehalten hat und intensiv in sich aufnimmt, um es in den Bildern zu verarbeiten. So schafft er sich bereits mit 21 Jahren sukzessive eine spezifische Atmosphäre, aus einer ihm überaus vertrauten Umgebung und Gewohnheiten, die für ihn die Grundvoraussetzung seiner künstlerischen Entwicklung sind. Intensiv setzt er sich immer wieder mit denselben Motiven auseinander, um in seiner permanent sich verändernden Wahrnehmung auf das bekannte Objekt zu einer überzeugenden und



glaubwürdigen Art der Darstellung zu gelangen. Der Ursprung des Interesses an einer solchen hartnäckigen Arbeitsweise liegt in Auerbachs Studienzeit und hier besonders in Bombergs Art der Kunstvermittlung, ein Interesse, das er in der Frühzeit seines Schaffens mit Kossoff teilt. »Leon and I, when we were students, simply assumed persistence, obscurity, the making of le chef-d'œuvre inconnu. But with persistence things do change.«<sup>176</sup>

Wiederholt hat er das im Sommer 1952 fertiggestellte Gemälde „Summer Building Site, Earl's Court“<sup>177</sup> als Beginn seines künstlerisch persönlichen Schaffens bezeichnet, mit dem er sich endgültig von dem – gemäß seinem kritischen Empfinden – noch wenig ausgereiften Werken seiner Studienzeit abnabeln kann.

»I remember the breakthrough, the point at which it seemed to me that I started my own pictures. It's very vivid, very specific, in the summer of 1952. I'd been five years at art school and was supposed to go to The Royal College. [...] I was feeling very nervous about entering an institution again. Institutions represented compromise. And in that summer, between leaving St. Martin's and going to The College, I tried to do a painting of a building site in Earl's Court. I went on doing drawings and trying to do this painting all summer, determined not to compromise, with a considerable sense of self-disgust.«<sup>178</sup>

Das zentrale Erlebnis, welches Auerbach während der Arbeit an diesem Bild erfährt, ist die fundamentale Erkenntnis, dass er imstande ist, künstlerisch etwas völlig Eigenständiges zu schaffen. Die Tragweite der Bedeutung des Erreichten drückt sich auch in der folgenden Äußerung des Künstlers mehr als deutlich aus: »...there suddenly was *the image* underneath it, [...] it *began to operate by its own laws*.«<sup>179</sup> Nachdem sich bereits während der Ausbildung seine überaus selbstkritische Einstellung bemerkbar macht, stellt dieses Werk für den jungen Maler förmlich eine Katharsis für seine weitere künstlerische wie persönliche Entwicklung dar.<sup>180</sup> Es ist die nach der akademischen Ausbildung gewonnene Unabhängigkeit und Freiheit, die Auerbach als große Genugtuung und Herausforderung empfindet.

---

<sup>176</sup> Hughes 1990, S.33.

<sup>177</sup> „Summer Building Site, Earl's Court“, 1952, Öl auf Leinwand, 76,2 x 106,7 cm, Sammlung Charles Saatchi, London (Abb.-Nr.4/Hughes 1990).

<sup>178</sup> Bumpus-Auerbach 1986, S.24f.

<sup>179</sup> Frank Auerbach in: *Fragments from a Conversation*, in: X – A Quarterly Review, Vol.1, Nr.1, November 1959, S.31-34, hier S.32 (Herv. v. Verf.).

<sup>180</sup> Siehe: Hughes 1990, S.33-34.

### **II.I.I. Der Aspekt der „Newness“ vs. Beschränkung der Bildmotive**

In besonderer Weise spornt den jungen Künstler auch die Situation der englischen Nachkriegskunst an, in der künstlerisch hohe Qualität rar gesät ist und einem bereits in jungen Jahren schon selbständigen Künstler wie Auerbach wenig bieten kann. Wichtige Impulse für sein Schaffen nimmt Auerbach denn auch über verschiedene Ausstellungen auf, die im Verlauf der 1950er und der frühen 60er Jahre in Londoner Museen und Galerien gezeigt worden sind. Von Bedeutung sind in diesem Zusammenhang insbesondere umfangreiche Ausstellungen mit Arbeiten von Nicolas de Staël (1952 & '56), Paul Cézanne (1954), Alberto Giacometti (1955), Willem de Kooning (1958; eine umfangreiche Werkgruppe von de Kooning wurde im Rahmen einer Gruppenausstellung zum Amerikanischen Abstrakten Expressionismus in der Tate Gallery gezeigt) sowie Chaïm Soutine (1963). Die Auseinandersetzung mit dem Werk dieser Künstler wie auch mit Werken Alter Meister vorwiegend aus der Sammlung der National Gallery inspirieren und bereichern Auerbach weitaus mehr als die damals in London populäre zeitgenössische Englische Kunst.

In verschiedenen Interviews ist Auerbach immer wieder zu seinem Frühwerk sowie zur damaligen Situation, mit der er sich in London konfrontiert sah, befragt worden. Zwei Äußerungen des Künstlers beleuchten diese Umstände sehr gut, und sollen deshalb hier in voller Länge zitiert werden:

»I seem to remember that in the early '50s there was talk of people painting a show in three months, or something like that, which seemed to me somehow to be superficial and illustrative and deedy and skimpy and just simply not what paintings require, and it may be that part of this instinct of revulsion against the current art may have produced in me a strong feeling that one would try to emphasise what was more permanent than a decorative or linear concoction. This was massive substance, and in some way one was trying to grasp this, in some way this was the permanence. This was where the energy came from, and it may be the thickness of the paint was something to do with this since my way of painting is not a question of choosing a uniform.«<sup>181</sup>

Ein paar Jahre später äußert sich Auerbach zum selben Thema folgendermaßen:

---

<sup>181</sup> Lampert-Auerbach 1978, S.14.

»In the early fifties when I was a student, English painting was illustrative, decorative and linear. It seemed that the whole of modern art, through the extraordinary conceptualising and inventive efforts of Picasso and Matisse, had become simply a set of crisp notations. I felt that there was *an area of experience – the haptic, the tangible, what you feel when you touch somebody next to you in the dark – that hadn't perhaps been recorded in painting before*. I thought I ought to get something like that down.«<sup>182</sup>

Auerbach sucht einen angesagten, populären Malstil unbedingt zu vermeiden und schlägt auch deshalb einen dem Zeitgeist radikal entgegengesetzten Weg ein, um einen möglichst eigenständigen künstlerischen Beitrag zu leisten. Ihn treibt die beständige Suche nach dem Widerstand an, um mit jedem Bild etwas Neuartiges („Newness“), Wahrhaftiges, noch nicht Dagewesenes auf überzeugende und glaubwürdige Art und Weise in der Kunst zu schaffen.<sup>183</sup> Auerbach ist sich auch sehr früh schon der Bilderflut bewusst, mit der man nicht nur in der Kunst sondern auch im Alltag tagtäglich konfrontiert wird. Deshalb sucht er nach einem Weg, mit seinen Bildern diese visuelle Hypertrophie nicht noch zusätzlich anzureichern. »What I'm *not* hoping to do is to *paint another picture* because there are enough pictures in the world. *I'm hoping to make a new thing for the world that remains in the mind like a new species of living thing*.«<sup>184</sup> Dieser Begriff der „newness“ ist bis heute für Auerbachs Kunstverständnis von zentraler Bedeutung.<sup>185</sup> »But it has nothing to do with that exhausted cultural artefact, the idea of the avant-garde. Auerbach's 'newness' means vitality, the seizure of something real from the world and its coding – however imperfect and approximate – in paint. It does not mean a new twist of syntax.«<sup>186</sup> Bemerkenswert zu dieser Thematik ist auch eine weitere Äußerung des Künstlers, die seine Überlegungen und sein Verständnis zur Malerei und zur Kunst an sich deutlich akzentuiert wiedergeben:

»*There is no syntax in painting. Anything can happen on the canvas and you can't foresee it*. Paul Valéry used to say that if the idea of poetry hadn't existed for ever,

---

<sup>182</sup> Bumpus-Auerbach 1986, S.24 (Herv. v. Verf.). Wie sich noch zeigen wird, ist dieses Moment des Haptischen in Auerbachs Malerei gerade im Frühwerk sehr virulent.

<sup>183</sup> »The first thing I wanted to do was to state the truth and the point about truth is, the truth is not a painting. The truth is something that hasn't been captured by painting yet.«, siehe: Tusa-Auerbach 2001.

<sup>184</sup> Lampert-Auerbach 1978, S.10 (Herv. v. Verf.).

<sup>185</sup> »I regard each painting as an entirely separate enterprise and hope to treat it as such.«, Frank Auerbach in einem Brief vom 9.1.2009 an den Verfasser. Dieser Aspekt hat sich auch in weiteren mit dem Künstler, Catherine Lampert und William Feaver geführten Gesprächen und der Korrespondenz aufs Neue bestätigt.

<sup>186</sup> Hughes 1990, S.9.

poetry could not be written now. The whole culture is against it because language is always being worn down and debased. But *painting is always a fresh language because we don't use it for anything else*. It has no other use. It isn't mass persuasion.«<sup>187</sup>

Neben dem Moment des Neuartigen und Überraschenden sucht Auerbach beständig nach einem Widerstand im Bild wie in seiner Malerei. Geht ihm die Arbeit an einem Bild zu leicht von der Hand, oder glaubt er das Motiv zu schnell in der Farbmaterie zu fassen, wird ihm sein Tun suspekt und er steuert bewusst dagegen:

»Ich suche nach etwas, das neu ist und ein bisschen Gift, was ein bisschen Unbequemes für die Kunst bietet. Ich forsche nicht in dem Sinne, dass ich aus Lust an der Forschung ewig grüble und weiterforsche; ich wäre sehr froh, wenn ich in zehn Minuten mein Ziel erreichte, aber ich kann es nicht erreichen, es ist ein sehr schwieriges Ziel, und es dauert manchmal Monate und manchmal auch Jahre, bis ich zu irgendeinem Ende komme. In dem Sinne ist es eine Forschungstätigkeit, aber ich mache das nicht, um zu forschen, sondern ganz schlicht, um etwas Neues zu finden.«<sup>188</sup>

Sowohl Auerbachs Kunstverständnis als auch seine Wahrnehmung sind demnach geprägt von erfrischend undogmatischen – aber deshalb hohe, an sich selbst gerichtete Qualitätsmaßstäbe keinesfalls vernachlässigenden – Zügen, die ihm eine entsprechende Freiheit und einen Handlungsspielraum in der bildnerischen Umsetzung ermöglichen.<sup>189</sup> Diese Feststellung ist vermutlich für denjenigen Betrachter überraschend, der sich nur oberflächlich mit Auerbachs Werk auseinandersetzt. Bei einer ersten Auseinandersetzung mag aufgrund der konsequenten Beschränkung auf nur wenige Motive, den hohen Arbeitsrhythmus und das technische Vorgehen der Gedanke keimen, es handele sich hier um einen konservativen, antimodernen Künstler, der ein vorgegebenes Konzept streng dogmatisch verfolgt und dadurch sich und sein Werk in der Entfaltung behindert. Spätestens bei eingehender Beschäftigung mit diesen Werken erweist sich dieser Gedanke grundsätzlich als falsch. Die anspruchsvolle Aufgabe, die sich der Künstler mit seiner Kunst stellt, exerziert er an nur wenigen Motiven immer wieder von neuem durch und entwickelt dabei eine

---

<sup>187</sup> Ebd., S.9 (Herv. v. Verf.).

<sup>188</sup> Doris von Drathen: *Malen ist nicht wie Husten oder Spucken – Ein Interview mit Frank Auerbach*, in: *Kunstforum International*, Bd.87, Januar-Februar 1987, S.311-317, hier S.312. Im Folgenden zitiert als: von Drathen-Auerbach 1987.

<sup>189</sup> »I don't visualize a picture when I start. I visualize a piece of recalcitrant fact and I have a hope of an unvisualized picture which will surprise me arising out of my confrontation with this fact.«, siehe: Lampert-Auerbach 1978, S.11.

ungemein hohe Intensität der Darstellung, die sich neben Porträts immer wieder auch an Stadtansichten Londons manifestiert. Diese selbst auferlegte Konzentration auf nur wenige Motive empfindet der Künstler dabei keineswegs als Einschränkung oder Beengung seiner künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten. Die Herausforderung ist für ihn eher eine größere. Das vermeintlich Bekannte dient ihm als Ausgangslage, um seine Wahrnehmung beständig an den gewohnten Orten und immer denselben Personen zu überprüfen, um von da aus in einen bisher unbekanntem Bereich vorzustoßen.<sup>190</sup>

Lediglich bezüglich der Wahl der Bildmotive erweist sich Frank Auerbach als ein Traditionalist. Seit Beginn der 1950er Jahre konzentriert er sich nahezu ausschließlich auf die in der Malerei seit der Renaissance etablierten Bildgattungen Porträt und (Stadt)Landschaft.<sup>191</sup> Unter diesem Gesichtspunkt *erfindet* er keine Bildmotive, sondern lässt sich vom Impuls, der von einer Person bzw. einem bestimmten Ort ausgeht, für seine Kunst inspirieren, um das Gesehene jenseits eines rein mimetischen Abbildes zu führen. Dass ein konventionelles Motiv nicht gleichzeitig ein konventionelles und konservatives Bildresultat generieren muss, zeigt bereits ein flüchtiger Blick auf Auerbachs Bilder, da die Realisierung auf der Bildfläche in hohem Maße von seiner spezifischen, lebendigen Wahrnehmung abhängig ist. Der motivisch klar abgesteckte Rahmen der Bildthemen ermöglicht es dem Künstler, von einer vorgegebenen und weitgehend präzisen strukturellen Grundlage *gesicherter Sehdaten* auszugehen, um von dieser aus in den Bereich sich permanent verändernder Bild- und Seheindrücke vorzustoßen, die eine konzentrierte Wahrnehmung ausmachen und das Sehen als solches substantiell bereichern.

---

<sup>190</sup> Hierzu: »I think so, simply because one knows more about them. The thing is after all done from the mind, and the accrued information enriches the content to an extraordinary degree. I mean, if one has a chance of seeing people apart from the time when one's painting them, one notices all sorts of things about them. If one sees them in movement, one realises all sorts of truths about them and one's infinitely less likely to be satisfied with a superficial statement. Those things that are particular to them to some small extent may lead to a particularity of image, because one thereby gets the confidence to make statements which one knows to be true which conform to no statement that already exists in painting.«, siehe: Lampert-Auerbach 1978, S.12.

<sup>191</sup> Abgesehen von den Porträts und Stadtlandschaften gibt es lediglich ein paar wenige Paraphrasen nach Gemälden Alter Meister bspw. zu Tizian, Rembrandt, Rubens oder Constable, sowie die Auftragswerke des Sammlers David Wilkie aus den 1970er Jahren. Hier ein paar dieser Werke: „Study after Deposition by Rembrandt II“, 1961, Öl auf Hartfaser, 180,3 x 121,9 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.13/Hughes 1990); „Study after Titian II, Tarquin and Lucrece“, 1965, Öl auf Leinwand, 66 x 61 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.28/Hughes 1990); „The Origin of the Great Bear“, 1968, Öl auf Hartfaser, 114,3 x 139,7 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.41/Hughes 1990); „Bacchus and Ariadne“, 1971, Öl auf Hartfaser, 101,6 x 127 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.55/Hughes 1990); „Rimbaud“, 1976, Öl auf Leinwand, 106,7 x 106,7 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.59/Hughes 1990); „Rimbaud II“, Öl auf Hartfaser, 1976-77, 106,7 x 106,7 cm, Sammlung Charles Saatchi, London (Abb.-Nr.139/Hughes 1990). Zum Hintergrund der Wilkie-Aufträge siehe Hughes 1990, S.174-177.

### **II.II. Spezifische Kompositionsmerkmale von (Stadt)Landschaft und Porträt**

Auerbach greift neben Parklandschaften von Primrose Hill oder dem Regent's Park vor allem während der 1950er und 60er Jahre immer wieder auch auf wenig pittoreske Motive wie Baustellen oder im Bau befindliche Gebäude zurück, die nun nicht bloß die rege Bautätigkeit und Ausweitung der Infrastruktur nach Kriegsende in der britischen Hauptstadt verdeutlichen, sondern in erster Linie spezifische Orte des persönlichen Territoriums des Künstlers darstellen, die ihn besonders reizen und herausfordern, diese in Bildern festzuhalten. Neben Auerbach thematisiert auch sein Künstlerkollege und Freund aus der Studienzeit Leon Kossoff regelmäßig – und weitaus häufiger noch als Auerbach – städtische Motive in seinen Bildern.<sup>192</sup> So gehören Auerbach und Kossoff nebenbei zu den wenigen Künstlern, die einzelne Gegenden Londons über einen längeren Zeitraum immer wieder in ihren Bildern dokumentieren und gewissermaßen ein Koordinatennetz ihres Bewegungsradius erstellen. In den Bildern beider Künstler tauchen mehr oder weniger stets dieselben Orte auf, die vor allem einen persönlichen Eindruck der Wahrnehmung der Stadt entwickeln, als das hier von einer konsequenten malerischen Bestandesaufnahme der architektonischen Substanz gesprochen werden kann.<sup>193</sup>

Auerbachs Stadt- und Parklandschaften („Cityscapes“) weisen nun im Vergleich zu den Porträts grundsätzlich eine wesentlich strukturiertere Kompositionsweise und graphischere Qualität der Wiedergabe auf, vor allem in den frühen Schaffensjahren. Hinzu kommt, dass die Bildformate der Stadtlandschaften fast ausschließlich deutlich größer als die Porträts sind. Auch deshalb ist hier der Bildeindruck offener, weniger komprimiert und die Komposition wirkt auf das Auge geordneter. Deziert horizontal, vertikal oder diagonal gezogene Linien, die mit dem Pinsel – vor allem während der 1950er Jahre – mitunter förmlich in die Farbe eingeschrieben werden und Gebäude, Straßenfluchten, Bäume und Hügel umreißen, sind charakteristisch für die Werke aus den 1950er bis 70er Jahren, während ab Ende der 1970er Jahre auch die

---

<sup>192</sup> Verschiedene Orte und Gebäude werden in Auerbachs frühen Arbeiten in den Fokus gerückt. So entstehen vor allem zwischen 1956 und 1960 Bilder mit Motiven des Shell-Gebäudes an der South Bank, der Oxford Street, Geschäften in Maples, der Victoria Street sowie der Carreras Zigarettenfabrik in Mornington Crescent, dem Smithfield Fleischmarkt oder der von zahllosen Eisenbahnschienen geprägten Gegend um Bethnal Green. Ab 1966 setzen Motive aus der Umgebung des Verkehrsknotenpunkts Camden High Street-Mornington Crescent-Crowndale Road sowie Parklandschaften aus der Gegend um den Regent's Park und Primrose Hill ein.

<sup>193</sup> Neben den französischen Impressionisten Monet, Pissarro und Sisley sowie in gewissen Schaffensphasen auch Turner und Whistler im 19., haben vor allem Sickert, Derain und Kokoschka im frühen 20. Jahrhundert, einzelne, vor allem bekanntere als es Auerbach oder Kossoff tun, Gegenden Londons auf Bildern festgehalten und auf diese Weise dokumentiert. Im Gegensatz zu Paris, Venedig, Rom oder auch Neapel in früheren Jahrhunderten zählte London bei Künstlern nie zu einem wirklich beliebten Sujet.

Stadtlandschaften malerischer, freier, in immer leuchtenderen Farben und förmlich von Licht durchflutet gestaltet werden, das gilt gerade für die Werke, die seit Mitte der 1990er Jahre entstehen.<sup>194</sup> Die Konturierung der Objekte evoziert nicht nur einen tiefenräumlichen, perspektivisch nachvollziehbaren Eindruck sondern strukturiert die gesamte Komposition durch eine lineare Ordnung und verleiht der pastos aufgetragenen Farbmasse eine geometrisch-statische Festigkeit.<sup>195</sup> Gerade die sog. „Baustellen“-Bilder („Building Sites“) aus der Frühzeit lösen beim Betrachter mitunter auch einen eigenartigen Effekt aus, da dieser aufgrund des im Vordergrund dargestellten ausgehobenen Erdreichs visuell förmlich in eine eigentliche Leerstelle zu fallen scheint.

Verglichen mit diesen Stadtlandschaften agiert Auerbach selbst in frühen Porträts, also vor dem lebendigen Objekt, weitaus freier, sowohl was den Umgang mit der Farbmaterie als auch den Einsatz ordnender, konturierender Linien anbelangt. Volumen wie plastische Effekte werden aus der Farbe heraus modelliert, ohne das in der Regel die Begrenzung des Körpers zu stark mit einer Kontur umrissen wird. Zwar wird in den Bildern die anatomische Grundstruktur des Körpers, auch eine Art „Architektur“, deutlich sichtbar herausgearbeitet. Die Annäherung an die „organische Masse“ erweist sich aber als sich permanent und sehr viel stärker verändernd und weitaus lebendiger in seiner äußeren Erscheinung, als ein durch Perspektive und Architektur vorgegebenes und deshalb rigider wirkendes gebautes Motiv, dessen Erscheinung aufgrund von Standortwechseln und den im Tagesverlauf verändernden Lichtverhältnissen sich verschiebt.

Eine weitere Erklärung für die grundsätzlich freiere Gestaltung der Landschaften gegenüber den Porträts, ist die Tatsache, dass vor Ort nur eine Vielzahl von Skizzen entsteht, aus denen dann der Künstler in seinem Atelier die Stimmung und den Gesamteindruck zum eigentlichen Gemälde zusammenfügt.<sup>196</sup> Zur unterschiedlichen Gestaltung der Porträts wie der Landschaften sowie zu den grundsätzlich

---

<sup>194</sup> James Beechey merkt 2001 zu den jüngsten Stadtlandschaften an: »But no one since Constable, perhaps, has so perfectly caught the peculiar mutations in the light of the London skies: the wintry glare that bleaches the façade of the Carreras factory, or the beautiful pink and aquamarine marbling let in the trail of the rain clouds over Camden Palace.«, siehe: James Beechey: *Frank Auerbach*, in: Burlington Magazine, Vol.143, Nr.1185, 2001, S.773-774, hier S.774.

<sup>195</sup> Früh hat dies bereits James Burr analysiert: »The significance of his [Auerbach's; Anm. d. Verf.] contribution lies in his concern for the plasticity of form and his feeling for the solidity and weight caused by the pull of gravity on corporeality: these are realized on a purely sensual level and conveyed with great power.«, siehe: James Burr: *Mountains of Paint*, in: Apollo, The Magazine of the Arts, Januar 1967, S.71.

<sup>196</sup> Einem Gemälde einer Stadtansicht bzw. Parklandschaft können dabei bis zu 200 Zeichnungen voraus gehen. Zahlreiche dieser Skizzen werden oftmals nach Beendigung des Gemäldes vernichtet.

unterschiedlichen Impulsen, die in dieser Interaktion zwischen Maler und Modell bzw. Maler und Ort ausgelöst werden, bemerkt Auerbach folgendes:

»There are two great differences. [...] *The person creates her own urgency by being present*, that is, she has come to be painted. Occasionally if the situation is an intimate one, there are other urgencies which are created. Of course, *each sitter* in a sense *creates*, to some extent, *a unique atmosphere*, so that one finds oneself behaving differently because the sitter's a different person. I think my sitters would tell you that I'm usually fairly abandoned when they're there, but there's a further degree of abandon when I'm doing the landscapes because I'm absolutely on my own.«<sup>197</sup>

An anderer Stelle heißt es weiter:

»*The great advantage of the landscapes is that I feel even freer to make crazy inventions because the model isn't there* – that may only be a fantasy that I've just worked out – whereas with a model it's enormously stimulating to have somebody there who's come for the purpose of sitting. In the evenings, when I'm sometimes fairly tired, it's marvellous to be challenged by this person who's there. After all, *people* do all sorts of things and they *do feed the process of painting*, one can't avoid it. *They're not there as intimate objects*.«<sup>198</sup>

Gerade der letzte Abschnitt dieses Zitats zeigt die aktive Rolle der Modelle während des Porträtierens sehr deutlich auf, die Auerbach in seinen Äußerungen auch immer wieder betont. Die Modelle sind zwar der intensiven Beobachtung durch den Künstler ausgesetzt, an denen er permanent das jeweilige Resultat seiner Wahrnehmung auf dem entstehenden Bild überprüft, sie werden aber zu keinem Zeitpunkt auf reine Objekte der Begierde reduziert und bewahren die Autonomie ihres Wesens.

Figurative Darstellungen, die sich noch aus der frühen Schaffensphase erhalten haben und die zwischen vorgegebenen Motiven der Akademie und der Suche nach einem eigenständigen, persönlichen Werk hin und her pendeln, zeigen bereits Auerbachs Vorliebe für Kopf- und ganzfigurige Bildnisse. Sein Studienfreund Leon Kossoff wie auch seine Muse E.O.W. zählen dabei schon Anfang der 1950er Jahre zu den häufigsten Modellen, eine Reihe von Bildnissen zeigt auch anonym gehaltene Personen. Die Palette ist wie im gesamten Frühwerk stark reduziert und beschränkt

---

<sup>197</sup> Lampert-Auerbach 1978, S.13 (Herv. v. Verf.).

<sup>198</sup> Cork-Auerbach 1988, S.20 (Herv. v. Verf.).



sich mehrheitlich auf verschiedenste Brauntöne. Sowohl die Ölgemälde als auch die Kohlezeichnungen tragen unübersehbare Spuren langwieriger Arbeit und dem Ringen nach der Form.<sup>199</sup> Deutlich wird an diesen frühen Bildnissen das Bestreben des Künstlers, aus dem Farbmateriale heraus und aus den daraus modellierten Lichtverhältnissen ein überzeugendes körperliches Volumen zu entwickeln, um den Figuren Substanz zu verleihen.

Daneben manifestiert sich in Auerbachs Frühwerk bereits eine Fokussierung auf das Einzelbildnis, um eine möglichst hohe Konzentration und Intensität des Ausdrucks zu erreichen. Porträts mit mehreren Personen würden nur seine konzentrierte Wahrnehmung irritieren. So gibt es aus über 50 Schaffensjahren lediglich zwei Porträts mit mehr als einer Person – sieht man einmal von einer handvoll Stadtansichten ab, in denen beiläufig anonyme Passanten oder Verkehrsteilnehmer ins Bild treten –, die beide E.O.W. und ihre beiden Töchter zeigen.<sup>200</sup> Neben Auerbach weisen auch die Werke von Bacon, Freud und Kossoff mehrheitlich Einzelbildnisse auf. Während Bacon in Porträts mit explizit genannten Personen kaum je mehr als eine Figur dargestellt – einzelne Leinwände können aber zu Dip- und Triptychen mit mehreren Figuren zusammengestellt werden –, schaffen Kossoff wie auch Freud mitunter Doppel-, seltener auch Gruppenbildnisse. Aber auch sie bevorzugen in der Regel das Einzelporträt.

### **II.I.III. Einzelbild vs. Bilderserie**

Vergegenwärtigt man sich die Bildnisse der regelmäßig von Auerbach porträtierten Modelle, fallen unweigerlich die mehrheitlich ähnlichen, mitunter sogar fast identischen Haltungen auf, die diese konsequent einnehmen. Neben der begrenzten Motivwahl zeigt sich damit auch eine sehr begrenzte Auswahl in der Art und Weise der Darstellung bzw. des In-Szene-Setzens der Modelle. Dieses Moment lässt sich ausnahmslos an allen Personen beobachten. Das gilt sowohl für sukzessive hintereinander geschaffene Porträts, als auch für solche, die über einen längeren

---

<sup>199</sup> So z. B. die Werke „Seated Man“, 1950, Öl auf Leinwand, 81,9 x 61,6 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.44/Hughes 1990); „Woman with Hands Clasped on Head“, 1951, Holzkohle auf Papier, 76,2 x 55,9 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.45/Hughes 1990); „E.O.W. Nude“, 1952, Öl auf Leinwand, 76,2 x 50,8 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.46/Hughes 1990) sowie „Portrait of Leon Kossoff“, 1951, Holzkohle auf Papier, 76,2 x 55,9 cm, Jonathan Roemer (Abb.-Nr.47/Hughes 1990).

<sup>200</sup> „E.O.W., S.A.W. and J.J.W. in the Garden I“, 1963, Öl auf Hartfaser, 190,5 x 152,4 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.23/Hughes 1990) sowie „E.O.W., S.A.W. and J.J.W. in the Garden II“, 1964, Öl auf Leinwand, 190,5 x 152,4 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.24/Hughes 1990).

Zeitraum entstanden sind. Die Konstanz wiederkehrender Motive und die offensichtliche Ähnlichkeit der Darstellungsweise vermitteln zunächst den Eindruck, hier mit einer regelrechten Bilderserie konfrontiert zu werden. Die Annahme, es handele sich aufgrund dieser Regelmäßigkeiten um eine nur noch gewohnheitsmäßige, routinierte Wiedergabe der Modelle, erweist sich spätestens bei genauerer Betrachtung als Trugschluss. Diese Werke verhalten sich diesbezüglich weitaus komplexer und ambivalenter, als es die konventionell anmutende Motivwahl im ersten Moment vielleicht vermuten lässt.

Vergleicht man Auerbachs Porträts bspw. mit den fortlaufenden Bildnisreihen die Bacon, Freud oder Kossoff geschaffen haben, zeigt sich eine vergleichbare Vorliebe in der Beschränkung auf wenige, regelmäßige Modelle, auf die sie immer wieder zurückgreifen. Das gilt vor allem für Bacon und Kossoff, die sich über Jahre hinweg ebenfalls auf nur wenige Individuen, zumeist aus ihrem Freundes- bzw. Familienkreis, beschränken. Freuds Schaffen weist unter diesen Malern bezüglich der Fluktuation der Modelle die deutlich größte Vielfalt auf. Es finden sich aber auch in seinem Werk einzelne Personen, die über einen gewissen Zeitraum regelmäßig in den Porträts auftauchen, wie bspw. die eindrucklichen Bildnisse seiner Mutter, ein Teil seiner Kinder und Bekannten. Zahlreiche der Modelle werden aber oft nur ein oder ein paar Mal dargestellt.

Bemerkenswert ist die Art der Betitelung der Porträts im Schaffen dieser Maler. Während Freud, Kossoff wie auch Auerbach diese zumeist ganz nüchtern und konkret mit dem Namen der dargestellten Person (Freud verwendet zuweilen symbolische Titel oder belässt die Namen der Personen anonym und kennzeichnet diese lediglich über die Nennung ihrer beruflichen Funktion) oder als „Portrait of“ oder „Head of“ (diese Variante verwendet vor allem Auerbach) ausweisen, kennzeichnet Bacon seine Porträts ausgesprochen häufig als „Study of“ bzw. „Study for a Portrait“. Eine solche Titelgebung erweitert bereits deutlich den möglichen Interpretationsspielraum. Mit der Bezeichnung *Studie* weicht Bacon die Kategorie des Porträtbegriffs auf und lässt damit bewusst – sowohl in seiner malerischen Aktion als auch in der Wahrnehmung des Betrachters – ein akzidentielles Moment einfließen. Dem *Zufall* (Bacon spricht immer wieder von „Accident“, ein Begriff, der sowohl im Englischen als auch im Deutschen doppeldeutig mit *Zu-* oder *Unfall* interpretiert werden kann) kommt in seinem Kunstverständnis grundsätzlich eine zentrale Bedeutung zu. In

Auerbachs Porträts gesteht der ganz sachlich bezeichnende Titel einen solchen Freiraum nicht zu und lehnt sich damit weitaus stärker an den Porträtbegriff an.

Die fortlaufende Multiplikation eines Motivs sowie die physische Passivität der stets sitzend oder liegend dargestellten Modelle, verstärken bei Auerbachs Porträts den Eindruck, dass diese lediglich als Objekte geduldet und der bedingungslosen Beobachtung des Künstlers ausgesetzt sind.<sup>201</sup> Auerbachs absolute Konzentration und die Intensität seiner bildnerischen Vision, mit der er das Gesicht oder den Körper seines Gegenübers in das Medium der Farbe übersetzt, machen bei genauerer Betrachtung einen grundsätzlich anderen Eindruck deutlich: Auf diese Weise wird den Modellen in der Bildkomposition gegenüber der Farbmaterie ein gleichberechtigtes Dasein verliehen und gibt ihnen ihre *Bedeutung* als Individuum zurück. Darüber hinaus werden so auch die Freundschaft sowie die gegenseitige Wertschätzung zwischen Künstler und Modell zum Ausdruck gebracht. Damit verkommen die Modelle keineswegs zum Zweckmittel einer rein *seriellen* Darstellungsweise wie bspw. in der des Impressionismus, in der dem Motiv kein ausschlaggebendes Gewicht mehr beigemessen wird und dieses in den Hintergrund des Interesses rückt. Es geht in diesen Porträts – wie im gesamten Werk Auerbachs – auch nicht nur um ein bloßes Vorzeigen malerischer Qualitäten oder technischer Fähigkeiten, für die die jeweiligen Motive gewissermaßen herzuhalten haben. Dasselbe ließe sich auch von den Porträts Bacons, Freuds und Kossoffs sagen.

Und doch scheint sich in Auerbachs Porträts ein ambivalentes Moment in der theoretischen Argumentation zu manifestieren, welches sich besonders deutlich zeigt, wenn mehrere Porträts derselben Person nebeneinander hängend zu sehen sind. Dies soll hier genauer erörtert werden. „Jedes Bild einer Serie ist prinzipiell *gleich weit vom Ziel* entfernt, d. h. aber: unter diesen Bedingungen findet kein Prozess der Annäherung statt, es gibt keinen Weg der virtuellen Vollendung.“<sup>202</sup> Zunächst scheint es, als ließe sich diese Argumentation ohne Vorbehalte auch auf Auerbachs Porträtreihen wie auch auf seine Stadtlandschaften anwenden. In dem eben genannten Text macht Gottfried Boehm anhand der Malerei von Claude Monet drei Hauptthesen fest, die die Schwierigkeit im Umgang mit dem seriellen Moment in der modernen und

---

<sup>201</sup> Der Eindruck der physischen „Passivität“, der in Auerbachs Porträts durch die sitzenden und liegenden Posen der Modelle evoziert wird, steht dem klaren Empfinden der geistig-psychischen „Aktivität“ derselben gegenüber, das wird sich noch anhand von Äußerungen im Kapitel „Die Modelle („Sitters“)“ sehr deutlich herausstellen.

<sup>202</sup> Siehe: Gottfried Boehm: *Werk und Serie – Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet*, in: Daniel Hess & Gundolf Winter (Hg.): *Kreativität und Werkerfahrung. Festschrift für Ilse Krahl zum 65. Geburtstag*, Duisburg 1988, S.17-24, hier S.18.

zeitgenössischen Kunst aufzeigen und fassbar machen. Im Vergleich mit Auerbachs Schaffen ergeben sich hieraus interessante Diskussionspunkte, die grundlegende strukturelle Unterschiede im künstlerischen Verständnis beider Maler und vor dem Hintergrund des Problems serieller Malerei deutlich machen.

Zunächst benötigt es eine »*innere Struktur des Bildes*«, die dazu führt, dass Werke ihre Individualität, d. h. ihren Werkcharakter modifizieren und zu Gliedern einer Serie werden.« Dieser innere Zusammenhalt zeigt sich in Monets Malerei in Form einer »*doppelten Optik*«, die zu einer »*Unschärfe*«, also einem Verzicht auf eine klare Form und zu einer zeitlich verzögerten Wahrnehmung des Motivs führt. Ein »Kontinuum amorpher Farbflecken« lässt »*das ganze Bild unter den Eindruck der Momentaneität*« in *Erscheinung* treten. »Weder der Bildraum noch die Bildzeit sind auf Bestimmtheit angelegt«, sondern werden durch dieses abstrahierende Moment der Malerei aufgelöst, »die eine Ausbildung des Bildes zum Individuum nicht mehr erlaubt.« Eine derartig organisierte Malerei – so die zweite These – »begreift *Realität als gestaltlos*, prozeßhaft, als ein unendliches Werden.« Dies hat – drittens – zur Folge, dass »*Bilderserien Regeln der Iteration folgen*«, und damit – vor allem in der abstrakten Kunst – das Prinzip der Serie weiter radikalisieren, da sich an den Werken weder ein definierter Anfang noch ein definites Ende in der Bildgestaltung abzeichnet.<sup>203</sup>

Bereits an diesen verknüpft geschilderten Ausführungen zeichnet sich ein elementarer Unterschied zwischen den Varianten impressionistischer Bilderserien und Auerbachs Porträts ab. Die gleichen bzw. sich sehr ähnelnden Motive schaffen hier zwischen den einzelnen Bildern zwar einen *äußeren* Zusammenhang. Folgt man der *inneren* Struktur dieser Werke, ergibt sich eine erste Schwierigkeit denn Auerbachs Schaffen erweist sich so gesehen durch alle Entwicklungsphasen hindurch gewissermaßen als eine Art fortlaufende Serie. Auerbachs individueller Umgang mit der Farbmaterie suggeriert bei einer ersten Konfrontation ebenfalls einen „unscharfen“ Eindruck des Darstellungssystems. Bei genauer Betrachtung und visueller Gewöhnung zeigt sich jedoch, dass dieses Vorgehen nur vermeintlich zu einer Auflösung des Motivs führt. Auerbach geht es in seiner Kunst um weit mehr als um ein Sichtbarmachen rein äußerer Erscheinungen und Phänomene. Seine Darstellungsweise greift tiefer und sucht die strukturelle Essenz des Wesens einer Person bzw. eines Orts bildnerisch

---

<sup>203</sup> Alle Zitate und Hervorhebungen ebd., S.19ff.-24 passim. Zum Moment der „doppelten Optik“ und der daraus für die Wahrnehmung resultierenden Konsequenzen ebenso: Gottfried Boehm: *Strom ohne Ufer. Anmerkungen zu Claude Monets Seerosen*, in: Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel: *Claude Monet: Nymphéas*, hrsg. v. Christian Geelhaar, Basel 20.7.-19.10.1986, S.117-127, vor allem: S.118f.

überzeugend und neuartig zu fassen. Auerbachs Kunst ist demnach vor allem eines: *Form*, aus der Farbmaterie heraus geschaffene Form, die sich sehr deutlich herausbildet und alles andere als zu ihrer Auflösung führt. Einem Porträt kann zwar stets ein weiteres folgen, aber nicht im Sinne einer impressionistischen Iteration oder bloßen Wiederholung eines Motivs, sondern um sich in jedem Bild intensiv mit der eigenen Wahrnehmung auseinanderzusetzen, um klarer auf das Wesentliche des Sich-Zeigenden hinzuarbeiten.

So stellt ein jedes Porträt Auerbachs ein – wenngleich auch ein in sich stimmiges und gültiges – Zwischenresultat eines fortlaufenden *Wahrnehmungskontinuums* in der Auseinandersetzung mit einem bestimmten Individuum dar. Auerbach ist sich bewusst, dass ein endgültiges und vollständiges Fassbarmachen der charakteristischen Eigenschaften und des facettenreichen, lebendigen Wesens einer Person in einem Bild zur Gänze kaum möglich ist. So sucht er in jedem Porträt aufs Neue der vielschichtigen Erscheinungsweise der jeweiligen Person gerecht zu werden, in dem er dieser in der intensiven Beobachtung während des Malprozesses wenigstens ein Stück weit näher kommt und mehr über diese in Erfahrung bringen kann. Dieser Wissenszuwachs, der sich mit jedem Werk und im Fortlauf der Zeit stetig vermehrt, fließt in jedes neue Porträt mit ein. Es handelt sich bei diesen Porträts folglich um weit mehr als bloße Versuchsreihen von „Improvisationen“ oder um ein Festhalten flüchtiger, sprichwörtlich oberflächlicher „Impressionen“ von sich manifestierenden Lichteffekten. Diese Porträts zielen auf ein tiefer liegendes Verständnis der Darstellung ab.

In den Bildserien bspw. von Claude Monet oder Camille Pissarro spielt es keine Rolle mehr, ob der Künstler nun einen Heuhaufen, die gotische Fassade einer Kathedrale, eine Gruppe von Pappeln an einem Flussufer oder einen bestimmten Ausblick auf Paris oder London vor Augen hat. Hier geht es um das Festhalten einer ephemeren Stimmung, einer momentanen *Impression*, wie sich das Motiv im Licht zeigt und sich dadurch eine spezifische Farbigkeit entfaltet. Diese seriell angelegten Motive Monets oder Pissarros führen deutlich vor Augen, dass die eigentliche Bedeutung des Motivs unter dem Pinselstrich sukzessive aufgelöst wird. Im Vordergrund des Interesses steht das Erreichen eines malerischen Äquivalents der atmosphärischen Stimmung des flirrenden (Sonnen)Lichts und der damit einhergehenden permanenten Veränderung der Farbeffekte. Es geht aber nie um die Vergegenwärtigung eines ganz bestimmten Heuhaufens oder einer Kathedralenfassade. Monet hätte genauso gut auch eine andere

Front für seine rund zwanzig Arbeiten der Kathedrale von Rouen auswählen können, um sein Vorhaben bildnerisch durchführen zu können.<sup>204</sup> Das Motiv selbst spielt hier nur noch eine untergeordnete Rolle, was von Auerbachs Malerei keineswegs behauptet werden kann, selbst wenn sich sowohl Monets als auch Auerbachs Bilderserien potentiell endlos hinziehen könnten. Die Entscheidung, wann ein Motiv ausgereizt ist, liegt allein beim Künstler. Der jeweilige Umgang sowohl mit der Wahrnehmung als auch mit dem Motiv ist jedoch ein vollkommen anderer. Weder in den Bildserien des Impressionismus noch in der seriellen Kunst im Allgemeinen wird ein finales, *absolutes* Bild angepeilt.

In Auerbachs Kunstverständnis hat jedes einzelne Werk seine absolute Gültigkeit, selbst wenn er dasselbe Motiv noch mehrere Jahre weiterverfolgt. In seinen Werken manifestiert sich ein spezifisches und deutlich ausgeprägtes Interesse an einem bestimmten Motiv und seiner *Gestalt*. Auerbach begreift Malerei als eine *plastische*<sup>205</sup>, als eine, die die Essenz der körperlichen, dreidimensionalen Form, die sich im perspektivisch gestalteten Raum entfaltet, darzustellen sucht. Diese plastisch-voluminöse Form sucht er in die zweidimensionale Fläche des Bildträgers zu transformieren. Zahllose verschiedene Lichtverhältnisse machen die Struktur einer solchen Form sichtbar, deshalb sucht er auch nicht *eine* bestimmte Lichtstimmung festzuhalten, sondern generiert seine Bilder aus der *Summe* zahlloser einzelner Momente, die sich zu einem Gesamteindruck in der Darstellung verdichten.<sup>206</sup> An einer sich ganz auf der präzisen Wiedergabe von Lichtverhältnissen konzentrierenden Malerei, die – wie das bspw. gerade im Impressionismus der Fall ist – ohne Unterschied auf das jeweilige Motiv sich in einer Welt „perzeptueller Gereiztheiten“ auflöst, ist Auerbach nicht interessiert. Die beständige Wiederaufnahme und Auseinandersetzung mit denselben Modellen und Motiven ist deshalb nicht mit Repetition gleichzusetzen. Vielmehr geht es um eine bildhafte

---

<sup>204</sup> Es verwundert in diesem Zusammenhang kaum, dass die überwiegende Mehrheit rein impressionistisch gestalteter Werke Landschaften zum Thema hat, während die Anzahl mit Darstellungen der menschlichen Figur weitaus weniger häufig vorkommt. Der impressionistischen Malerei kommen die flüchtigen, sich permanent verändernden Lichtverhältnisse im Außenraum deutlich entgegen, da hier die „innerbildliche Struktur“ vom Auftrag der Farben überlagert wird. Das menschliche Gesicht bietet sich für eine solche Darstellungsweise nicht wirklich an. »The images that elicit the analytic side of seeing are mostly those that analogize the body, rearranging and substituting its parts ...«, siehe: James Elkins: *Pictures of the Body*, Stanford 1999, S.26.

<sup>205</sup> »Das Thema [meiner Malerei; Anm. d. Verf.] ist das Plastische«, Äußerung Frank Auerbachs siehe: von Drathen-Auerbach 1987, S.311.

<sup>206</sup> »The light reveals the form, I never copy it and draw on the same drawing by natural and artificial light, sketch landscapes in different lights (sometimes by day and night) – changing the drawing or painting as the light changes – or not, in the hope that different lights will reveal an aspect of the form. *Copying* the light is photography.«, Brief Auerbachs an Françoise Mathis vom 30.1.1990 (Herv. Frank Auerbach), siehe: Mathis 1993, S.280.

Analyse und Durchdringung, um eine Intensivierung malerischer Möglichkeiten, um das Erkennen der Gesetzmäßigkeiten der spezifischen Erscheinungsweise einer Person bzw. eines Ortes. Die Reduktion der Bildsujets zeugt so vom ausgeprägten Interesse Auerbachs, künstlerisch freier agieren zu können, um eine verdichtete Intensität der Darstellung zu erlangen. Der Unterschied zur einer impressionistischen Wahrnehmungsweise wie auch die Komplexität von Auerbachs analytischer Vorgehensweise zeigen sich an einer Äußerung des Künstlers in aller Deutlichkeit: »The reason is that I'm trying to put down my understanding rather than be the sharp-eyed, lightning draughtsman of impressions. I try to translate what I see into what *is* and then paint what *is*.«<sup>207</sup> Das bedeutet, dass Auerbach das unmittelbar Wahrgenommene künstlerisch in jedem Bild aufs Neue unter Beweis stellen muss, auch deshalb kann sein Vorgehen sich nicht erschöpfen, denn jedes Bild eröffnet den Dialog aufs Neue.

Mitunter werden die fortlaufenden entstehenden Porträts einzelner Modelle nicht nur durch das gleiche Motiv und eine mitunter fast schon identische Haltung gewissermaßen zusammengehalten, sondern auch durch eine (römische) Nummerierung, auf die Auerbach zuweilen zurückgreift. Die Nummerierung evoziert einen durchaus ambivalenten Effekt, da man sich letztlich bestätigt glaubt, dass jedes Bild einer Serie gleich weit vom Ziel entfernt ist. Betrachtet man diese Werke entsprechend ihrer chronologischen Entstehung, lässt sich in der Regel nicht wirklich eine deutlichere Annäherung an das Motiv konstatieren. Jedes einzelne Werk kann für sich bestehen und entwickelt ein hohes Maß an Präsenz und bildnerischer Autorität. Auch hier zeigt sich, dass der Künstler die Arbeit an der Wahrnehmung selbst an einem bekannten Motiv in jedem Bild als eine neue Konstellation begreift, mit der es sich vertraut zu machen gilt. Es setzt zu keinem Zeitpunkt eine Gewöhnung an das darzustellende Objekt ein, selbst wenn er eine Person oder einen Ort bereits seit Jahren kennt und regelmäßig dargestellt hat. In der beständigen Variation weniger Motive manifestiert sich vielmehr eine analytische Durchdringung hin zum eigentlichen Wesen der Bildstruktur. Das werdende Bild wird als lebendiger, dynamischer Organismus empfunden, indem das individuelle Moment des Motivs sukzessive verdichtet wird. Die beharrliche Suche nach der Essenz des Motivs und die konsequente Analyse ihrer Erscheinung auf dem Bildträger verdeutlicht auch das dialektische Prinzip, welches Auerbachs Kunstverständnis zugrunde liegt: Es geht

---

<sup>207</sup> Bumpus-Auerbach 1986, S.26 (Herv. Frank Auerbach).

immer auch um die Relation von Inhalt und Form, von der Umsetzung der (Bild)Idee und ihrer materiellen Gestalt(werdung). Eine solche Darstellungsweise kann folglich keine willkürliche Interpretation des Künstlers oder ein sich selbst genügender Selbstzweck sein, da diese der Kontinuität der natürlichen Erscheinung verpflichtet ist. Auerbach zögert nicht, die Wahrnehmung der äußeren Realität malerisch zu überschreiten, um ein Stück lebendige Malerei zu schaffen. Er ist fasziniert von der „Alltäglichkeit“ ein und desselben Motivs und der Vorstellung dieses Alltägliche in der Farbmaterie malerisch neu zu erschaffen und diesem Motiv auf künstlerische Weise in eine neue Bedeutungs- und Wahrnehmungsebene zu überführen.

Die konzentrierte Auseinandersetzung mit immer denselben vertrauten Individuen, dem angeblich Bekannten, führt von diesen gewissermaßen weg und ermöglicht erst eine gewisse Distanzierung vom Subjekt. Dadurch kommt es zu einer permanenten Neu- bzw. Wiederentdeckung des Wesens seines Gegenübers, die einen umso intensiver auf dieses zurückführt. Die Modalitäten eines solch differenzierten Sehens steigern die Bewusstheit, führen zu deren Verdichtung unter gleichzeitiger Anwendung stetig reduzierter Mittel. Das langjährige Wissen, die vertraute Kenntnis um eine Person und ihres Umfelds erlaubt es dem Künstler, mit der Zeit sich immer mehr auf wesentliche (Einzel)Bestandteile der (Ent)Äußerungsformen zu konzentrieren und diese in ihrer Wiedergabe reduziert zu übermitteln, die dann in der an „feste“ Formen gewöhnten Wahrnehmung des Betrachters unvollständig und fragmentiert aufgefasst werden. Es handelt sich demnach um eine höchst persönliche und stilisierte Bildsprache, die sich bei Auerbach aus strichartigen Kürzeln aus der Farbmaterie herausbildet.

#### **II.IV. Präsentation und Größe der Bilder**

Die Rahmung eines Bildes – vor allem wenn diese den genauen Vorstellungen und Wünschen des Künstlers entsprechend vorgenommen wird – ist ein nicht zu vernachlässigender Faktor für die Wirkung und Wahrnehmung desselben. Der Betrachter wird so je nachdem in den Bildraum, in die sich vor ihm eröffnende Bildwelt unmittelbar eingebunden oder eher auf Distanz gehalten. Die Rahmung trennt ein Bild gewissermaßen von der Außenwelt, der „Realwelt“ ab und betont den „Kunstcharakter“ des Bildes, der eine zusätzliche Sichtweise auf die „Realität“ in die Wahrnehmung einbringt. Die Rahmung kann außerdem auf die autoritäre



Ausstrahlung eines Bildes einwirken. Die Bildoberfläche kann in ihrer Wirkung durch eine entsprechende Rahmung betont oder eingedämmt und damit in den Hintergrund der Aufmerksamkeit geschoben werden. Auerbachs Porträts sollen im Folgenden auf diesen Aspekt hin untersucht werden.

Sowohl die Zeichnungen als auch die Gemälde<sup>208</sup> werden nach genauen Anweisungen Auerbachs<sup>209</sup> in schwere aber schlichte hölzerne Bilderkästen eingerahmt und verglast, in denen die Bilder verhältnismäßig tief, in rund 3cm Tiefe montiert werden.<sup>210</sup> Gemälde wie Zeichnungen ruhen zudem auf einem in der Regel neutralen Leinengrund. Das Bild wird durch diese vertiefte Rahmung von seiner Umgebung isoliert und gewissermaßen vom Betrachter „weggerückt“. Stephen Spender hat den Eindruck der auf diese Weise gerahmten Bilder, ein wenig pathetisch, mit der Präsentation sakraler Objekte verglichen.<sup>211</sup> Mit der Verglasung wird eine physisch, wahrnehmbare – wenn auch transparente – Barriere zwischen Bild und Betrachter geschoben. Obwohl seit mehreren Jahren mehrheitlich nicht reflektierendes Glas verwendet wird, wird die Verglasung je nach Blickwinkel und vor allem durch die Machart der Bilderrahmen vom Betrachter deutlich wahrgenommen. Da die Werke ungefirnisst sind, kommt der Verglasung zunächst vor allem eine konservierende Maßnahme zu. Andererseits verschafft eine derartige Rahmung dem Bild einen eigenen Repräsentationsraum, einen Bild-Raum, der dieses nach außen hin abschirmt und als eigene Entität, als Bild-Körper und künstlerisches Produkt betont.

Der Verglasung kommt zusätzlich noch eine „präventive“ Funktion gegenüber einer zu direkten Konfrontation mit der stark durchgearbeiteten Bildoberfläche zu, die den Betrachter auf diese Weise das Dargestellte gewissermaßen „gefiltert“ wahrnehmen lässt. Die Rahmung wirkt grundsätzlich sehr nüchtern-funktional und unaufdringlich und stellt sich ganz in den Dienst des Bildes. Die Art der Rahmung betont die Präsenz des Bildes, welches als eigene Entität wahrgenommen wird. Durch den Glaskasten

---

<sup>208</sup> Auerbach verwendet als Bildträger für seine Gemälde ausschließlich Leinwände sowie widerstandsfähigere Hartfaserplatten, die seiner Arbeitsweise entgegenkommen.

<sup>209</sup> Erläuterungen von Geoffrey Parton, siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.13 „Finishing a Painting“. Gemälde wie Zeichnungen werden meist auf einem dezenten, neutralen Leinengrund montiert. Bis Auerbach vom Verkauf seiner Werke seinen Lebensunterhalt bestreiten konnte, verdiente er sich während der 1950er und 60er Jahre als Rahmenbauer ein zusätzliches Einkommen, sodass er bezüglich der Rahmung von Bildern fundierte handwerkliche Kenntnisse aufweist.

<sup>210</sup> Bei Abbildungen von Auerbachs Werken in Ausstellungskatalogen oder Publikationen vergleichbarer Art, wird in der Regel auf die Wiedergabe der Glaskästen verzichtet. Auch ausstellungsbezogene Raumsituationen finden sich nur selten in Publikationen. Der wahrnehmungsrelevante Effekt, den diese Rahmung erzielt, lässt sich so nur vor dem Original nachvollziehen.

<sup>211</sup> Hierzu: »...Enclosed in a box-like frame [...] the whole picture formed an unforgettable image. Its very weight gave it the look of a sacred object, like the image in a shrine encountered at cross roads.«, siehe: Spender 1982, S.6f.

werden dem Werk gewissermaßen ein eigener repräsentativer Bildraum und ein eigener zeitlicher Raum geschaffen. Auerbach hegt keine das Bild inszenierenden Ambitionen, wie das bspw. vor allem bei den Großformaten von Francis Bacon – und zuweilen auch bei großformatigen Arbeiten Lucian Freuds – zu beobachten ist, der seine Bilder ab den 1950er Jahren nahezu ausschließlich verglast und in Goldrahmen präsentiert hat, die das museale, würdevolle Ambiente der Bilder zusätzlich unterstreichen (und welches vom Künstler auch intendiert gewesen ist).

Besonders augenfällig wird dieser Aspekt nun bei den Porträts. Die Rahmung dient gerade bei den Gemälden – im Vergleich dazu manifestiert sich die Oberfläche der Zeichnungen aufgrund der sich „planer“ gebärdenden Materialität der Kohle auf ganz andere Weise – dazu, den Betrachter von der bloßen Oberflächentextur der stark durchgearbeiteten und im ersten Moment den Betrachter abstrakt und chaotisch erscheinenden Farbmasse, also von rein technischen und materiellen Fakten, abzulenken und zu distanzieren, um den Fokus der Aufmerksamkeit auf das Wesentliche des Sich-Zeigenden zu lenken: die Erscheinung der porträtierten Person. Berücksichtigt man die pastose Vehemenz, die die mehrschichtige, zähflüssige Farbmaterie gerade in den Gemälden bis Mitte bzw. Ende der 1960er Jahre evoziert, ist eine solche Rahmung auch deshalb sinnvoll und zeugt von der hohen Sensibilität des Künstlers und der kritischen Auseinandersetzung mit seinem eigenen Werk. Denn eine zu starke Beachtung der Farbmaterie sucht Auerbach gerade zu vermeiden, es geht ihm in erster Linie um das Motiv.<sup>212</sup> Es erweist sich, dass sowohl die Verglasung als auch die Art und Weise der Einrahmung dem Betrachter helfen, die Oberfläche strukturierter wahrzunehmen. Die Wahrnehmungsproblematik, die sich für ein ungeübtes Auge mit Auerbachs pastosen Werken ergibt, wird auf diese Weise deutlich entschärft. Die Verglasung verhindert, dass man der verführerischen Substanz der Farbmaterie sowie einer rein auf das Moment des Gemachten und Materiellen ausgelegten Betrachtung erliegt. So wird ein direkter, ungestümer Blick auf das Bild durch das Glas abgeblockt, sodass sich dieser neu sammeln und orientieren muss, sodass damit bereits ein Reflexionsmoment eingeleitet wird. So wird der Fokus der Wahrnehmung auf das Motiv gelenkt, welches sich nach einer gewissen Zeit, die man

---

<sup>212</sup> Diesen Umstand hat auch David Sylvester schon früh an Auerbachs pastosem Frühwerk konstatiert: »... it isn't the paint that we notice: the image imposes is the presence. It imposes itself from the start, but it needs time to gain clarity (as it did for the painter).«, siehe: David Sylvester: *Nameless Structures*, in: *New Statesman*, Vol.41, Nr.1571, London 21.4.1961, S.637. Weitere Erläuterungen hierzu weiter unten im Kapitel „Paint vs. Colour – Farbmaterie als Bildmasse“.

diesen Bildern gewähren muss, immer schärfer aus der Farbmaterie herausschält und seine Präsenz zu entfalten beginnt.

Auerbach verwendet für die Gemälde sein gesamtes Schaffen hindurch verschiedene Formate. Während die Zeichnungen mehrheitlich eine ähnliche Größe aufweisen und diese durch das rechteckige Format der erhältlichen Papierbögen mehr oder weniger vorgegeben ist,<sup>213</sup> greift er bei Gemälden (sowohl bei Kopfbildnissen als auch ganzfigurigen Arbeiten) auf ganz unterschiedliche, teils sehr kleine bis größere Formate zurück.<sup>214</sup> Grundsätzlich bevorzugt er ausgewogene Formate, die oftmals fast quadratische Maße aufweisen. Ein Quadrat bildet gewissermaßen einen idealen, gleichmäßigen Bildraum bzw. -fläche; ein Aspekt, der sich ebenfalls beruhigend auf die stark durchgearbeitete Farbmaterie auswirkt. Lediglich auf repräsentative Großformate greift Auerbach so gut wie nie zurück.<sup>215</sup> Es werden also vorwiegend Größen benutzt, die zum einen dem eher privaten Charakter dieser Bildnisse gerecht werden, zum anderen mit dem natürlichen Aktionsradius der Arme des Künstlers korrespondieren und entsprechend gut bearbeitet werden können. Auch aufgrund der physisch hohen Anstrengung verzichtet Auerbach in der Regel darauf, seine Energie an Großformaten zu verausgaben. Auerbachs Porträts evozieren durch ihre überschaubaren Formate eine intime Stimmung, die den Betrachter dazu animiert, sich diesen zu nähern. So zeugen diese Bildnisse auch von der unmittelbaren physischen wie psychischen Nähe des Künstlers zur jeweiligen Person, mit deren Wiedergabe er sich sowohl mental als auch während der Arbeit intensiv auseinandersetzt. Aufgrund der überschaubaren Formate und der Isolation der Rahmung wirkt das Dargestellte umso konzentrierter, was sich wiederum sowohl auf den wechselseitigen Dialog zwischen Motiv und Farbmaterie als auch auf denjenigen zwischen Bild und Betrachter begünstigend auswirkt.

---

<sup>213</sup> Die Größe der von Auerbach bevorzugt verwendeten schweren Papierbögen beträgt während all der Jahre zwischen rund 76 bis 86 auf knapp 60 cm, womit die Zeichnungen konstant ein oftmals größeres Format als die Gemälde aufweisen.

<sup>214</sup> Zu den kleinsten Formaten gehören Arbeiten wie z. B. „Head of E.O.W.“, 1955, Öl auf Hartfaser, 21 x 16,7 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.45, S.82/RA 2001), „Seated Model in Studio IV“, 1964, Öl auf Hartfaser, 30,5 x 15,2 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.26/Hughes 1990), „E.O.W. Sleeping II“, 1966, Öl auf Hartfaser, 16,7 x 35,5 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.117/Hughes 1990), sowie „Reclining Head of Brigid“, 1975, Öl auf Leinwand, 14 x 25 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.51, S.88/RA 2001); für Kopfbildnisse sind Maße im Bereich von rund 35 auf 45 cm, oder zwischen 50 und 60 auf 40 bis 50 cm üblich (die Formate können aber auch größer sein), annähernd quadratische Maße finden auch nicht selten Verwendung; ganzfigurige Porträts variieren vom Format am deutlichsten und sind oft nicht größer als die Kopfbildnisse.

<sup>215</sup> Die mit Abstand größten Porträtformate mit je 190,5 x 152,4 cm weisen die beiden Bildnisse von E.O.W. und ihren Töchtern auf (Abb.-Nr.23 & 24/Hughes 1990). Damit weisen diese ein Format auf, welches in etwa Auerbachs Stadtlandschaften entspricht.

Bemerkenswert ist der Umstand, dass Auerbach von jedem Bild, welches sein Atelier zur Rahmung verlässt, neben einem farbigen Ektachrome immer auch eines in Schwarz/Weiß anfertigen lässt. Erst nach eingehendem Studium dieser S/W-Referenz, die die graphischen Qualitäten der Darstellung ohne die zahlreichen, die Wahrnehmung mitunter ablenkenden Farbschichten und -töne prägnanter zum Vorschein bringt, entscheidet der Künstler, ob ein Werk tatsächlich in seinem jetzigen Zustand belassen werden kann, oder ob es eine Überarbeitung erfordert. So kann es schon einmal vorkommen, dass bereits fertig gerahmte oder gar katalogisierte Bilder nochmals ins Atelier zurückbeordert werden, um die ganze Farbschicht wieder abzukratzen und von neuem mit der Arbeit zu beginnen.<sup>216</sup> In diesem Verhalten zeigt sich einmal mehr der analytische und reflexive Charakter, der Auerbachs Werk innewohnt.

## **II.II. Das Atelier**

Auerbach verfolgt seit den frühen 1950er Jahren mit bemerkenswerter Selbstdisziplin einen nahezu unverändert hohen und intensiven Arbeitsrhythmus.<sup>217</sup> Er arbeitet in der Regel von 7.00 Uhr morgens bis 21.00 abends in seinem Atelier – in dem er abgesehen von den Wochenenden zumeist auch wohnt – mit nur wenigen und kurzen Pausen, sieben Tage die Woche und nahezu 365 Tage im Jahr.<sup>218</sup> Reisen, bspw. zu Ausstellungen seiner Werke im Ausland, sucht er nach Möglichkeit zu vermeiden oder zumindest so kurz wie möglich zu halten.

---

<sup>216</sup> »One's judgement isn't as sure immediately afterwards. Very often I've found that something I thought was finished wasn't. I get it back from the framers and scrape it and repaint it. I've got a whole collection of things that have been photographed, framed and then repainted.«, siehe: Bumpus-Auerbach 1986, S.23.

<sup>217</sup> Auerbachs bedingungslose Hingabe an die Malerei und sein enormes Arbeitspensum sind durch ausführliche Schilderungen und Fotografien seines Ateliers in verschiedenen Publikationen vor Jahren schon legendär geworden. Der Künstler selbst sieht das alles sehr viel nüchterner: „... I know other painters who work like that. It's partly of course, slightly I suppose that there was very little paraphernalia in my life and I was able to do this, but it's simply ... there's nothing else I really was able to devote myself to and since, for a long time, the business of finding the time to paint – I used to teach – and the space to paint, and the colour to paint with, was such a difficult thing to achieve, I now feel it would perhaps that it would be ungrateful to start mucking about in my last years doing something else.“, siehe: Tusa-Auerbach 2001, ebenso die Äußerungen Frank Auerbachs siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.9 “Wednesday – Julia”, in denen deutlich wird, dass er seine Lebensweise keineswegs als belastend, sondern vielmehr als bereichernden “creative conflict” empfindet.

<sup>218</sup> Den frühen Morgen bis 7.00 nutzt Auerbach oft für zahlreiche Skizzen und stenogrammartige Zeichnungen vor Ort für Motive seiner Stadt- und Parklandschaften, die den momentan, flüchtigen Eindruck festhalten, wenn seine Arbeit und Konzentration noch nicht durch zahllose Passanten gestört wird. Die Ölgemälde der Stadtlandschaften entstehen stets im Atelier. In früheren Jahren nutzte er vor allem in der National Gallery die Möglichkeit, dort abends Werke Alter Meister zu studieren. Von diesem Angebot, welches die Museen in London Künstlern bieten, außerhalb der Öffnungszeiten die Sammlungen zu besuchen, machten früher bspw. auch Freud und Kossoff regen Gebrauch.

1954 übernimmt er das Atelier von Leon Kossoff und wohnt und arbeitet seither in diesem spartanisch eingerichteten Raum in einem viktorianischen Gebäude aus der Zeit der Jahrhundertwende zwischen Mornington Crescent und dem Park von Primrose Hill in Camden Town nördlich von Londons Zentrum.<sup>219</sup> In diesem nüchternen Raum mit seinen hohen Wänden befinden sich neben dem Notwendigsten, was Auerbach zum Leben benötigt, vor allem Farben und Malutensilien. Eine erhöht eingelassene Fensterfront ist neben einer frei von der Decke hängenden starken Glühbirne die einzige Lichtquelle im Atelier, die Auerbach zum Malen und Zeichnen dient. Selbst nachdem er sich finanziell ein komfortableres Atelier hätte leisten können, ist Auerbach diesem Ort stets treu geblieben, dessen über die Jahre ihm völlig vertraut gewordene Atmosphäre maßgeblich die Entwicklung seiner Kunst begünstigt hat. Abgesehen von einzelnen Porträts seiner Frau Julia (denjenigen Werken in Acryl, die in ihrer ebenfalls im Norden Londons liegenden Wohnung entstehen), Skizzen und flüchtigen Zeichnungen von Stadt- und Parklandschaften, Paraphrasen von Werken Alter Meister aus der National Gallery und ein paar weniger außerhalb Londons entstandener Arbeiten, ist praktisch sein gesamtes künstlerisches Werk hier an diesem einen Ort entstanden. Das Atelier ist die absolute Hauptproduktionsstätte seines Schaffens und wird damit ebenso wie die ihm vertrauten Modelle zu einem elementaren Bestandteil seiner ausgesprochen autobiographisch geprägten Kunst.

Die vier Wände des Ateliers sind Auerbachs ganz persönlicher und privater Ort, an den er sich zurückziehen kann und in den abgesehen von denjenigen Personen, die ihm regelmäßig Modell sitzen, nur sehr selten jemand anderem Zugang gewährt wird. Wie unangenehm Auerbach nicht nur die Situation des Eindringens in sein Territorium sondern vor allem auch das Im-Rampenlicht-Stehen seiner eigenen Person ist, zeigt sein Verhalten gegenüber der Kamera in dem Dokumentarfilm, den sein Sohn Jake gemeinsam mit Hannah Rothschild 2001 veröffentlicht hat. Für Auerbach stellt die Malerei in seinem Atelier eine überaus persönliche, in gewissem Sinne geheimnisvolle Tätigkeit dar, die er ebenso wie seine darin entstehenden Werke durch eine solche Dokumentation nicht mystifiziert wissen will.<sup>220</sup> Obgleich Jake Auerbach als Sohn

---

<sup>219</sup> Zur Beschreibung der Atmosphäre des Ateliers u. a. siehe: Hughes 1990, S.13ff.

<sup>220</sup> Jake Auerbach musste seinen Vater über einen längeren Zeitraum bearbeiten, bis dieser einwilligte, vor die Kamera zu treten und ein kleines Filmteam in sein Atelier zu lassen. Zu Beginn des Films artikuliert Auerbach seine Bedenken gegenüber dem Vorhaben seines Sohnes, siehe DVD Auerbach/Rothschild, Kap.1 „The Letter“: »Painting is a mysterious thing and I don't want to be mystified. [...] I am like a beast in a burrow who does not wish to be invaded.« Zum Hintergrund dieser DVD sehr aufschlussreich vor allem: Jake Auerbach: *Filming Frank*, in: *Modern Painters*, Vol.14, Nr.4, Winter 2001, S.68-69; Hannah Rothschild: *The Sitter's Tale*, in: *The Sunday Telegraph Magazine*, 28.10.2001, S.34-41; ebenso Clemens Krümmel: *No Secrets in the Family: Über*

und langjähriges Modell des Künstlers in einem unmittelbaren, sehr nahen Verhältnis zu diesem steht, ist es ihm gelungen, einen Film herzustellen, der ohne romantisierende, mystifizierende oder glorifizierende Elemente auskommt, der einen überaus sensiblen und ehrlichen Einblick in die Welt des Künstlers und seiner Auffassung von Kunst gewährt.

Durch diesen Film wie auch durch Aufnahmen, die sich während der vergangenen Jahre in einzelnen Katalogen und Artikeln finden, kann sich der Betrachter als Außenstehender ein ungefähres Bild von der Situation im Atelier machen. Der Raum ist vom hemmungslosen Materialaufwand gezeichnet, der während des Malens betrieben wird. Praktisch der gesamte Boden des Ateliers sowie alle Objekte, die in unmittelbarer Nähe einer völlig verkrusteten Staffelei stehen, sind zentimeterdick mit Farbe und Kohlestaub bedeckt. Der Boden wird hin und wieder von den getrockneten Farbresten gereinigt und wieder in Stand gestellt. Die einzigen wirklich sauberen und nicht von Farbe oder Kohlestaub überzogenen Gegenstände in diesem Atelier sind ein hölzerner Stuhl mit Armstützen und hoher Rückenlehne (der vor ein paar Jahren einen Ohrensessel ersetzt hat, der während Jahrzehnten den Modellen als Sitzgelegenheit diente) sowie ein Bett, auf denen die Modelle während der Porträtsitzung sitzen bzw. liegen. Daneben finden sich ein Regal mit zahlreichen Büchern zu Kunst und Literatur, sowie eine ganze Reihe von Reproduktionen von Werken Alter Meister, Antiker Kunst aber auch von zeitgenössischen Künstlern. Während der Arbeit zieht Auerbach zuweilen solche Reproduktionen heran, um an diesen Werken, von denen er nicht wenige im Original aus Londoner Museen kennt, seine eigene Wahrnehmung zu befragen und zu schärfen und diese als Qualitätskriterium für sein eigenes Schaffen nutzt und vor allem, um zu prüfen, ob seine eigenen Arbeiten bereits ein notwendiges Maß an Selbständigkeit und Identität aufweist.

Dieses Atelier strahlt eine vergleichbare Stimmung intensiver, konzentrierter und jahrelanger Arbeit aus, wie bspw. diejenigen von Francis Bacon – mit Ausnahme der Berge von Müll, die sich in Bacons Atelier über die Jahre hinweg angesammelt haben, und welches zu dessen Lebzeiten durch publizierte Aufnahmen bereits legendär geworden ist<sup>221</sup> – oder auch von Lucian Freud oder Leon Kossoff, die in unmittelbarer

---

*Frank Auerbachs Atelier in London*, in: Texte zur Kunst, Vol.13, Nr.49, März 2003, S.44-51, sowie: Judith Bumpus: *The Obsessive and the Subconscious*, in: Art Newspaper, Vol.12, Nr.120, Dezember 2001, S.48.

<sup>221</sup> Nach Bacons Tod 1992 wurde sein Atelier mitsamt dem Inhalt (der neben Fotografien, anderen Bildquellen und zerstörten Werken vorwiegend aus sedimentiertem Abfall besteht) von den Erben der Hugh Lane Gallery in Dublin vermacht. Archäologen kartographisierten das Atelier in der Folge Parzelle für Parzelle, um es in London ab- und in Dublin im Museum originalgetreu wieder aufzubauen. Dieser Vorgang ist in verschiedenen

Nähe zu Auerbach ähnlich spartanisch eingerichtet sind und die Räumlichkeiten ebenfalls deutliche Spuren jahrelanger, intensiver Arbeit zeigen.<sup>222</sup> Ihre Ateliers sind für diese Künstler ideale Rückzugsorte von der äußeren Welt, wo sie durch nichts abgelenkt werden, stimulierende Refugien der Kontemplation und Konzentration, wo sie auf vertrautem Terrain instinktiv und sicher agieren können. Vor diesem Hintergrund erscheint es auch wenig überraschend, dass Auerbach es vorzieht, die meiste Zeit des Tages an diesem Ort zu verbringen, um seine künstlerische Tätigkeit beständig voranzutreiben, und ohne diese Berufung als Defizit zu empfinden.<sup>223</sup> Der intensive persönliche Bezug, den Auerbach – wie auch die anderen genannten Künstler – zu seinem Atelier entwickelt hat, suggeriert einem Außenstehenden eine fast schon spirituelle Dimension. Das Atelier repräsentiert im übertragenen Sinn die Gedankenwelt des Künstlers, in der sich Bilder wie Erinnerungen förmlich ablagern und als neue Konzeption in den Werken manifestieren.

### **II.III. Das Modellsitzen**

Für die Porträts sitzen Frank Auerbach fast ausnahmslos Angehörige seiner Familie oder langjährige und enge Freunde Modell.<sup>224</sup> Es sind also stets Menschen, zu denen der Künstler ein sehr persönliches, emotionales, jedoch keinesfalls indifferentes Verhältnis pflegt. Diese emotionale wie empathische Nähe mag auch eine Erklärung für die hohe Vitalität sein, die von diesen Porträts ausgeht und die zuweilen ohne Umschweife von der Heftigkeit nicht nur der Malerei sondern auch des zwischenmenschlichen Verhältnisses zeugt. Auerbach ist immer wiederholt gefragt worden, was ihn dazu antreibt, sich in den Porträts beständig mit denselben Personen auseinanderzusetzen. Ein paar Äußerungen aus verschiedenen Jahren sind diesbezüglich sehr aufschlussreich:

---

Publikationen und Ausstellungen seither thematisiert worden, siehe auch: [www.francis-bacon.org](http://www.francis-bacon.org). Der Sinn und Nutzen einer solchen Aktion mag dahingestellt bleiben. Es hat sich bereits in der Vergangenheit erwiesen (bspw. die Konservierung des Ateliers von Jackson Pollock), dass solche Räumlichkeiten ohne den Künstler über keine „Seele“ verfügen und in der Regel zum bloßen Anschauungsobjekt verkommen.

<sup>222</sup> Auch die „Klausen“ eines Alberto Giacometti oder Eugène Leroy kommen hier in den Sinn.

<sup>223</sup> »I'm not a hermit – painting is just more fun.«, Äußerung Frank Auerbachs, siehe: Judith Higgins: *Figure under a Light Bulb*, in: ARTnews, Vol.87, Nr.4, April 1988, S.126-131, hier S.128. Im Folgenden zitiert als: Higgins 1988.

<sup>224</sup> Zwischen Ende der 1970er bis etwa Mitte der 1980er Jahre gibt es Phasen, in denen Auerbach nach neuen möglichen Modellen sucht, aber auch mehrere Personen, die er oft schon seit vielen Jahren kennt und mit denen er freundschaftlich verbunden ist, ein oder ein paar Mal porträtiert. Von diesen Modellen entstehen vorwiegend Kohle-Zeichnungen und nur einzelne Porträts in Öl.

»Of course it always feels different. If you were to be introduced to a different person every day, after a few days the experience would have quite striking similarities. You would have the same reactions. But if you see the same person every day the relationship develops and changes.«<sup>225</sup>

Und ebenso:

»... The bombardment of new sensations is continuous when a model is present, and a different pose or a different section or a different garment makes you reconsider everything. And one human being is very different from another. My titles may be fairly repetitive but, for me at least, each painting is a new enterprise. I have to struggle to find a way of coping with it. After all, whatever one's doing, one's trying to do something that doesn't look like a picture.«<sup>226</sup>

Unter solchen Voraussetzungen stellt sich nie Gewöhnung oder Langeweile in der Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit seinem Gegenüber ein: »For me, they're [the sitters] endlessly evocative subjects.«<sup>227</sup>

Von den äußeren Gegebenheiten betrachtet, verfolgt Auerbach eine überaus traditionelle Porträtkunst und malt und zeichnet die Porträts ausschließlich vor dem anwesenden Modell (vergleichbar mit Giacometti, Leroy, Freud oder Kossoff), niemals aber aus der Erinnerung oder nur anhand von Fotografien (wie bspw. Bacon).<sup>228</sup> Er benötigt sowohl die physische Anwesenheit als auch die mentale, psychische Ausstrahlung der Person, selbst wenn er diese schon seit Jahrzehnten kennt und porträtiert. Auerbach hat sich zum Stellenwert des Porträtierens vor dem Modell wie auch zur Aktivität der Wahrnehmung des Gesehenen im Laufe der Jahre immer wieder sehr aufschlussreich geäußert:

---

<sup>225</sup> Martin Gayford: *Frank Auerbach – A Master at Seventy*, in: *The Daily Telegraph*, 1.9.2001. Im Folgenden zitiert als: Gayford 2001.

<sup>226</sup> Michael Peppiatt: *Talking to Frank Auerbach*, in: *Ausst.-Kat. Marlborough Gallery New York: Frank Auerbach – Recent Works*, New York 24.9.-30.10.1998, S.4-7, hier S.5. Im Folgenden zitiert als: Peppiatt-Auerbach 1998.

<sup>227</sup> Michael Peppiatt: *Artist's Dialogue: Frank Auerbach – Topographies of Colour*, in: *Architectural Digest*, April 1988, S.48-50, hier S.48.

<sup>228</sup> Es bleibt zu prüfen, ob und auf welche Weise in Bacons Porträts genau dieser Aspekt sichtbar wird, dass ihm nicht lebendige Personen im Atelier als Modell dienen, sondern lediglich deren unbewegtes fotografisches Abbild, über das der Künstler nach Belieben verfügen kann. Welche künstlerischen Freiheiten und neuen Möglichkeiten der Wiedergabe kommen hier ins Spiel, die das Abmalen einer Fotografie bzw. eines Abbildes dem Künstler zugestehen? Dieser Aspekt wäre eine eigene Untersuchung wert.



»I've often thought about that because of course it isn't only every sitting in the sense of every time the model comes, but actually every time the model has a rest and starts again the thing will be totally different if one's got any sensibility at all. The problem of painting is to see a unity within a multiplicity of pieces of evidence and the very slightest change of light [...] creates a totally different visual synthesis [...] When the conclusion occurs and I feel I've been lucky enough to find some sort of whole for this overwhelming and unmanageable heap of sensations and impressions, I think that the previous attempts have contributed.«<sup>229</sup>

In einer späteren Äußerung fährt Auerbach zur selben Problematik wie folgt fort:

»With figures, they're there all the time. I don't make a mark when they're not there. It isn't for any reason or dogma – it's simply that I feel I would do something dead or willed. The whole point of having a model in front of one is that it continually surprises one. Where one expects a rhythm to be continuous, it's broken, where one expects the grandeur to continue, one suddenly gets a trivial inflection.«<sup>230</sup>

Deshalb sieht er auch keine Notwendigkeit, an seinem Vorgehen irgendetwas zu ändern: »As long as people are prepared to sit, I'm just avid to take the chance of painting them. What more central and exciting subject can there be than the whole human being wholly seen?«<sup>231</sup> Diese empathische Stimmung zwischenmenschlichen Vertrauens und Intimität ist für ihn die Grundvoraussetzung, um mit dem Malen eines Porträts überhaupt erst beginnen zu können. Ausgehend von der intensiven Analyse des Modells, sucht Auerbach nach einer überzeugenden und letztlich glaubwürdigen Möglichkeit der Porträtierung in der zeitgenössischen Kunst. Während der Dauer an der Arbeit an einem Porträt scheinen vom Künstler wahrgenommene Signale sowohl der äußeren Erscheinung als auch Impulse des inneren Wesens bzw. der Befindlichkeit der Porträtierten direkt und unmittelbar ins Farbmateriale transferiert zu werden. Während der Dauer, die die Fertigstellung eines Porträts benötigt, fließen immer auch Dinge mit in die Gestaltung mit ein, die sich auf einer non-verbalen, intuitiven Ebene zwischen Maler und Modell abspielen. In der modernen Kunst suggerieren nun gerade die zunehmenden Abstraktionstendenzen in der figurativen Kunst einen solchen Einfluss auf die Bildgestaltung. Solche Bildnisse würde es allerdings eines

---

<sup>229</sup> Lampert-Auerbach 1978, S.10.

<sup>230</sup> Cork-Auerbach 1988, S.17.

<sup>231</sup> Higgins 1988, S.128.

wesentlichen gestaltungsimmanenten Elements berauben, setzte man den Schwerpunkt der Interpretation mehrheitlich auf diese – objektiv kaum vernünftig zu fassende – „innere“ Komponente. Auerbachs Porträts bieten sich für eine derartige Interpretation aufgrund ihrer abstrahierenden Darstellungsweise ebenfalls an. Für die reale, äußere Erscheinung der Person eine überzeugende Darstellungsweise zu finden, ist in diesen Werken aber sehr wohl ein zentrales Moment, welches dem Künstler alles abverlangt. Künstler wie Auerbach, Freud, Bacon, Giacometti oder auch Cézanne sind zunächst mit der „Realisation“, der Durchdringung und dem völligen Verständnis der „Oberfläche“ beschäftigt, bevor sie zur Essenz des Wesens einer Person durchstoßen können.<sup>232</sup> Es entsteht eine auf gegenseitigem Vertrauen und dem Wissen um den Anderen aufbauende, wechselseitige Atmosphäre, die sich geistig, intellektuell wie kreativ ungemein stimulierend während der gesamten Dauer des Arbeitsprozesses auf die Bildherstellung niederschlägt. Zwischen Künstler und Modell entwickelt sich eine enge Symbiose, in der beide wesentlichen Anteil daran haben und die sich auch in die Handhabung der Farbmaterie niederschlägt, dass ein Porträt in dieser Form überhaupt entstehen kann. Auerbach hat so eine spezifische Bildsprache entwickelt, die seine Werke gleichsam unmittelbar, mit einem Mal erreicht wirken lässt, in der ein singulärer Moment der Wahrnehmung überprüft, verifiziert, aber auch mit Intuition eingefangen zu sein scheint.

Die Personen, die Auerbach als Modell dienen, haben oft aber nicht zwingend etwas mit Kunst zu tun. Grundsätzlich bringen diese persönlich wie beruflich einen jeweils individuellen Hintergrund in die Bilder mit ein. Ein wichtiger Aspekt ist, dass abgesehen von Juliet Yardley Mills (= J.Y.M.) keines der Modelle ein professionelles ist. All diese Personen dienen dem Künstler freiwillig als Modell und mussten sich im Laufe der Zeit erst an die Umstände des regelmäßigen, stundenlangen Modellsitzens, an das gegenüber dem prüfenden Blick des Künstlers Ausgeliefertsein und an den strengen Arbeitsrhythmus gewöhnen.

Jedes Modell hat – wenn dies irgendwie möglich ist – seinen bestimmten Tag und seine bestimmte Zeit, jede Woche, das ganze Jahr hindurch. Eine Porträtsitzung dauert

---

<sup>232</sup> Wie behutsam man bei der Interpretation in der modernen Porträtkunst gerade in Bezug auf das sog. „innere Wesen“ der Dargestellten vorgehen sollte, belegt u. a. eine Äußerung zu Picasso. Die von ihm porträtierte Gertrude Stein schreibt in ihren Erinnerungen, dass Picasso an der „Seele“ seines Gegenübers gar nicht wirklich interessiert war, da er völlig mit der Wiedergabe der lebendigen Realität des Kopfes, Gesichts und Körpers beschäftigt gewesen sei. Auch Alberto Giacometti soll gemäß einer Schilderung von James Lord gesagt haben, dass eine adäquate Transformation des Äußeren der zu porträtierenden Person in das Material einer Plastik bzw. eines Bildes ihm genug Schwierigkeiten bereite, sodass er sich mit dem Inneren bzw. der Seele gar nicht mehr beschäftigen könne.

in der Regel zwei bis drei Stunden.<sup>233</sup> Hat sich Auerbach einmal für eine Person als Modell entschieden, sind ihm Unterbrechungen der Porträtsitzungen höchst unangenehm und sollten vermieden werden. Es überrascht unter solchen Voraussetzungen auch nicht, dass es kaum Personen gibt, die nur wenige Male porträtiert werden, ebenso gibt es so gut wie keine Auftragsporträts.<sup>234</sup> Es ist aber keineswegs der Fall, dass diese rigiden Rahmenbedingungen von den Modellen als Beeinträchtigung oder Zwang empfunden werden, vielmehr werden das Porträtsitzen für Auerbach als auch der Kontakt zum Künstler als eine überaus wertvolle, bereichernde Erfahrung empfunden.<sup>235</sup> Diese fest abgesteckten äußeren Rahmenbedingungen der Porträtsitzungen erhöhen die Intensität der Stimmung, das „energetische Strömen und Fließen“ gewissermaßen, zwischen Maler und Modell. Denn sich im Atelier des Künstlers zu befinden, suggeriert im übertragenen Sinne sich direkt in der (Gedanken)Welt des Künstlers zu befinden und an dieser teilzuhaben und durch die Porträtierung auch ein Teil dieser Welt zu werden, sowohl in den Bildnissen als auch im Gedächtnis des Künstlers. Das Modell besetzt mit seiner körperlichen wie mentalen Präsenz gewissermaßen einen Teil des ureigensten Territoriums des Künstlers, nicht nur für die Dauer der Porträtsitzung, sondern – im Falle Auerbachs – auch darüber hinaus: Künstler und Modell werden in einem wechselseitigen Verhältnis jeweils ein Teil des Lebens des Anderen.

Vor der eigentlichen Arbeit am Gemälde entstehen mitunter auch mehrere Skizzen als eine Art „Annäherung“ oder „Fixierung“ einer Bildidee, die Auerbach in etwa

---

<sup>233</sup> Die Zeichenstunden nach dem lebenden Modell in der Studienklasse von David Bomberg waren mit insgesamt zwei Stunden pro Modell bereits dem jungen Auerbach deutlich zu kurz bemessen. Er äußert sich wie folgt über diese Zeit sowie über die fundamentale Bedeutung des privaten Modellsitzens für ihn: »I think the time was a bit too short for me. The models only posed for two hours. He [=Bomberg; Anm. d. Verf.] had a sort of pedagogic method, which made him make people go on when they'd achieved what they might have thought was a limited success, and stop them when they had absolutely no hope of what they'd done, because the thing was – as it often is – grander and more suggestive. But I didn't actually feel that I had control of my own images there. I found it a good place to work, but I first made things that meant something to me when I started painting somebody I was involved with. I could feel precisely and very poignantly when I hadn't done them justice, and had a reason to go on because it wasn't like them, didn't measure up to their sacrifice in sitting for me, in a private and not public situation.«, siehe: Cork-Auerbach 1988, S.17.

<sup>234</sup> Es gibt lediglich ein paar wenige Ausnahmen, siehe hierzu: Tusa-Auerbach 2001: »I've done two or three portraits on commission. In fact, David Landau who's sitting for me now – the first portrait – was a commission. And I painted a lady called Renée Fedden, somebody asked me to paint that. But it has been very rare and I've made very heavy weather before they started of saying that it would go on for ages, that the place would be a mess and they would have to be reliable but there are no more than three or four, in my life.« Technische Angaben zu den entsprechenden Porträts: „Head of Renée Fedden“, 1970, Öl auf Hartfaser, 76,2 x 63,5 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.131/Hughes 1990); „Head of David Landau“, 1984-85, Holzkohle auf Papier, 66,6 x 76,2 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.5/Ausst.-Kat. Rijksmuseum Vincent van Gogh: *Frank Auerbach – Recent Work*, Amsterdam, 10.9.-10.12.1989).

<sup>235</sup> Das bestätigen die Äußerungen aller befragten Modelle, siehe DVD Auerbach/Rothschild, Kap.4 „The Sitters“, Kap.8 „Tuesday – Jake Auerbach“ & Kap.14 „Last Thoughts“; dieses Moment ist auch in den mit dem Autor geführten Gesprächen mit Catherine Lampert, William Feaver und Kate Austin sehr deutlich geworden.

imaginiert und die ihm während der Arbeit als visuelle Orientierungshilfe dienen kann. Solche Skizzen und vor allem das über Jahre gewachsene und verinnerlichte Wissen über einen Menschen sind der Ausgangspunkt seiner Arbeit. Er beginnt ohne Untermalung oder Entwurfslinien der künftigen Darstellung direkt auf dem Bildträger mit der Malerei (im Gegensatz bspw. zu Freud, der ein Motiv konturierend umreißt, um die Bildfläche dann Stück für Stück mit Farbe auszufüllen). Selbst wenn er verhältnismäßig schnell eine überzeugende und kohärente Struktur eines Porträts gewinnt, ist Auerbach an einem einzigen Werk mindestens mehrere Wochen beschäftigt.

Alle Personen – abgesehen von seiner Frau Julia, die im Atelier (wie auch in ihrer Wohnung) mitunter liegend bzw. ruhend auf dem Bett dargestellt wird, ebenso wie in vorangegangenen Jahren immer wieder E.O.W., J.Y.M., Gerda Boehm sowie einzelne weitere Personen, die allerdings nur für kurze Zeit als Modell dienten – sitzen im selben Lehnstuhl, der einen fixen Standpunkt hat. Ebenso hat die Staffelei einen fixen Standpunkt.<sup>236</sup> Der Abstand zwischen Maler und Modell ist von der Ausgangsposition von zwei bis drei Metern her folglich stets dieselbe. Es gibt nun eine ganze Reihe von Bildern, deren Motiv sich aus einer ebensolchen Distanz schneller und deutlicher zu manifestieren scheint, als aus der Nahsicht. Da der Künstler jedoch während der Dauer der Porträtierung nicht nur permanent vor der Staffelei steht, sondern seinen Standort verändert, und vor allem die räumliche Beschränkung des Ateliers eine ungefähre Entfernung zwischen Maler und Modell bereits vorgibt, muss geprüft werden, ob es so etwas wie eine „Idealdistanz“ in der Betrachtung der Porträts gibt.

Die Modelle nehmen auf all den Porträts in der Regel stets dieselbe oder zumindest sehr ähnliche Haltungen ein (im Gegensatz bspw. zu Freud, der seine Modelle mitunter ungewöhnliche und unbequem erscheinende Posen einnehmen lässt, bei denen man sich fragt, wie diese über Stunden beibehalten werden können). Die Ähnlichkeit der Haltungen mag für ein ungeübtes Auge auch die Unterscheidung der verschiedenen Modelle anfänglich erschweren. Ist man das „Lesen“ dieser Porträts gewohnt, geben sich spezifische Charakteristika zu erkennen, durch die die einzelnen Personen dezidiert voneinander unterschieden werden können. Es herrscht also alles andere als eine willkürliche Kompositionsweise vor. Von großer Wichtigkeit für den

---

<sup>236</sup> Auf die mit weißer Farbe angebrachten Bodenmarkierungen, die die Ausrichtung der Stuhlbeine angeben, wird im Film von Jake Auerbach und Hannah Rothschild explizit eingegangen, der Künstler wird auf diesen Aspekt hin auch angesprochen, siehe DVD Auerbach/Rothschild, Kap.6 „Sunday – J.Y.M.“, sowie: »The position of each easel is fixed. The wooden chair in which the sitter poses is also fixed, with a white circle drawn on the floor around each leg.«, siehe: Hughes 1990, S.14.

Künstler ist, dass während der gesamten Arbeit an einem Porträt die Modelle stets dieselbe Kleidung tragen, da dies – wie auch dieselbe Haltung oder derselbe Blickwinkel – ein entscheidender Faktor dafür ist, wie das Licht reflektiert wird und wie sich die Erscheinung der Person konkretisiert.<sup>237</sup> Denn selbst – für Außenstehende vielleicht nebensächlich erscheinende Dinge – kleinste Veränderungen an ein und demselben Motiv generieren eine vollkommen neue Situation:

»Eine Bewegung um wenige Zentimeter nach rechts oder links präsentiert dem Blick eine völlig unterschiedliche formale Einheit, und man hat es mit einem ganz neuen Problem zu tun. Selbst wenn das Thema einen ähnlichen Titel hat. Denn es sind die Beziehungen innerhalb des Bildes, die für mich eine Rolle spielen.«<sup>238</sup>

In ähnlicher Weise hat sich auch Leon Kossoff zur Problematik des Modellsitzens geäußert, dem – vergleichbar mit seinem Kollegen Auerbach – ebenso zumeist dieselben Personen als Modelle über einen längeren Zeitraum dienen.<sup>239</sup> Die Atmosphäre der einzelnen Sitzungen während der Arbeit an einem Porträt ist geprägt von ganz unterschiedlichen Eindrücken und hängt sowohl von der aktuellen Befindlichkeit des Künstlers als auch des Modells ab. Besonders aufschlussreich ist dabei eine Äußerung Auerbachs, in der er bestätigt, dass sowohl neben seiner persönlichen Befindlichkeit als auch derjenigen des Modells, immer auch Impulse von außen, aus dem alltäglichen Leben mit in die Arbeit an einem Porträt einfließen. Auch wenn jedes Porträt letztlich in einer einzigen finalen Sitzung vollendet wird, ist jedes Bild förmlich getränkt von verschiedensten Eindrücken, die während des Malens verarbeitet werden.<sup>240</sup> Aufgrund der langjährigen gegenseitigen Kenntnis, bleiben solche emotionale Faktoren dem Maler wie auch dem Modell nicht verborgen und müssen auch nicht zwingend verbal mitgeteilt werden. So greifen diese in einem wechselseitigen, nonverbalen Austausch auf intuitive Weise in die Bildentstehung ein.

---

<sup>237</sup> Aufschlussreiche Äußerungen hierzu gibt es u. a. vom Künstler selbst, sowie von David Landau und Catherine Lampert, siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.12 „Friday – David Landau“, sowie von Lampert, siehe: Aukt.-Kat. Christie's, London 7.2.2008, S.80.

<sup>238</sup> Frank Auerbach in einem unveröffentlichten Gespräch mit Catherine Lampert 1986, siehe: Dawn Ades: *Figur und Ort: Fünf Nachkriegskünstler und ihre Gemeinschaft*, in: Compton (Hg.) 1987, S.87-97, hier S.95.

<sup>239</sup> »Every time the model sits everything has changed. You have changed, she has changed. The light has changed, the balance has changed. The directions you try to remember are no longer there and, whether working from a model or landscape drawings, everything has to be reconstructed daily, many many times. [...] A painter is engaged in a working process and the work is concerned with making the paint relate to his experience of seeing and being in the world.«, siehe: Leon Kossoff: *Nothing is ever the same*, in: Ausst.-Kat. British Pavillon, XLVI Venice Biennale & Stedelijk Museum Amsterdam: *Leon Kossoff – Recent Paintings*, hrsg. v. The British Council, Venedig, Juni – Oktober 1995, S.25-26 hier S.25-26 passim.

<sup>240</sup> Frank Auerbach in: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.9 „Wednesday – Julia Auerbach“.

Eine verhältnismäßig stabile Konstante stellt das Agieren des Künstlers vor der Staffelei dar, welches Catherine Lampert – bereits seit 1978 ein Modell Auerbachs – eindrücklich beschrieben hat:

»Die Farben, die in großen Mengen benutzt werden – Weiß, Schwarz, Rot, Gelb, Orange – werden mit dem Spachtel aus der Dose geschaufelt, auf die Werkfläche gebracht, wo sie mit Farben aus Tuben zusammenkommen. Die Pinsel sind dick beladen, und die Zwischenfarben werden direkt durch rasches Eintauchen und Rühren gemischt, wobei eiliges Hantieren die eine in die andere überlaufen lässt. Die Staffelei bleibt meistens an Ort und Stelle, aber Auerbach selbst läuft lärmend durch den Raum, schaut sich das Bild im Spiegel an, dreht die Leinwand um, tritt zurück und läuft darauf zu, um dann, wie beim Darts-Spiel oder beim Schreiben auf der Tafel brutal seinen nächsten Wurf zu wagen oder den vorangegangenen zu verwerfen. Ununterbrochen ist er in Aktion. Er zeichnet in der Luft, redet mit sich selbst fast ohne Pausen, fast ohne – im üblichen Sinn des Wortes – nachzudenken.«<sup>241</sup>

Vom Künstler geht folglich ein Höchstmaß an physischer wie geistiger Aktion aus, die sich in dieser gesteigerten Konzentration auf das Motiv und die Hingabe an die Arbeit niederschlagen. Das ist es, was die Modelle primär während der Porträtsitzung mitbekommen. Denn die Modelle sitzen so zur Staffelei, dass sie nur die Rückseite des Bildes sehen können. Vom fortlaufenden Entwicklungsprozess, der sich auf dem Bild vollzieht, sehen sie während des Malens in der Regel nichts. Zwischen Maler und Modell kann sich aber auch ein intensiver Dialog über verschiedene Themen wie Malerei, Literatur, Theater, Musik und Film entwickeln (aktuelle Tagesereignisse, Politik, „Pressemitteilungen“ u. dergl. sind für Auerbach von eher marginalem Interesse). Die Sitzung kann aber auch schweigend ablaufen, vor allem dann, wenn der Künstler besonders intensiv um eine Darstellung ringen muss. Innerhalb von rund einer Viertelstunde ist der gesamte Bildträger »with some kind of paint«<sup>242</sup> bedeckt, womit in der Folge der Prozess des Auf- und Abtragens der Farbschichten beginnt. Auerbach beschreibt sein Vorgehen wie folgt: »... The way I work means putting up a

---

<sup>241</sup> Catherine Lampert: *Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Hamburg/Essen 1986/87, S.19-29, hier S.20. Im Folgenden zitiert als: Lampert, Hamburg/Essen 1986/87. Erst kürzlich hat Lampert zu diesem Aspekt bemerkt: »There are good written accounts by sitters, and they almost all emphasize the noise – the poetry recited, the talking and the grunts – as much as the quiet moments.«, siehe: Aukt.-Kat. Christie's, London 7.2.2008, S.80, ebenso David Landau, E.O.W. und J.Y.M. siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.12 „Friday – David Landau“. Hier ist vor allem von der „Performance“ des Künstlers die Rede, die jeweils in der letzten Phase kurz vor der Vollendung eines Porträts einsetzt.

<sup>242</sup> Äußerung Catherine Lampert, siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.7 „Monday – Catherine Lampert“.

whole image, and dismantling it and putting up another whole image, which is actually physically extremely strenuous...«<sup>243</sup> Eine gewisse Materialdichte muss sich erst auf dem Bildträger konkretisieren, damit mit der Arbeit am eigentlichen Motiv tatsächlich begonnen werden kann.

Dieses Vorgehen erklärt nicht nur den enormen Materialaufwand und die im Vergleich zu anderen Künstlern verhältnismäßig geringe Produktion,<sup>244</sup> es erklärt auch die hohe malerische und strukturelle Dichte der Komposition, die so charakteristisch für seine Werke ist. Denn selbst wenn der Großteil der Farben oder auch der Kohleschichten wieder abgetragen ist, ist »so etwas wie ein eingefangener Pulsschlag [...] oder eine Art Geometrie zwischen Volumen und Leere angedeutet.«<sup>245</sup> Die strenge Selbstkritik des Künstlers duldet keine Werke, die für ihn im Moment nicht funktionieren, das erklärt die kontinuierliche Zerstörung bestehender Kompositionen. Im Abkratzen der Farbe bzw. im Verwischen der Kohle zeigt sich auch das Verlangen des Künstlers Ordnung aus dem Chaos zu schaffen, es ist folglich alles andere als eine expressive oder unkontrollierte, ungestüme Geste. In Auerbachs Malprozess zeigt sich in aller Deutlichkeit, dass aus Zerstörtem stets Neues entsteht. Dieses radikal anmutende Vorgehen wie auch das prozessuale Moment seiner Kunst unterstreichen zusätzlich, wie sehr er darum bemüht ist, möglichst nahe an eine lebendige und wahrhaftige Wiedergabe der porträtierten Person in seiner Malerei zu kommen.<sup>246</sup>

Während der Porträtsitzung geht damit vom sitzenden oder liegenden Modell keine nennenswerte *physische* Aktivität aus. Allenfalls wird beim Sprechen ein wenig mit den Händen gestikuliert, oder die Hände bleiben auffällig deutlich sichtbar. Dieses Moment kann gelegentlich an einzelnen Werken seit Ende der 1980er Jahre nachvollzogen werden.<sup>247</sup> Die dargestellten Frauen befinden sich ausnahmslos in

---

<sup>243</sup> Siehe Lampert-Auerbach 1978, hier S.13.

<sup>244</sup> Pro Jahr entstehen im Durchschnitt 10 bis maximal 15 Werke; Auerbach arbeitet stets parallel an mehreren Arbeiten, Porträts wie Landschaften. Insgesamt sind so in bald 60 Schaffensjahren 990 Werke (Gemälde sowie Zeichnungen; davon rund zwei Drittel Porträts) entstanden; Stand: März 2009, Mitteilungen William Feaver, Catherine Lampert & Kate Austin.

<sup>245</sup> Lampert, Hamburg/Essen 1986/87, S.21.

<sup>246</sup> Diesen Aspekt unterstreichen auch zwei Aussagen Auerbachs, zwischen denen fast 30 Jahre stehen und die die Beständigkeit seines künstlerischen Ziels dokumentieren: »Painting [...] is a serious thing – like religion – like love – one does the persistent thing, and then the really remarkable happens when something's there that wasn't there before. [...] If one paints somebody one knows [...] one's even more got to know [...] with someone one knows one's got to destroy the momentary things. At the end comes a certain improvisation.«, siehe: *Frank Auerbach: Fragments from a Conversation*, in: X – A Quarterly Review, Vol.1, Nr.1, November 1959, S.31-34, hier S.31, sowie: »There isn't a definitive work because life changes.«, siehe: *The Golden Lion and other Stories II*, in: Bamboo, Nr.14, Herbst 1987, S.7-15, hier S.10.

<sup>247</sup> Das gilt hauptsächlich für Porträts von Männern, bspw. David Landau, William Feaver oder Jake (bspw. „David Landau Seated“, 2002-03 & „William Feaver Seated“, 2005, siehe: Ausst.-Kat. *Frank Auerbach – Recent Works*, Marlborough Gallery, New York, 8.3.-8.4.2006, Abb.-Nr.28 bzw. 34). Bei Porträts mit sitzenden Frauen,

ruhenden Posen. Dieses bloße Dazusitzen ist nun aber keinesfalls mit einer völligen Passivität der Modelle gleichzusetzen (wie in verschiedenen, sehr aufschlussreichen Äußerungen der Modelle noch nachzuvollziehen ist). Selbst wenn die Modelle einfach stumm dazusitzen oder liegen, laden sie durch ihre Präsenz die Atmosphäre im Atelier hochgradig energetisch auf und arbeiten auf diese Weise an der Fertigstellung des Porträts aktiv mit.

Die jeweiligen Zwischenergebnisse, die Auerbach auf dem Weg bis zum letztlich gültigen Porträt schafft, erscheinen als sensibel festgehaltene Rekonstruktionen dieser wahrgenommenen Impulse. Nicht nur die äußere Erscheinung der Oberfläche der Person wird kontinuierlich „abgetastet“, sondern die ausgesendeten Impulse werden auch in Farbe festgehalten, beständig befragt und wieder dekonstruiert, um Neues im Bekannten zu entdecken. Das beständige Auf- und Abtragen der Farben, das Zerstören vorangegangener Bildresultate mutet wie ein Verdichten des Energieflusses sowie der menschlichen Erfahrungen und Emotionen an, die sich zwischen dem Maler und dem Modell im Laufe der Zeit entwickeln.

Die Impulse, die Auerbach während des Porträtierens vom Modell empfängt, schaffen die für den weiteren Entwicklungsverlauf des Bildes notwendige fruchtbare Stimmung. Am intensivsten ist dieser Austausch für Auerbach offensichtlich dann, wenn das Modell innerlich los lässt und in einem geistigen „Zwischenzustand“ übertritt, um sich ganz in die Situation zu fügen: »When the sitters become tired and stoic, the essential of a head becomes clearer.«<sup>248</sup> Besonders eindrücklich wird dieses Moment an Porträts liegender Personen, die auf dem Bett ruhen bzw. schlafen. Hier erreicht Auerbach einen ungemein hohen Grad an Nähe und Empathie zur jeweiligen Person, jedoch ohne dass die Darstellungen je ins Sentimentale kippen (siehe Abb.15, 27, 29, 36).

An den Porträts bleibt nun zu prüfen, welche visuellen Fixpunkte dem Künstler zur Orientierung dienen und in den Fokus seiner Wahrnehmung rücken und ob es in dieser Hinsicht zentrale Unterschiede zwischen Gemälden und Zeichnungen gibt. Im besonderen Interesse stehen auch unterschiedliche Gestaltungsmerkmale, die sich im Darstellungssystem der Porträts weiblicher und männlicher Modelle ergeben. Ebenso

---

J.Y.M. (bspw. „J.Y.M. Seated in the Studio I-VI“, 1987-88, siehe: Ausst.-Kat. *Frank Auerbach – Recent Work*, Marlborough Fine Art, London, September-Oktober 1990, Abb.-Nr.2a-c, 7 & 10) und Ruth Bromberg (bspw. „Ruth Bromberg Seated“, 2005-06, siehe: Ausst.-Kat. *Frank Auerbach*, Marlborough Fine Art, London, ART'38 Basel, 13.-17.6.2007, Abb.-Nr.7) sind hier zu nennen, klingt dieses Moment allenfalls an, zumeist ruhen die Hände hier aber im Schoß.

<sup>248</sup> Frank Auerbach in: DVD *Auerbach/Rothschild*, Kap.8 „Tuesday – Jake Auerbach“. Ähnlich äußert er sich auch gegenüber John Tusa: »If they've sat long enough, they're not self-conscious as a sitter and as I become, and they become used to my behaviour, and as they become used to me, I can behave freely...«, siehe: Tusa-Auerbach 2001.



soll der Frage nachgegangen werden, ob es neben den physiognomischen, äußeren Merkmalen und Charakteristika individueller Wesenszüge, weitere spezifische, wiederkehrende Gestaltungsmerkmale gibt, die nicht der technischen Versiertheit oder dem experimentellen Drang des Künstlers, sich immer wieder selbst zu überraschen, verpflichtet sind.

## **II.IV. Die Modelle („Sitters“)**

Vergegenwärtigt man sich alle Personen, die Frank Auerbach seit Beginn der 1950er Jahre Modell gesessen sind, fällt auf, dass Porträts von Frauen gegenüber solchen von Männern deutlich überwiegen, sowohl an der Anzahl verschiedener Modelle als auch an der Anzahl Porträts. Weibliche wie männliche Modelle werden am häufigsten in Form von Kopfbildnissen – der Künstler nennt diese Porträts meistens schlicht „Heads“ – sowie in sitzender Pose halb- bzw. ganzfigurig dargestellt. Einzelne weibliche Modelle werden immer wieder auch liegend bzw. ruhend in Kopfbildnissen oder auch ganzfigurig dargestellt.

Abgesehen von den bereits erwähnten Porträts von E.O.W. und ihren beiden Töchtern hat Auerbach in all den Jahren ausschließlich Einzelporträts geschaffen. Diese Vorliebe für das Einzelporträt teilt er sowohl mit Künstlerkollegen wie Francis Bacon, Lucian Freud und Leon Kossoff, die – wie Auerbach – zu den zentralen Vertretern der Porträtkunst des 20. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Kunst zählen, als auch mit Einzelgängern wie Alberto Giacometti oder Eugène Leroy. Die Porträts dieser Künstler, so individuell diese jeweils auch gestaltet sind, gehören zu den eindrücklichsten Bildnissen, die in der Porträtkunst je geschaffen worden sind. Die Fokussierung auf die Einzelfigur unterbindet in der Regel narrative Elemente, erhöht aber die emotionale Intensität der Stimmung, die von diesen Porträts ausgeht.<sup>249</sup>

So sehr sich Auerbach der Porträtmalerei verschrieben hat, so sehr fällt auf, dass in bald 60 Schaffensjahren lediglich eine handvoll Selbstbildnisse entstanden sind. Dies im Gegensatz bspw. zu Bacon, der sich seit Ende der 1950er Jahre regelmäßig selbst porträtiert hat. Auch von Freud gibt es vereinzelt – z. T. symbolträchtig aufgeladene –

---

<sup>249</sup> Im Schaffen dieser Künstler können sporadisch auch Bilder mit mehreren Personen (vor allem in Stadtansichten von Auerbach und Kossoff, ebenso ein paar wenige Werke Bacons, oder auch einzelne Plastiken Giacomettis) vorkommen, es handelt sich dann in der Regel aber um anonyme Personen. Während selbst in Auerbachs Stadtlandschaften mehrere Figuren wie einzelne, isolierte Individuen erscheinen, treten in Kossoffs Werken Menschengruppen in regelrechten „Clustern“ auf. Freud arrangiert hin und wieder Gruppen- oder Doppelporträts mit ihm vertrauten Personen, zumeist aus dem Umkreis seiner Familie, ebenso schaffen Kossoff und Leroy mitunter Doppelbildnisse mit bestimmten Modellen.

Selbstporträts, in denen er sich einer schonungslosen Selbstbefragung unterzieht. Auerbach äußert sich – anlässlich des Ankaufs seines bisher letzten Selbstbildnisses durch die Londoner National Portrait Gallery im Jahr 2002 – zum gering ausgeprägten Interesse sich selbst zu porträtieren folgendermaßen: »One doesn't ever really know what one looks like. One never sees oneself in action and if you look in the mirror you stay the same age in your own eyes until you are 80.«<sup>250</sup> Es ist demnach vor allem die Frage, wie man sich selbst wahrnimmt und die mangelnde objektive Distanz, die ihn davon abhalten, sich selbst in einem Bild festzuhalten. Porträts von ihm vertrauten Personen scheinen Auerbach für sein künstlerisches Bestreben weitaus besser geeignet zu sein, als das Erkunden und die Wiedergabe des eigenen Gesichts.

Zentrales Moment in Auerbachs Kunstverständnis bleibt die Auseinandersetzung mit einem ihm vertrauten Gegenüber. Dieses jahrelange Festhalten an denselben Modellen zeugt nun alles andere als von einem monotonen Arbeitsablauf oder einer vermeintlichen Sicherheit, die routinierte Abläufe in der Regel suggerieren und in der man sich zu wissen glaubt. Diese fortlaufende Porträtreihe zeugt vielmehr von einer tiefen Wertschätzung, Respekt und einer inneren Verbundenheit mit den betreffenden Menschen.<sup>251</sup>

Gegenwärtig sind es mit seiner Frau Julia (erste Porträts bereits 1959/60, dann fortlaufend seit 1976 porträtiert), seinem Sohn Jake (seit 1976), Catherine Lampert (seit 1978), David Landau (seit 1984) sowie William Feaver (seit 2003) fünf Personen, die Auerbach seit vielen Jahren Woche für Woche – und eingeteilt in einen mehr oder weniger fixen Zeitplan – regelmäßig porträtiert.<sup>252</sup> In der Zeit, in der der Künstler keine Porträts nach dem Modell malt oder zeichnet, setzt er sich mit Stadtlandschaften auseinander. In der momentanen Konstellation, die in dieser Form noch nicht sehr

---

<sup>250</sup> „Self-Portrait“, 1994-2001, Stift und Bleistift auf Papier, 76,4 x 57,7 cm, National Portrait Gallery London; siehe: Angelique Chrisafis: *Auerbach and the Portrait that took six Years*, in: The Guardian, 16.5.2002, weblink. Am Titel des Artikels zeigt sich bereits, dass ein Selbstbildnis Auerbach genauso viel Zeit abverlangt, wie Porträts mit anderen Modellen.

<sup>251</sup> Aufschlussreich ist eine Äußerung Auerbachs, die verdeutlicht, welcher Austausch zwischen ihm und dem Modell stattfindet: »I think life drawing from the body of a stranger is a fine thing in an art school, but there's a real reason for recording someone whom one's close to. For one thing one knows exactly whether it's 'like' or not. For another, if the person has wakened one's mind, one knows what's not worthy of her, so one isn't going to pull any funny little tricks. Besides, if you're working with someone with whom you are involved, she may get fed up; you might quarrel; she may find it an intolerable burden and punish you by not sitting for you. The whole thing's got a totally different sort of tension from the simple transaction with a hired model.«, siehe: Hughes 1990, S.133.

<sup>252</sup> Der gegenwärtige Zeitplan sieht wie folgt aus: Montag später Nachmittag: William Feaver; Dienstag abends: Jake; Mittwoch abends, Donnerstag morgens sowie an Wochenenden: Julia; Freitag morgens: David Landau; Freitag später Nachmittag: Catherine Lampert. Tritt der Fall ein, dass eine der Personen am entsprechenden Tag der Porträtsitzung verhindert ist, wird nach Möglichkeit mit einem der anderen Modelle getauscht.

lange besteht, überwiegen im Schaffensverlauf des Künstlers erstmals männliche Modelle gegenüber weiblichen.

Konsequent beharrt Auerbach während all der Jahre auf dem Einzelbildnis. Die Modelle werden in der Regel – im Frühwerk häufig – vor neutralem bzw. – in späteren Jahren – farbdurchwirkten Hintergrund dargestellt, der aber sehr selten etwas konkret bezeichnet und vielmehr die „auratische“ Erscheinung der Porträtierten unterstützt. Mitunter zeigen sich in Porträts mit sitzenden oder liegenden Modellen – zumeist nur schemenhaft nachvollziehbar, mitunter aber auch deutlich perspektivisch – angedeutete Raumfluchten des Ateliers oder Teile von Möbeln, wie der charakteristische Ohrensessel und der diesen ablösende Stuhl mit hoher Lehne oder das Bett, auf denen die Personen sitzen bzw. liegen. Auf diese Weise werden narrative Kompositionselemente ausgeblendet, die der Künstler auch ganz bewusst vermeiden will, da seine volle Konzentration der Person geschuldet ist, da er eine entsprechende Verantwortung gegenüber seinen Modellen empfindet: »Wenn nicht in jedem einzelnen Bild Energien anwesend sind, ist die Arbeit leer und wertlos. [...] Die Verantwortung, die ich allem meinen Sujets gegenüber fühle, bedeutet für mich, dass ich ihr physisches Sein einzufangen versuche.«<sup>253</sup>

Es lässt sich feststellen, dass Auerbach durch alle Schaffensperioden hindurch alle Modelle auf dieselbe intensive Weise in der Farbmaterie wie auch kompositorisch handhabt, das gilt auch für ihn selbst in den wenigen bisher geschaffenen Selbstbildnissen. Auerbach verzichtet bei den Porträts zudem nicht nur auf narrative Elemente, sondern auch auf jegliche Attribute, die etwas über den sozialen Stand oder den Beruf der Porträtierten preisgäben (Freud bspw. stellt zuweilen solche Attribute in Porträts dar). Durch diese „neutrale“ Arbeits- und Darstellungsweise wird nicht ersichtlich, von welcher Art oder Intensität die Beziehung des Künstlers zur dargestellten Person ist. Die Porträts zeugen grundsätzlich von einer großen Vertrautheit und Intimität der Atmosphäre. Intensiviert wird dieser Eindruck zusätzlich durch den vorherrschenden Verzicht eines klar definierten Umraums oder anderer präzisierter Darstellungselemente. So gibt es nichts, was den konzentrierten Blick vom Kopf/Gesicht bzw. Körper der jeweiligen Person ablenkt. Der Betrachter sieht sich folglich einzig mit dem Porträt konfrontiert und kann sich ganz auf den Dialog mit diesem einlassen. In der Auseinandersetzung mit diesen Porträts wird nun die Frage virulent, inwieweit die Bildnisse von Frank Auerbach die klassischen

---

<sup>253</sup> Bonaventura-Auerbach, Hamburg/Essen 1986/87, S.17-18 passim.

Kriterien der Porträtmalerei erfüllen bzw. ob diese nicht entscheidend weiterentwickelt werden. Sind diese Bildnisse Porträts der jeweiligen Person oder eher als Porträts des Künstlers anzusehen, als spezifische subjektive Reflexionen nicht nur über die Beziehung und das Wissen über die jeweilige Person, sondern auch über Malerei an sich? Auf welche Weise entwickelt sich ein Porträt Auerbachs vor den Augen des Betrachters und welches sind die Konsequenzen des spezifischen Darstellungssystems für die gewohnte Sehweise bzw. die Wahrnehmung von Bildern? Derlei Aspekte sollen in den folgenden Abschnitten anhand ausgewählter Porträts aus allen Schaffensphasen erörtert werden. Zuvor sollen die wichtigsten Modelle aus Auerbachs Schaffen vorgestellt und – soweit diese dokumentiert sind – anhand von Äußerungen auch selber zu Wort kommen. Hier zeigt sich, dass das Modellsitzen von Person zu Person jeweils ganz unterschiedlich empfunden wird. Grundsätzlich wird es als eine überaus bereichernde und sinnvolle Tätigkeit angesehen. Zuweilen ergeben sich aber interessante und subtile Unterschiede, die offensichtlich von der jeweiligen Beziehung des Künstlers mit dem Modell abhängig sind. So trägt jedes Modell einen individuellen, persönlichen Beitrag zur Realisierung eines Porträts bei, was jedes einzelne Bildnis jedes Mal aufs Neue – als Bild wie als Erfahrung – *einzigartig* macht.

#### **II.IV.I. E.O.W. (Estella Olivia West/1951-1973)**

Estella (auch: Stella) Olivia West, die unter ihren Initialen E.O.W. in zahllosen Porträts Eingang in Auerbachs Bildwelt gefunden hat, kommt in der Werkentwicklung eine entscheidende, richtungweisende Bedeutung zu (zur Vergegenwärtigung: Abb.1, 3, 4, 10, sowie 11).<sup>254</sup> Sie ist ab 1951 – neben Auerbachs damaligem Künstlerfreund aus Studienzeiten Leon Kossoff – das erste regelmäßige Modell. Auerbach greift bei einzelnen Modellen im Verlauf der Jahre immer wieder auf die Nennung der Initialen zurück – so auch in prominenter Weise bei J.Y.M. –, worin das private, intime Moment seiner Porträts deutlich zum Ausdruck gebracht wird. Die Reduktion des Namens auf seine Initialen erzeugt beim Betrachter einen durchaus ambivalenten Effekt. Zum einen wirkt der Zugang zu diesen Bildern dadurch noch hermetischer, zum anderen ermöglicht gerade diese durch die Anonymisierung aufgebaute Distanzierung zum Betrachter, sich diesen Bildern nach einer Phase der Gewöhnung auf direktere und intensivere Weise der Malerei wie auch dem Dargestellten zu nähern.

---

<sup>254</sup> Zur veränderten Darstellungsweise der Porträts von E.O.W. siehe: Lampert, Royal Academy 2001, S.24-26, sowie Hughes 1990, S.179ff. & 208f.

Bis zum Ende von Auerbachs Lehrtätigkeit an diversen Londoner Kunsthochschulen Ende der 1960er Jahre sitzt West dem Künstler drei Mal wöchentlich Modell, anschließend zumeist noch ein Mal. Ihre Porträts entstehen in den frühen Jahren nicht unbedingt im Atelier des Künstlers, sondern vorwiegend in ihrer Wohnung auf sehr engem Raum, in dem es keinen Platz für eine Staffelei gibt. Auerbach benutzt einen Stuhl, wo er kniend vor dem Bildträger malt und zeichnet. So sieht er sich aufgrund der Raumnot bei diesen Porträts mit einer unmittelbaren Nähe zum Modell wie auch zum Bild konfrontiert, die keine Möglichkeit einer emotionalen Distanz zulässt, oder um einen notwendigen Abstand in der prüfenden Betrachtung dieser Bilder zu gewinnen.<sup>255</sup> Die räumliche Enge der Wohnung ist deutlich ausgeprägter als im Atelier des Künstlers. E.O.W. durchläuft mit ihren Porträts Auerbachs Werkentwicklung während 23 Jahren bis 1973, wo von ihr die letzten Bildnisse entstehen. Eine Äußerung Auerbachs gibt einen Eindruck von der Bedeutung, die diese Beziehung gerade für den jungen Künstler und die Entwicklung seines Schaffens hatte:

»It was only after about five years of being a student. I was living with someone, who has the initials E.O.W. I think she was the most important person in my life at the time. [...] The intensity of life with somebody and the sense of its passing have its own pathos and poignancy. There was a sense of futility about it and I just wanted to pin down that would defy time, so it wouldn't all just go off into thin air. This act of portraiture, pinning down something before it disappears, seems to be the point of painting.«<sup>256</sup>

Dieses Festhalten von Eindrücken in einem Bild, um diese vor dem Fluss der Zeit und der Vergänglichkeit zu bewahren, ist in Auerbachs Schaffen nach wie vor virulent, das belegen verschiedene Äußerungen des Künstlers in all den Jahren. Bereits die frühen Bildnisse Wests legen ein eindringliches Zeugnis davon ab, was es bedeutet, ein Modell Auerbachs zu sein (siehe Abb.1, Abb.3, Abb.4). Sowohl die Ausdauer des Künstlers, sein Ringen mit der Farbmaterie als auch die Ausdauer des Modells während des stundenlangen Sitzens und Liegens spiegeln sich mehr als deutlich in der

---

<sup>255</sup> Robert Hughes gibt zu diesem Umstand eine affektgeladene Beschreibung, die die damalige zwischenmenschliche Situation vergegenwärtigt, siehe: »... The tyrannical youth kneeling in a bog of paint in front of E.O.W.'s pale ample body in the cramped bedroom, staring and muttering at her from five feet away.«, siehe: Hughes 1990, S.134.

<sup>256</sup> Alistair Hicks: *Frank Auerbach – Painter in Crisis*, in: *The Spectator*, 31.5.1986, S.37-38, hier S.37.

stark durchwirkten, in zahllosen Schichten aufgetragenen Farbe auf dem Bildträger wider.

West schildert eindrücklich sowohl Auerbachs Ringen und seinen Kampf, den dieser während des Malens vor dem Modell erlebt und der sich noch verstärken kann, wenn sich die Arbeit an einem Werk dem Ende zuneigt, als auch die Konsequenzen des Modellsitzens, die sie am eigenen Leib erfährt: »It's a like a fit. He is quite in a world of his own, the act of painting can be quite violent.«<sup>257</sup> Das Porträtsitzen kann aber auch durchaus deprimierende und ernüchternde Erfahrungen für das Modell nach sich ziehen, wenn dieses glaubt, das Porträt stünde kurz vor der vermeintlichen Vollendung, um dann vom Künstler wieder zerstört zu werden, da es seiner kritischen Prüfung noch nicht standhält. In solchen Situationen beginnt ein Modell zuweilen den Sinn und Zweck seiner Tätigkeit zu hinterfragen.

Man gewinnt den Eindruck, dass der Künstler auch dank der bedingungslosen Hingabe dieser Frau in dieser keineswegs immer harmonischen Beziehung gerade in den Anfangsjahren seiner künstlerischen Entwicklung sein Vorgehen sowohl in der Malerei als auch in der Zeichnung vor dem anwesenden Modell beständig überprüfen und weiterentwickeln konnte.<sup>258</sup> So kann er sich mit der ganzen Energie und der erforderlichen Ernsthaftigkeit auf seine Kunst konzentrieren und diese an dieser einen Person nahezu ohne Rücksicht auf Verluste erproben. In der Auseinandersetzung mit diesem Modell kann Auerbach seine Wahrnehmung wie auch seine künstlerischen Intentionen überzeugend festigen, die er in den folgenden Jahren auch an anderen Modellen anwenden und umsetzen wird. Die Porträts von E.O.W. stellen damit einen ersten, zentralen Markstein in Auerbachs Schaffen dar und sind von entscheidender Bedeutung für seine weitere künstlerische Entwicklung.

---

<sup>257</sup> Äußerung Wests in: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.12 „Friday – David Landau“.

<sup>258</sup> In der Monographie von Hughes findet sich eine eindrückliche Äußerung Wests, die darüber Aufschluss gibt, in welcher Atmosphäre die Porträtsitzungen mitunter abgelaufen sind: »What used to distress me so much was all the scraping-down that he did. He used to scrape and scrape, every time. Of course the painting would be left with me, on the kitchen chair, and I would look at it – and then the next time he came round he'd destroy it, which sometimes made me feel I'd been wasting my time. [...] Sometimes I cried, sometimes Frank's painted me with tears streaming down my face because he seemed so cruel and so far removed from me, and I'd think: well, what am I? I'm nothing, nothing. But I was something. [...] The first inkling I got of this was when I was sitting and thinking about my childhood, which wasn't easy. Suddenly Frank said to me, *Stop thinking that! Stop bloody thinking that!* And I realized there was some telepathy, some actual communication between us when he was painting me. It did matter to him, but he got terribly cross when I moved. Frank didn't want me to walk around; he didn't want me to even look, although I did sometimes. Mostly I looked at a spot on the wall...«, siehe: Hughes 1990, S.134.

## **II.IV.II. J.Y.M. (Juliet Yardley Briggs Mills/1957-1997)**

Die ebenfalls unter ihren Initialen J.Y.M. während 40 Jahren in Auerbachs Porträts eingegangene Juliet Yardley Briggs Mills ist das bisher einzige professionelle Modell im Werk des Künstlers (zur Vergegenwärtigung: Abb.9, 14, 16, 19, sowie 24).<sup>259</sup> 1956/7 lernt Auerbach J.Y.M. an der Sidcup School of Art in London kennen, an der er während dieser Zeit unterrichtet. Ab 1963 wird sie während vieler Jahre eines der am häufigsten porträtierten Modelle des Künstlers sowie die erste Person, die zum Modellsitzen regelmäßig in das Atelier des Künstlers gekommen ist. Die in den Titeln der Porträts genannten Initialen gerade der Porträts von E.O.W. und J.Y.M., wie auch die Nennung nur der Vornamen bei anderen Porträts wie bspw. von Julia oder Jake, betonen den privaten und intimen Charakter, der Auerbachs Porträts auszeichnet. Hier zeigt sich, dass es sich keineswegs um repräsentative Porträts handelt, sondern um Bildnisse, die in einer Atmosphäre familiärer und freundschaftlicher Vertrautheit und Verbundenheit mit dem Modell entstehen.

Mills ist durch ihren Beruf die einzige Person die es gewohnt ist, für eine gewisse Dauer eine bestimmte Haltung einzunehmen und sich vom Künstler prüfend betrachten und porträtieren zu lassen. Die Professionalität des Modells und die „Neutralität“ der in erster Linie zweckgebundenen, beruflichen Beziehung bedeuten allerdings nicht, dass Auerbach bei ihren Porträts schneller zu einem adäquaten Bildnis vorstoßen kann, als im Vergleich zu Personen aus seinem engsten Beziehungsumfeld. Die Probleme der Wahrnehmung bleiben dieselben. Zudem entwickelt sich aufgrund der jahrelangen Beziehung zwischen Maler und Modell auch hier ein vertrautes, wechselseitiges Verhältnis. Auch Mills musste im Verlauf unzähliger Porträtsitzungen über die Jahre erst mit Auerbachs Arbeits- und Verhaltensweise vertraut werden und erkennen, dass er – je nachdem wie sich ein Bild entwickelt und wie er an diesem vorwärts kommt – nicht wegen ihr mitunter ungehalten wird, sondern mit sich und seiner Arbeit hadert. Diesbezüglich macht sie auch keinen Unterschied zwischen Auerbach dem Menschen und Auerbach dem Künstler (»It's always Frank the painter.«). Gerät der Arbeitsprozess ins Stocken, muss sich das Modell fragen, ob es sich tatsächlich genügend dafür eingesetzt hat, damit der Künstler das Porträt voranbringen kann. Modellsitzen erfordert demzufolge neben dem Zeitaufwand und der rein physischen Anwesenheit vor allem auch eine

---

<sup>259</sup> Zur veränderten Darstellungsweise der Porträts von J.Y.M. siehe: Lampert, Royal Academy 2001, S.26f, sowie Hughes 1990, S.179ff. & 208f.

psychologisch-mentale Unterstützung des Künstlers. Es ist harte Arbeit und alles andere als bloß passives Dasitzen. Als Modell muss man ein Opfer bringen, um einen Teil von sich in das Bild einfließen zu lassen.<sup>260</sup>

Soll ein Porträt nachhaltig gelingen und die charakteristische Essenz des Wesens der dargestellten Person überzeugend aufzeigen, muss es mehr leisten als nur ein äußeres, mimetisch-realistisch korrektes Abbild darstellen. Sowohl der Künstler als auch das Modell müssen – neben dem Akt des Malens (Künstler) und dem Akt des Dasitzens (Modell) – intensiv auf eine Atmosphäre des gegenseitigen geistigen und intuitiven Verstehens und des zwischenmenschlichen Verständnisses hinarbeiten, die jenseits einer verbalen Kommunikation stattfindet. Durch die langjährige Auseinandersetzung mit einer handvoll der immer gleichen porträtierten Personen, und einer hoch entwickelten, überaus sensiblen Menschenkenntnis gelingt es Auerbach seine Porträts derart verdichtet darzustellen.

### **II.IV.III. Julia Auerbach (seit 1959)**

Erste Porträts von Auerbachs Frau Julia entstehen bereits in den Jahren 1959/60 (siehe Abb.6). Da sich beide für ein paar Jahre wieder auseinanderleben und zwischenzeitlich trennen, folgt eine bis 1976 andauernde Zäsur in der Porträtierung, die dann umso intensiver wieder einsetzt (zur Vergegenwärtigung weiterer Porträts: Abb.15, 17, 20, 21, 23, 27, 29, sowie 36).<sup>261</sup> Seit Ende der 1970er Jahre gehört Julia zu den am häufigsten porträtierten Personen in Auerbachs Schaffen. Es entstehen sowohl Kopfbildnisse, als auch ganzfigurige Porträts wie Werke mit büstenhaftem Ausschnitt. Besonders eindrücklich sind die Porträts der sog. *Reclining Heads*, bei denen oftmals nur der Kopf der liegenden bzw. schlafenden Frau dargestellt wird (bspw. Abb.15, 27, 29, sowie 36). Auerbach erreicht in diesen Werken ein ungemein hohes Maß an Nähe und Intimität, ohne dass diese je einen romantisierenden, sentimental oder pathetisch-affektiv aufgeladenen Eindruck evozieren würden. Diese Bildnisse zeugen somit von einer tatsächlich und wahrhaft empfundenen menschlichen Nähe und Zuneigung, wodurch diese umso überzeugender wirken. Diejenigen Porträts von Julia, die seit Ende der 1980er Jahre bei ihr zuhause entstehen, sind in Acryl gemalt, was eine absolute Besonderheit in Auerbachs Schaffen darstellt, da das gesamte übrige

---

<sup>260</sup> Alle Äußerungen von J.Y.M. siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.4 „The Sitters“, Kap.6 „Sunday – J.Y.M.“ sowie Kap.14 „Last Thoughts“.

<sup>261</sup> Zur veränderten Darstellungsweise der Porträts von Julia siehe: Lampert, Royal Academy 2001, S.30f.



Werk in Ölfarbe gehalten ist.<sup>262</sup> Überraschend an diesen Acrylbildern ist die für dieses Medium erstaunliche Strahlkraft und Intensität der Farbtöne wie auch der haptische Eindruck der materiellen Konsistenz (siehe Abb. 23, 27 sowie 36). Als Betrachter muss man meist sehr genau schauen, um die Öl- von den Acrylbildern unterscheiden zu können (Auf dieses Moment der Acrylbilder wird weiter unten noch eingegangen). Als besonders interessant im Vergleich zu Äußerungen anderer regelmäßiger Modelle erweisen sich verschiedene Aussagen von Julia Auerbach. Hier scheint sich zu zeigen, dass die Beziehung zwischen ihr und dem Maler eine ganz andere Dimension des gegenseitigen Verstehens und der Akzeptanz erreicht, als mit anderen Modellen. Im Gegensatz bspw. zu J.Y.M. empfindet sie einen deutlichen Unterschied in der Beziehung zu ihrem Mann als Künstler sowie als Mensch: »There is Frank the man and Frank the painter, and they are both different.«<sup>263</sup> Auch wenn sie sich im Laufe der Jahre an den Ablauf der Porträtsitzungen gewöhnt hat und dieses Tun ein fester Bestandteil ihres Lebens geworden ist (»It's like doing the dishes, like washing up.«), wird das Moment der Selbstaufgabe und des Loslassens nach wie vor sehr deutlich empfunden: »You are giving yourself up. It's very intimate, you are there and you are vulnerable.«<sup>264</sup>

Gerade an den Porträts von Julia wird nicht nur das Moment der Nähe und Intimität im Blick des Künstlers auf das Modell besonders augenfällig, virulent wird auch der Umstand, dass gewisse Haltungen die die Modelle einnehmen, offensichtlich bestimmten Personen vorbehalten bleiben. Neben Julia existieren nur noch Werke von E.O.W., J.Y.M., Gerda Boehm und einer Frau namens Brigid, die ruhend in Porträts sog. „Reclining Heads“ dargestellt werden. Es sind Posen, die ausschließlich Frauen einnehmen, während alle übrigen Personen, vor allem die Porträts von Männern, sitzend dargestellt sind.

#### **II.IV.IV. Jake Auerbach (seit 1976)**

1976, also im selben Jahr, in dem Auerbach die Beziehung zu seiner Frau Julia und damit auch wieder ihre kontinuierliche Porträtierung einsetzt, nimmt er mit seinem

---

<sup>262</sup> Als Julia Auerbach 1987 im Norden Londons eine neue Wohnung bezogen hat, war u. a. eine der Auflagen des Vermieters, dass keine brennbaren bzw. entzündlichen Materialien im Haus gelagert werden dürfen. Aufgrund verschiedener Malmittel, der großen Menge an benötigten Farben sowie Substanzen zum Reinigen der Pinsel nahm Auerbach diese Aufforderung ernst und wechselte ins Medium der Acrylmalerei; Mitteilung von William Feaver.

<sup>263</sup> Äußerung von Julia Auerbach siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.4 „The Sitters“.

<sup>264</sup> Alle Aussagen von Julia Auerbach siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.9: „Wednesday – Julia Auerbach“.

Sohn Jake ein neues Modell in seine Malerei auf (zur Vergegenwärtigung: Abb.28 & 35). Jake Auerbach ist damit nach Leon Kossoff aus dem Frühwerk Mitte der 1950er das erste männliche Modell, welches regelmäßig vom Künstler porträtiert wird.

Auch von Jake gibt es überaus lohnende Aussagen zu Auerbachs Kunst wie auch zum Verlauf der Porträtsitzungen, die die bisherigen Äußerungen substantiell ergänzen. Während und nach dem Ende der einzelnen Sitzungen zeichnet sich – gerade in den ersten Wochen – offensichtlich nicht wirklich ein Ende der Arbeit am Porträt ab, obgleich die Sitzungen jeweils von einer hohen Konzentration und intensiven Arbeit geprägt sind, in der Auerbach versucht, das Farbmateriale in einer möglichst lebendigen Art und Weise zu handhaben («Let paint be absolutely paint, and not another way of drawing.«). Die gesamte Arbeit erscheint zunächst als ein Umkreisen und als Annäherung an das Subjekt, man gewinnt zu keinem Zeitpunkt den Eindruck, dass die Arbeit am Porträt in absehbarer Zeit abgeschlossen werden kann:

»It's immensely concentrated but you don't feel really that there's a possibility to getting near the conclusion. You feel the work is going on, but it's rehearsal, preparation for the final thing. You don't feel there's a real chance that the picture is going to be completed in this particular session. And then, when you get closer to conclusion, it's like a crescendo, the mood changes [...] getting more concentrated, getting more specific.«

Es folgt der Zeitpunkt, an dem eine gewisse Dichte und Kohärenz der Darstellung erreicht ist, die ein Ende der Arbeit einläutet. An dieser Stelle setzt die Hauptarbeit des Modells ein, diesen Moment zu erspüren, um sich dann ganz auf die Arbeit des Künstlers zu konzentrieren, in dieser gewissermaßen aufzugehen, um möglichst sich selbst, vollkommen authentisch zu sein, um so von der Energie, die der Künstler in das Porträt eingebracht hat, etwas an dieses und ihn selbst zurückzugeben:

»I'm not sure how much a sitter contributes to a portrait. [...] But I know that when I feel that Frank is close to finishing something, I make an effort, I really make an effort trying to be as me as much I can, trying to project on myself, trying to give back the energy and concentration he puts in.«<sup>265</sup>

---

<sup>265</sup> Alle Äußerungen von Jake Auerbach in diesem Abschnitt siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.8 „Thursday – Jake Auerbach“ & Kap.13 „Finishing a Painting“.

Dieses wechselseitige Strömen von Energie, welches während der Arbeit an einem Porträt zwischen Maler und Modell in Gang gesetzt wird, wird anhand dieser Äußerungen besonders deutlich nachvollziehbar.

Vergleicht man nun gerade neuere Porträts von Jake mit den wenigen Selbstbildnissen Auerbachs, kommt man nicht umhin festzustellen, dass sich diese zuweilen erstaunlich ähneln. In Aufnahmen von Frank und Jake Auerbach sind gewisse physiognomisch-anatomische Übereinstimmungen der äußeren Ähnlichkeit nicht von der Hand zu weisen, die das verwandtschaftliche Verhältnis zwischen Vater und Sohn offenlegen. Wenn man berücksichtigt, dass mit zunehmenden Alter anatomische Grundstrukturen sich immer deutlicher unter der Haut abzeichnen und förmlich an die Oberfläche treten, scheint diese Ähnlichkeit nicht mehr weiter zu überraschen.

#### **II.IV.V. Catherine Lampert (seit 1978)**

Catherine Lampert kommt während der Vorbereitungen zu Auerbachs erster musealer Einzelausstellung in der Londoner Hayward Gallery 1978 mit dem Künstler in Kontakt und sitzt seither ununterbrochen für ihn Modell (zur Vergegenwärtigung: Abb.18, 22, 25, 26, sowie 30). Sie wird bisher stets im Ohrensessel bzw. in dem diesen ablösenden hölzernen Lehnstuhl sitzend oder als Kopfbildnis porträtiert. In den vergangenen gut 30 Jahren hat sich auf diese Weise aus einer anfänglich rein beruflichen Beziehung ein enges freundschaftliches Verhältnis entwickelt. So ist sie nicht nur eines der zentralen Modelle in Auerbachs Schaffen geworden, sondern auch zur wichtigsten Ausstellungsmacherin seines Werks. Nahezu alle wegweisenden musealen Einzelausstellungen wurden von ihr kuratiert oder zumindest mit begleitet (1978 Hayward Gallery, London; 1986 Britischer Pavillon, Biennale Venedig; Übernahme dieser Ausstellung in wesentlichen Teilen durch den Hamburger Kunstverein und das Folkwang Museum in Essen 1986/87; große Retrospektive 2001 in der Londoner Royal Academy of Arts). In zahlreichen Texten über und publizierten Gesprächen mit dem Künstler hat sie zentrale Aspekte zur Arbeitsweise wie zur Wahrnehmung von Auerbachs Bildern geäußert, die den Zugang zum Werk entscheidend erleichtert haben (Verschiedene solcher Zitate finden sich verstreut in dieser Arbeit und sollen deshalb hier nicht nochmals wiederholt werden.).

#### **II.IV.VI. David Landau (seit 1984)**

Ogleich das erste Porträt von David Landau 1984 gewissermaßen noch eines der wenigen Auftragsporträts in Auerbachs Schaffen darstellt, entwickelt sich zwischen ihm und dem Künstler schon bald eine Beziehung auf sehr freundschaftlicher Basis, sodass er ebenfalls zu den wichtigsten Modellen des Künstlers zählt (zur Vergegenwärtigung: Abb.32 & 34). Landau äußert sich ungemein positiv nicht nur über den Kontakt zum Künstler, sondern auch über das Porträtsitzen. Auch wenn mitunter die Arbeit an einem Porträt ein zwei Jahre dauern kann und das Zwischenresultat auf dem Bildträger immer wieder ausgelöscht wird, empfindet er es als eine überaus bereichernde und erfüllende Tätigkeit. Seinem Empfinden nach kommt dem Modell eine sehr produktive und sinnvolle Aufgabe zu. Es wird zu einem aktiven Antreiber und unterstützt auf einer mentalen Ebene den Künstler, wenn dieser in der Arbeit an einem Porträt eine schwierige Phase durchläuft, um so das Porträt letztlich gemeinsam mit dem Künstler zur Vollendung zu bringen. Die Porträts sind für ihn ein wesentlicher Beitrag zur Auseinandersetzung mit sich selbst und zur Selbsterkenntnis, auch darum ist das Porträtsitzen für ihn derart wertvoll: »Frank Auerbach shows with the pictures some of our [the sitter's; Anm. d. Verf.] essence.« Beeindruckend sind auch seine Schilderungen über die Geschwindigkeit und Präzision Auerbachs während der Arbeit und bei der Fertigstellung einzelner Werke. Die Arbeit an einem Bildnis nimmt in der Regel mindestens mehrere Monate, manchmal auch Jahre in Anspruch, das letztlich gültige Bild – das gilt vor allem für Zeichnungen, Gemälde benötigen meist auch gegen Ende die gesamte Dauer der zweistündigen Sitzung – kann mitunter in einer Viertelstunde vollendet sein.<sup>266</sup>

#### **II.IV.VII. William Feaver (seit 2003)**

William Feaver begleitet seit 1976 das Werk des Künstlers und hat in diesem Zeitraum hierzu zahlreiche Texte in Ausstellungskatalogen, Kunstzeitschriften sowie Zeitungen publiziert. Seit 2003 sitzt er Auerbach für Porträts regelmäßig Modell. Damit ist er gegenwärtig von allen Personen das bisher „jüngste“ Modell (zur Vergegenwärtigung: Abb.31 & 33). Die Porträts von Feaver – sowohl Zeichnungen als auch Gemälde – wie auch diejenigen von Landau weisen aufgrund des Umstands, dass beide Brillenträger

---

<sup>266</sup> Alle Äußerungen von David Landau siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.4 „The Sitters“, Kap.12 „Friday – David Landau“ sowie Kap.13 „Finishing a Painting“.

sind, einen selbst für ungeübte Betrachter von Auerbachs Werken zumeist sehr hohen Wiedererkennungsgrad auf (bspw. Abb.31, 32, sowie 34, während in Abb.33 die Figur sehr viel deutlicher in der Farbmaterie aufgeht). Durch die spezifische Kopfform können Porträts von Feaver und Landau auch nicht verwechselt werden. Grundsätzlich gewinnt man in der Auseinandersetzung mit Auerbachs Porträts den Eindruck, dass Porträts männlicher Modelle ein höheres Maß an Ähnlichkeit aufweisen, bzw. schneller erkennbar und voneinander zu unterscheiden sind. An diesen Porträts zeigt sich vielleicht am stärksten das Moment der Ähnlichkeit („Likeness“) in Auerbachs Werk (Wie im Falle von Catherine Lampert sei auch bei William Feaver auf die im Text sich findenden Aussagen verwiesen, um Wiederholungen zu vermeiden.).

#### **II.IV.VIII. Weitere Modelle**

Neben diesen aktuellen und langjährigen Modellen, gibt es weitere Personen, die mitunter über einen längeren Zeitraum regelmäßig dem Künstler Modell gesessen sind und damit eine wichtige Rolle in der Werkentwicklung einnehmen. Die meisten dieser Personen sind weibliche Modelle, die ohnehin die überwiegende Mehrheit der Modelle ausmachen.

Von 1991 bis zum Jahreswechsel 2007/08 saß Ruth Bromberg regelmäßig Modell, in einer Zeit, in der Auerbachs Malerei sowohl stilistisch als auch in der Verwendung und Kombination von Farben eine neue Entwicklungsstufe erreicht. Das schlägt sich deutlich in der Wiedergabe der Personen nieder. Einige von Brombergs Porträts weisen einen überdurchschnittlich hohen Auflösungsgrad in der Darstellung auf. Besonders deutlich wird dieser Umstand an den ganzfigurigen sitzenden Bildnissen, in denen die Figur im ersten Moment verschwindend klein auf dem Bildträger dargestellt zu sein scheint. Es zeigt sich jedoch – das gilt für alle Porträts mit ganzfigurig dargestellten Personen – dass die Figur jeweils in einem adäquaten Maßstabverhältnis zum Atelierraum bzw. zur Bildfläche dargestellt ist. Auch von Bromberg gibt es aufschlussreiche Aussagen zum Arbeitsprozess und zur Wahrnehmung des Porträtsitzens, eine Tätigkeit, die auch sie alles andere als passiv empfindet: »I see Frank's movements, but not the painting. [...] The sitter becomes intensively involved in the whole process. I'm not at all passive.« Sie konstatiert, dass Auerbach während des Malens und Zeichnens nicht nur immer wieder das Modell und das Bildnis aus verschiedenen Perspektiven und Distanzen betrachtet, sondern auch das in einem

Spiegel reflektierte Werk mit dem realen vergleicht und analysiert, bevor er mit der Arbeit weiterfährt.<sup>267</sup> Hier wird einmal mehr deutlich, dass Auerbachs Arbeitsweise nichts mit einer gestisch-expressiven Malerei zu tun hat, sondern im Gegenteil – und trotz des intuitiven und schnellen Setzens des Pinsels – eine überaus analytische, reflexive Kunst ist.

Eine wichtige Person in Auerbachs Schaffen ist seine wesentlich ältere Cousine Gerda Boehm, die von 1961 bis 1982 immer wieder porträtiert worden ist (siehe Abb.8). Der überwiegende Teil der Porträts zeigt Kopfbildnisse von Boehm, entweder sitzend oder liegend, als ruhender „Reclining Head“. Zahlreiche dieser Porträts vermitteln bei der Betrachtung unweigerlich – und abgesehen von den Porträts Julias wohl auch deutlicher als bei anderen Modellen – den Eindruck großer Nähe und vor allem von Stille, in der die Werke offensichtlich zumeist auch entstanden sind.<sup>268</sup> In einer Vielzahl dieser Porträts ist die Struktur des knöchigen Schädels besonders ausgeprägt wiedergegeben, die durch präzise gesetzte Strichkürzel zusätzlich akzentuiert wird. Da diese Porträts ebenfalls über einen längeren Zeitraum entstanden sind, lässt sich an diesen die stilistische Veränderung und die modifizierte Handhabung der Farbmaterie, die Auerbachs Werk in diesen Jahren durchläuft, ebenfalls sehr gut nachvollziehen.

Daneben gibt es etwa eine handvoll Personen, die während einer – für Auerbach – verhältnismäßig kurzen Schaffensperiode in Porträts festgehalten worden sind. Dem Künstlerkollegen Leon Kossoff kommt hier für Auerbachs Frühwerk eine besondere Bedeutung zu (siehe Abb.2). Die beiden damals sehr eng befreundeten Maler saßen sich während der 1950er Jahre immer wieder gegenseitig Modell und konnten in der direkten Diskussion von Künstler zu Künstler ihre Malerei studieren und ihren persönlichen Stil entwickeln.

In den Folgejahren sind es hauptsächlich Frauen, die sporadisch im Werk auftauchen und wieder verschwinden, da entweder die Beziehungen nicht von Dauer waren, das regelmäßige Porträtsitzen zu fixen Zeiten einen zu großen Einschnitt in das persönliche Leben bedeutete, oder aufgrund eines Ortswechsel diesem nicht mehr nachgekommen werden konnte. Hierzu zählen Porträts von Helen Gillespie (1962), Paula Eyles (1968-72), Renée Fedden (1970), Brigid (1973-75) sowie Deborah Ratcliff (1983-84). Besonderes Augenmerk ist hier vor allem auf einzelne Kopfbildnisse von Paula Eyles und Renée Fedden zu richten, die mitunter fast schon

---

<sup>267</sup> Alle Äußerungen von Ruth Bromberg siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.4 „The Sitters“ sowie Kap.10 „Thursday – Ruth Bromberg“.

<sup>268</sup> Siehe: Lampert, Royal Academy 2001, S.27.

karikaturesk überspitzt wiedergegebene anatomische Merkmale des Gesichts oder der Frisur aufweisen.<sup>269</sup> Ein solches Moment lässt sich während derselben Zeitspanne vor allem Ende der 1960er Jahre auch an einzelnen Porträts anderer Modelle konstatieren – bspw. E.O.W., J.Y.M. oder Gerda Boehm – an den Köpfen von Eyles und Fedden fällt dieser Eindruck wohl durch die geringe Anzahl an Porträts weitaus stärker aus. Auerbach entwickelt in diesen Jahren eine auf mitunter rudimentärste Elemente reduzierte Pinselschrift, in der er die anatomische Beschaffenheit einer Person mit einer vornehmlich schwarzen Linie konturiert, die gewisse äußere Merkmale dadurch besonders akzentuiert.

Ab etwa Mitte der 1970er bis Ende der 1980er Jahre gibt es mehrere Personen, die Auerbach zum größten Teil nur einmal porträtiert, zumeist in Kohlezeichnungen. Auerbach widmet sich dabei keineswegs „Fremden“, es handelt sich vielmehr mehrheitlich um Personen aus seinem unmittelbaren Umfeld, mit denen der Künstler oft seit Jahren freundschaftlich verbunden ist. Diese Porträts sind auch im Sinne eines Freundschaftsdienstes und -beweises zu sehen. Vergleicht man die Porträts derjenigen Personen, die Auerbach nur wenige Male bzw. über einen kurzen Zeitraum Modell gesessen sind, mit den wenigen langjährigen und regelmäßigen Modellen, fällt auf, dass bei diesen Porträts ein oftmals wesentlich höherer Grad an Kohärenz und Verdichtung der Darstellung erreicht wird. Bei Personen, die nur wenige Male porträtiert werden, scheint sich Auerbach weniger Freiheiten zu erlauben und stärker an der rein äußeren Erscheinung haften zu bleiben. Das Dargestellte erschließt sich selbst einem ungeübten Auge schneller in der Betrachtung, da diese Porträts näher an eine mimetisch exakte Wiedergabe kommen.

Die Nähe und Intensität der Beziehung des Künstlers zum jeweiligen Modell scheint sich auf diese Weise auch visuell in den Porträts zu manifestieren. Je länger sich Auerbach mit einem Menschen in den Porträts auseinandersetzt, desto aufgelöster wirkt die äußere, anatomisch-physische Erscheinung. Je länger und besser er das Wesen und die Erscheinung eines Menschen kennt, umso tiefere Schichten entfalten sich vor ihm als bisher unbekanntes menschliches wie künstlerisches „Neuland“, das es nun zu erkunden und bildnerisch festzuhalten gilt. Durch die Vertrautheit, die

---

<sup>269</sup> Bspw. „Head of Paula Eyles“, 1969, Öl auf Leinwand, 69,8 x 61 cm, Privatsammlung, sowie „Head of Renée Fedden“, 1970, Öl auf Hartfaser, 76,2 x 63,5 cm, Privatsammlung, siehe: Ausst.-Kat. Hayward Gallery: *Frank Auerbach*, London, 4.5.-2.7.1978, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, Abb.-Nr.86, S.90 bzw. Abb.-Nr.94, S.91. Wie sich der Aspekt des Karikaturesken in Auerbachs Porträts verhält oder ggf. zeigt, darauf wird weiter unten noch zurückzukommen sein.

jahrelange Kenntnis und das Teilhaben am Leben des Anderen entwickelt Auerbach eine Bildsprache, die es ihm erlaubt, all das, was als überflüssig und unnötig für die Wiedergabe der Person erscheint, wegzulassen, um die Darstellung hin zur Essenz des charakteristischen Wesens seines Gegenübers abzukürzen. Durch den mehrwöchigen, meist mehrmonatigen Arbeitsprozess an einem Porträt wird nicht nur *eine* Grundstimmung festgehalten, sondern das Porträt erwächst aus der *Summe* einer Vielzahl verschiedenster emotionaler und perzeptueller Befindlichkeiten, die in das Bild einfließen. Auch wenn nach jeder Sitzung das Zwischenresultat des Porträts wieder ausgelöscht wird, lagern sich die Eindrücke dieser Sitzungen in den Bildnissen ab und bauen sich in der Intensität des letztlich gültigen Werks auf. Dieser Aspekt wie auch die im ersten Moment verborgenen Wesenszüge, die erst durch eine längere Auseinandersetzung mit einer Person zutage treten, zeigen sich in den Porträts dann gewissermaßen in der “Auflösung” der vertrauten äußeren Hülle und in einer unmittelbaren Energetik und Lebendigkeit des Bildeindrucks. So, wie sich Auerbachs Porträts dem Betrachter zeigen, werden Fragen sowohl nach der Ähnlichkeit der dargestellten Person virulent, als auch wann für den Künstler der Zeitpunkt gekommen ist, an dem ein Porträt seine maximale kohärente Verdichtung erreicht hat und als abgeschlossen erachtet werden kann. Wann ist unter diesen gegebenen Kriterien ein Porträt ein Porträt? Wie zeigt das Bild dem Künstler den Entwicklungsstand im fortlaufenden Arbeitsprozess an? Lassen sich hier, abgesehen von Äußerungen des Künstlers, eindeutige Merkmale an den Bildern erkennen und festmachen? Zentralen Fragen des Darstellungssystems dieser Porträts soll im Folgenden nachgegangen werden, die auch den genuinen Beitrag Auerbachs in Bezug zur figurativen Kunst der Moderne deutlich machen.



### **III. Teil: Wahrnehmung**

Tagtäglich wird man mit einer Unzahl verschiedenster Bildtypen konfrontiert, die unsere visuellen wie perzeptorischen Reize beanspruchen. Schon allein aufgrund dieser nicht abebbenden Bilderflut muss notgedrungen die Fähigkeit zur Selektion entwickelt werden, um nicht in einer undifferenzierten Konsumation kapitulieren zu müssen. Die Wahrnehmung von Bildern ist folglich alles andere als ein simpler oder passiver Sehakt, vielmehr eine aktive und anspruchsvolle Handlung, der man sich bewusst zu werden hat.<sup>270</sup> Während des konzentrierten Schauens bewegt man sich nicht nur auf der Oberfläche des Bildes, durch die Verarbeitung des Wahrgenommenen kommt noch eine weitere Form von „Bewegung“ hinzu. Aufgrund der durch diese „Sehbewegungen“ gemachten Erfahrungen konstituieren sich die verschiedenen, im Bild vorhandenen strukturellen Beziehungen zu einer kohärenten Erscheinung und verdichten sich zu einem Gesamtbild, das erst eine Beurteilung des Gesehenen möglich macht.

Die vermutlich fundamentalste Schwierigkeit in der Auseinandersetzung mit Bildern besteht darin, dass das mit Augen und Sinnen Wahrgenommene reflektiert und transformiert werden muss, um es in einer möglichst adäquaten Form sprachlich fassbar und anschaulich zu machen. »Die Bilder sind prinzipiell verständlich, und doch gibt es für ihre Sichtbarkeit keine zureichende Übersetzung. Sie sind an den *Blick* adressiert, der sie *visuell* zu realisieren versteht.«<sup>271</sup> Bilder bergen diesbezüglich

---

<sup>270</sup> Zur Komplexität der Wahrnehmung von Bildern grundlegend verschiedene Publikationen von Gottfried Boehm: *Prägnanz. Zur Frage bildnerischer Individualität*, in: Gottfried Boehm & Enno Rudolph (Hg.): *Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1994, S.1-24; Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994/2006 (4. Aufl.); Ders.: *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: Ralf Konersmann (Hg.): *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S.272-298; Ders.: *Repräsentation – Präsentation – Präsenz*, in: *Homo Pictor*, hrsg. v. Gottfried Boehm, München/Leipzig 2001, S.3-13; Ders.: *Das Paradigma „Bild“*. *Die Tragweite der ikonischen Episteme*, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hrsg. v. Hans Belting, München 2007, S.77-82; Ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007/2008<sup>2</sup>; Ders.: *Die ikonische Figuration*, in: Gottfried Boehm u. a. (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007, S.33-52; Ders.: *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Differenz*, in: Gottfried Boehm u. a. (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S.14-41; sowie Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an – Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999/Paris 1992; James Elkins: *The Object stares back: On the Nature of Seeing*, New York/London 1996; Ders.: *On Pictures and the Words that fail them*, Cambridge 1998; Ders.: *How to use your Eyes*, New York/London 2000; Ders.: *What Painting is*, New York 2000; Michael Podro: *The Manifold in Perception*, Oxford 1972.

<sup>271</sup> Siehe: Gottfried Boehm: *Sehen – Hermeneutische Reflexionen*, in: Ralf Konersmann (Hg.): *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S.272-298, hier S.279. Zur „Transformationsproblematik“ des Gesehenen in Sprache seien an dieser Stelle weitere Publikationen desselben Autors empfohlen: Ders.: *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 18/19, 1980, S.118-132; Ders.: *Bild versus Wort*, in: Günther Hauff u. a. (Hg.): *In Erscheinung treten*, Basel 1990, S.261-273; Ders.: *Zwischen Auge und Hand*, in: *Konstruktionen – Sichtbarkeiten*, hrsg. v. Jörg Huber & Martin Heller, Wien/New York 1999, S.215-227.

eine eigene Realität, die die Dinge auf andere Weise sichtbar macht, als es Worte vermitteln können. Zwischen Bild und Betrachter entwickelt sich im Verlauf der Betrachtung ein vielschichtiger, wechselseitiger Dialog, der nun nicht nur von der visuellen und perzeptorischen Bildung und Sensibilität des Betrachters abhängig ist, sondern natürlich auch von der Komplexität und Qualität des Bildes und der Art und Weise, wie repräsentativ sich das Dargestellte *zeigt* und in Erscheinung tritt. Inhaltliche wie technische Komponenten eines Bildes tragen das ihre zu einer vielschichtigen Darstellung bei.<sup>272</sup> Ein wichtiges Moment in der Wahrnehmung von Bildern scheint auch einer Art „offenen“ Sehens zuzukommen. Der Betrachter sollte sich demnach von einer bereits vorgefassten Meinung bezüglich einer eindeutigen Sicht- bzw. Lesbarkeit von Bildern lösen. Eine zu direkte Übersetzung des Gesehenen beraubt das Bild inhaltlicher Komponenten und seiner *Wesenheit*. Für ein alternatives Sehen plädiert in diesem Zusammenhang immer wieder Georges Didi-Huberman, in dem sich das Gezeigte zwar gewissermaßen verlangsamt, dafür aber umso bewusster im Betrachtenden manifestiert:

»So etwas wie eine schwebende Aufmerksamkeit, ein längeres Hinausschieben des Augenblicks, da Schlüsse gezogen werden, damit die Interpretation Zeit genug hätte, um sich über mehrere Dimensionen zu erstrecken, zwischen einem erfassten Sichtbaren und der auferlegten Prüfung einer Verzichtleistung. Es wäre dann mit dieser Alternative ein – für den Positivismus schier undenkbarer – dialektischer Schritt gegeben, der darin bestünde, nicht vom Bild Besitz zu ergreifen, sondern sich vielmehr vom Bild ergreifen zu lassen: also *sich sein Wissen über das Bild weggreifen zu lassen.*«<sup>273</sup>

Aufgrund der charakteristischen Eigenschaft des Porträts – in der sich der Betrachter einer anderen Person gegenübergestellt sieht, die zwar physisch abwesend, auf dem Bildnis allerdings eine hohe Präsenz entwickeln kann – wird hier die Direktheit der Konfrontation intensiver und unmittelbarer als in anderen Bildgattungen empfunden,

---

<sup>272</sup> Hier sei auf eine – nicht nur bezüglich der Betrachter-Bild-Thematik – wegweisende Arbeit verwiesen: Richard Wollheim: *Painting as an Art*, Princeton 1987. Wollheim gelingt es in seiner Schrift überzeugend darzulegen, welche Wahrnehmungsprozesse die Auseinandersetzung mit einem Bild im Betrachter auslösen kann und die sich in verschiedenen Sichtweisen („views“) niederschlagen, hierzu vor allem S.76ff.

<sup>273</sup> Siehe: Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*, München/Wien 2000/Paris 1990, S.23. Vom selben Autor ebenfalls sehr empfehlenswert: *Was wir sehen blickt uns an – Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999/Paris 1992 (Herv. Georges Didi-Huberman).

denn ein Porträt *adressiert* sich direkt an ein Gegenüber.<sup>274</sup> Zur Dialektik zwischen der porträtierten Person und ihrem Abbild hat sich Max Imdahl präzise geäußert:

»Der Anschauungsgegenstand ist nicht nur die Person, er ist auch das Bild, insofern der Beschauer in der Anschauung des Bildes nicht oder jedenfalls weniger dazu veranlasst ist, vom Bild als Bild zugunsten einer suggerierten Direktpräsenz der Person zu abstrahieren. [...] Es geht also darum, jede Ineinssetzung oder Verwechselbarkeit der Person mit ihrer visuellen Repräsentation möglichst auszuschließen.«<sup>275</sup>

Verwechslungen zwischen der real existierenden, im Porträt dargestellten Person mit ihrem Abbild sollen ausgeschlossen bleiben. So kommt sowohl der Person als auch ihrem Bildnis der Status der Unverwechselbarkeit und Wahrhaftigkeit zu.

In der Auseinandersetzung mit Auerbachs Porträts besteht nun gerade aufgrund des privaten und hermetischen Charakters seiner Bildwelt – obgleich die Bilder mit dem Verlassen des Ateliers und dem Zeigen in Ausstellungen und Museen in die Öffentlichkeit hinaus getragen werden – die Gefahr, sich in eher oberflächlichen Suggestionen zu verlieren, anstatt in einer analytisch klaren und für den Leser nachvollziehbaren Weise erhellende Resultate vorzubringen, die den Zugang zu diesen komplexen Arbeiten erleichtern. Zentrale Fragen bezüglich der Porträtmalerei werden hier virulent. Wie verhalten sich Auerbachs Bildnisse zu den Konventionen der traditionellen Porträtmalerei? Wie entfalten sich diese Werke vor den Augen des Betrachters und welche Konstanten rücken bei deren Wahrnehmung in den Fokus der Betrachtung? Auf welche Weise zeigt sich in diesen Porträts der für die Definition eines Porträts zentrale Aspekt – denn die *Individualität* einer Person manifestiert sich gerade in ihrer *Unverwechselbarkeit* und in ihrer *Unvereinnehmbarkeit* – der *Ähnlichkeit* („Likeness“) der dargestellten Person und auf welche Weise wird diese repräsentiert? Auch bezüglich des Aspekts der Individualität der porträtierten Person wird sich zeigen, dass Auerbach mit seinen Bildnissen einen eigenen und neuen Beitrag zur figurativen Malerei leistet.

---

<sup>274</sup> »And in the case of the portrayal of people, it may be a matter not only of the relation of the painter to his sitter, but the relation to an addressee or viewer of the painting. Then, beyond the relation of painter and subject and possibly some particular viewer may be the painter's sense of negotiating with, or establishing relations with a wider public.«, siehe: Michael Podro: *The Portrait: Performance, Role and Subject*, in: *Individualität*, hrsg. v. Manfred Frank & Anselm Haverkamp, München 1988, S.577-586, hier S.577.

<sup>275</sup> Siehe: Max Imdahl: *Relationen zwischen Porträt und Individuum* (1988), in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1996; hier: Ders.: *Reflexion, Theorie, Methode*, Bd.3, hrsg. v. Gottfried Boehm, S.591-616, hier S.593 & 599.

Im Folgenden sollen zunächst zentrale theoretische Aspekte der Porträtmalerei erläutert werden, um im Anschluss daran vor diesem Hintergrund die Porträts von Frank Auerbach zu analysieren.

### **III.I. Porträtmalerei – Referentialität und Mimesis**

Das Porträt ist aufgrund seiner bereits in der italienischen Renaissance festgelegten theoretischen Definition unweigerlich an Konventionen gegenständlicher Darstellung und Referentialität gebunden, die einer schöpferisch-freien Entwicklung in der modernen Kunst angeblich hinderlich sind.<sup>276</sup> Diese Begriffsdefinition besagt, dass ein Porträt die Fähigkeit besitzen muss, etwas Spezifisches und Wesentliches über die dargestellte Person aufzuzeigen. Die Individualität einer Person muss sich in einer Unverwechselbarkeit der Wiedergabe zeigen. Das Abbild muss sich folglich auf eine bestimmte Person beziehen und ihre lebendige Präsenz überzeugend vermitteln, obgleich die porträtierte Person immer eine *abwesende* ist. Der Betrachter kann in der Regel keinen Vergleich zwischen der leibhaftig anwesenden Person und ihrer Abbildung machen und muss darauf vertrauen, dass der Künstler bei der Wiedergabe der Person die physische und mimetische Integrität im Porträt wahrt. Unter solchen Voraussetzungen scheint sich das Medium des Porträts abstrahierenden Tendenzen zu widersetzen. Zahlreiche Künstler seit der Jahrhundertwende des 19./20. Jahrhunderts haben bewiesen, dass die rigiden formalen bildnerischen Vorgaben selbst in diesem Medium eine moderne, ja sogar die Mimesis unterlaufende Entwicklung nicht unterbinden können und auf überzeugende Weise weiterhin möglich sind. Es zeigt

---

<sup>276</sup> Etymologisch leitet sich der Begriff des Porträts aus dem lat. *protrahere* her (dt. *hervorziehen*, gleichbedeutend mit *aufdecken*, *zeigen*, *enthüllen* oder *erkennen lassen*). Zunächst wurde *Porträt* sowohl für die Darstellung von Personen wie auch Dingen benutzt. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wurde die Porträt-Diskussion vor allem von italienischen Theoretikern stetig polemischer geführt, was eine Unterteilung des Porträts in *Darstellung* (reine Kopie der Realität) und *Imitation* (Wiedergabe des subjektiven Seheindrucks) zur Folge hatte. Die Literatur zur Porträtmalerei ist kaum noch zu überblicken. Eine Auswahl jüngerer bzw. zentraler Publikationen soll hier genannt werden: Andreas Beyer: *Das Porträt in der Malerei*, München 2002; Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985; Ders.: *Die opaken Tiefen des Innern. Anmerkungen zur Interpretation der frühen Selbstporträts*, in: Michael Hesse & Max Imdahl (Hg.): *Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M./Bern/New York 1986, S.21-33; Ders.: *Individuum und Autonomie. Zur Entwicklung der Porträtmalerei in der europäischen Neuzeit*, in: *Reformatio*, Nr.40, 1991, S.112-121; Ders.: *Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert*, in: Ausst.-Kat. Herzog-Anton-Ulrich-Museum: *Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts“*, Braunschweig 4.3.-11.5.1997, S.25-33; Rudolf Preimesberger u. a. (Hg.): *Porträt*, Berlin 1999; Daniel Spanke: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur*, München 2004; Martin Steinbrück (Hg.): *Das Porträt: Eine Bildgattung und ihre Möglichkeiten*, München 2007; Joanna Woodall (Hg.): *Portraiture – Facing the Subject*, Manchester/New York 1997.

sich, dass ein Porträt mehr als nur ein bloßes Abbild der Person verlangt, wenn es als lebendige Interpretation überzeugen soll.<sup>277</sup>

Bezüglich dieser Entwicklung kommt gerade der Englischen Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts eine Vorreiterstellung zu, da sich hier eine für diese Gattung folgenreiche Veränderung vollzieht. Künstler wie William Hogarth (1697-1764) oder auch George Stubbs (1724-1806) führen mit ihren sog. „*Expressive Heads*“ ein subjektives und karikatureskes Moment in die Porträtmalerei ein, welches das Porträt oftmals aus seiner fragilen Balance wirft. In der Folge werden karikatureske Elemente in Porträts immer wieder von Künstlern aufgenommen und weiterentwickelt. Damit trägt die Porträtmalerei einen substantiellen Beitrag zur Neuverortung der Frage nach Mimesis und Referentialität im phänomenologischen Diskurs in der modernen und zeitgenössischen Kunst bei.

In jedem Porträt fließen neben charakteristischen Elementen der dargestellten Person auch verschiedene transitorische, sich beständig verändernde Impulse der facettenreichen Erscheinung und des Verhaltens (Gestik, Bewegungen) auf subtile Weise ein und werden in *einem* Bild sichtbar gemacht. Das schlägt sich in einer Dualität aus „Identität“ (subjektiv empfundene „innere“ Wesenszüge der Person) und „Körper“ (objektive äußere Erscheinungswerte). Wie lassen sich nun solche ephemere, private und subjektiv empfundene Dinge mit der Referentialität und mit einer für den Betrachter nachvollziehbaren Ähnlichkeit mit den Vorgaben eines Porträts in Einklang bringen? Hierzu hält Richard Brilliant fest:

»In portraiture the possibilities of identification range far beyond the boundaries of mimetic description. [...] Since the correspondence between the original and the portrait must necessarily be incomplete, then the discrepancy has to be false with respect to likeness but, nevertheless, justified by the interpretative value of the portrait as a distinct work of art. [...] Portraits also incorporate various indexical properties whose primary function is to signal an individual's presence by symbolic means. [...] But if a portrait does not present a convincing likeness of the sitter, it is not a successful portrait. In this way a portrait is like a caricature it is a picture whose unique subject matter is a resemblance.«<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> »... the requirement that an artist must rethink and not merely copy.«, siehe: Michael Podro: *The Critical Historians of Art*, New Haven/London 1982, S.55.

<sup>278</sup> Richard Brilliant: *Portraiture*, London 1991, S.14f., 26f. & 70; zu diesem Thema ebenso: Ders.: *On Portraits*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd.16/1, 1971, S.11-26, sowie: Ders.: *Portraits: The Limitations of Likeness*, in: Art Journal, Vol.46, Nr.3, Herbst 1987, S.171-172.

Ein Porträt muss folglich – um als solches überhaupt erst identifiziert werden zu können – das die Ähnlichkeit der betreffenden Person auf überzeugende Art einfangen. Spätestens seit der figurativen Kunst der Moderne erscheint ein rein abbildendes Vorgehen aus künstlerisch anspruchsvoller Sicht jedoch nicht mehr befriedigend. Die Wahrnehmung von Dingen und Personen erweist sich als ein weitaus komplexerer Vorgang, der sich nicht statisch verhält, sondern beständig auf Veränderungen der äußeren Welt zu reagieren hat. Das gilt gerade für Künstler, die gewissermaßen seismographisch ihre Umwelt visuell erkunden.

*Ähnlichkeit* erweist sich damit als ein mit Bedeutung aufgeladener Begriff, dessen Ausdruckspotential aber nur ungenau all die Eindrücke adäquat wiederzugeben scheint, die sich in der Auseinandersetzung mit dem Anderen im Gedächtnis und letztlich im Bild selbst ablagern. Ein Porträt lebt demnach nicht nur von der äußeren Ähnlichkeit eines Individuums, sondern immer auch von der Spannung zwischen Identität und Identifikation, die sich im Bild zwischen mimetischer Abbildung und metaphorischer Charakterisierung in der Farbmaterie niederschlägt, ohne deshalb gleich in die Abstraktion oder Karikatur überzuschwenken. Gerade in der Auseinandersetzung mit den Porträts von Frank Auerbach werden diesbezüglich Fragen nach der Ähnlichkeit der dargestellten Personen virulent. Diesem Aspekt soll im Folgenden nachgegangen werden.

### **III.I.I. Wie zeigt sich Ähnlichkeit in Auerbachs Porträts?**

Auerbachs Art der Porträtierung bedient in der Wahrnehmung der Werke alles andere als eine konventionelle Erwartungshaltung, obgleich er selbstverständlich in der Wiedergabe eine Ähnlichkeit mit der dargestellten Person anstrebt. Eine Äußerung des Künstlers zeigt aber bereits an, dass er nach mehr als einer reinen Angleichung an die äußere Erscheinung sucht: »There is no substitute for likeness. If something looks like paint it doesn't look like an experience, if something looks like a portrait it doesn't look like the person.«<sup>279</sup> Diese Porträts lassen sich nicht auf eine „korrekte“ abbildhafte Wiedergabe der äußeren Ähnlichkeit oder ein ästhetisiertes Zeigen der „Persönlichkeit“ des dargestellten Individuums reduzieren. So wie sich diese Werke vor dem Betrachter gebärden, scheint neben dem rein visuellen Bild inhaltlich noch eine Art „Metaebene“ mitzuschwingen, deren Bedeutung sich erst nach

---

<sup>279</sup> Aussage Frank Auerbach, siehe: DVD Auerbach/Rothschild, Kap.13 „Finishing a Painting“.

und nach in der konsequenten Auseinandersetzung mit diesen entfaltet. Mit den Worten des Künstlers heißt dies: »Good paintings do attack fact from an unfamiliar point of view. They're bound to look in some way rawly and actively repellent, disturbing and itchy and not right.«<sup>280</sup> Es sind Werke, die vom Betrachter ein erhöhtes Maß an perzeptueller Aufmerksamkeit und Anstrengung verlangen.<sup>281</sup>

Diese Porträts sind der Versuch, neben der für jede Person charakteristischen Grundstruktur, wenigstens einen Teil des vielfältigen, sich beständig anders und neu zeigenden Erscheinungsbildes ihres Wesens aus dem Kontinuum der Zeit herauszulösen und dieses endlose Werden in einem Bild zu bannen. Diese Porträts ergeben nur dann einen Sinn für den Betrachter, wenn dieser in der Lage ist, die Betrachtung von der reinen Machart oder der möglichen Bedeutung eines jeden einzelnen Strichs zu befreien. Jeder einzelne Strich scheint als eine Art „Erkundungszeichen“ des Künstlers im Prozess des *Hinarbeitens* zum Wesen seines Gegenübers lesbar zu sein. Trotz des zufälligen oder willkürlichen Eindrucks, den einem bei einer ersten Konfrontation mit diesen Bildnissen überkommen kann, ist jeder Strich, jedes gesetzte Zeichen nun keineswegs überflüssig, sondern führt letztlich auf eine verdichtete Gesamterscheinung des Porträts hin. Die Summe der einzelnen Zeichen bilden das zentrale Kompositionselement dieser Bilder, die zum Eindruck der Kohärenz und der körperlich-voluminösen Masse des Dargestellten beitragen, um dieses für den Betrachter in einer plausiblen Form als lebendiges „Ding“ in einem ebenso lebendigen Bild-Raum nachvollziehbar zu machen. Und dies, obgleich sich diese Porträts in der pastosen Materialität und der zu einer rhythmischen Kurzschrift reduzierten Pinselzüge in aller Deutlichkeit als Kunstprodukte zeigen. Zur Wahrnehmung von Ähnlichkeit in Auerbachs Werken äußert sich Peter Campbell präzise und aufschlussreich (ebenso im Vergleich zwischen Auerbachs und Bacons Porträts):

»But for all their scrunching and scribbling one has the strong impression that the portraits (and the landscapes, too, come to that) are good likenesses. They seem more

---

<sup>280</sup> Zitat Frank Auerbach, siehe: Sarah Kent: *Between two Territories: A Way forward in British Painting*, in: *Flash Art*, Sommer 1983, S.40-46, hier S.42.

<sup>281</sup> Karl-Egon Vester hat die Wahrnehmung des ersten Bildeindrucks sehr anschaulich beschrieben: »Die Bildebenen stehen zueinander unter Spannung, eine perspektivische Bildtiefe bleibt unbestimmt und wird durch gegenstandsbegrenzende Konturen gebrochen, die als Malspuren ihren Eigenwert haben. Der optische Tatbestand verlangt vom Betrachter eine Anstrengung der Wahrnehmung – um durch die Farbdichte hindurchzusehen und Klarheit zumindest von momentaner Dauer zu erlangen.«, siehe: Karl-Egon Vester: *Materialisierung als Prozess*, in: Vester, Hamburg/Essen 1986/87, S.11-13, hier S.11.

probable to be true the longer you look at them: allowing time for the brushmarks to take on their status as visual clues, to be matched in the databanks of the face-recognition bits of the brain. One is assisted in this by the undistorted nature of the underlying geometry. If you project a photograph of the pose over the painting, the features would come more or less in the right place (which they would be less likely to do in, say, a Bacon portrait, although Bacon actually worked from photographs). The brushstrokes are boldly direct, but their energy comes from the fact that each one seems to relate to an observation of the way light shapes a particular feature, as well as from their kinetic extravagance.«<sup>282</sup>

Der Künstler spricht selbst von einer „formalen Geometrie“, die am Motiv zunächst erst erkannt werden muss, um dieses adäquat in Farbe fassbar machen zu können. Für ein Porträt heißt dies, dass neben den wesentlichen äußeren Merkmalen die ein Gesicht konstituieren – wie Augen, Nase, Mund, die Form des Schädels –, auch die „innere“ Struktur der porträtierten Person eruiert und so zueinander in Beziehung gebracht werden müssen, dass diese sich als voluminös-vitale Erscheinung rhythmisch in der Bildfläche entwickeln kann.<sup>283</sup> Die äußere physisch-anatomische Erscheinung einer Person dient vor dem Hintergrund einer solchen Wahrnehmung nur noch als Ausgangslage, um eine wesentlichere Art von Ähnlichkeit zu erkunden, sie ist aber nicht mehr deren Ziel. Auf welche Weise Auerbach Ähnlichkeit im Bild zu fassen sucht, verdeutlichen einzelne Aussagen, die er in einem Gespräch mit John Christopher Battye formuliert hat:

»...The whole point of painting is *to discover something that wasn't there before*; [...] That's why the subject is so important to me, because if everything looks unfamiliar, if all the colours are wrong, the paint is wrong, everything is in the wrong place, the gestures are funny and the thing looks unfamiliar and crazy, one can still *recognise likeness to something outside painting ... to fact*.« [...] »...*It is all imagination. It is finding an unfamiliar geometrical connection between a series of facts*; [...]

---

<sup>282</sup> Peter Campbell: *At the Royal Academy*, in: London Review of Books, Vol.23, Nr.19, 4.10.2001, weblink. Ebenfalls erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung von Frances Spalding: »His sitters [...] have recognisable characteristics, even when their features are partly obscured by the twists and tugs of paint. Yet walk through a room of his portraits, taking a second look, and you will be surprised by qualities you had not seen before: the slant of the head, a certain tenderness, or a hint of febrile energy.«, siehe: Frances Spalding: *Frank Auerbach: An exuberant Art*, in: The Lancet, Vol.358, Nr.9291, 27.10.2001, S.1465-1466, hier S.1466.

<sup>283</sup> »Ich fange an, solche Aufzeichnungen zu machen, die mehr mit meinem Problem zu tun haben, eine formale Geometrie zu finden, die den Gegenstand, den ich zu malen versuche, einschließen werden.«, siehe: Lampert, Hamburg/Essen 1986/87, S.21; Aufzeichnung aus einem dokumentierten Gespräch zwischen der Autorin und dem Künstler, Dezember 1985.



Imagination operates by connecting the unfamiliar.« [...] »... *Imagination is finding new conjunctions* in a set of facts which have never had those connections made within it before. [...] but they seem to be symptoms of an activity which hopes for something to be working *at a much deeper level in making the disparate and self contradictory real world a known world*, because of the conjunction made within it.«<sup>284</sup>

Diese Äußerungen verdeutlichen nicht nur einmal mehr Auerbachs Streben nach „Newness“, die er mit jedem neuen Bild zu erreichen sucht, sondern auch die Suche nach *greifbaren Fakten*, die sich sowohl über die äußere Wahrnehmung des Motivs erschließen, als auch gewissermaßen über ein vertieftes Verständnis eines inneren Verstehens und Einfühlungsvermögens („Imagination“). Da Auerbach alles Formelhafte in der Kunst ablehnt und das jeweilige Motiv stets als etwas Unbekanntes begreift, werden jedes Mal aufs Neue die Schwierigkeiten einer adäquaten Wiedergabe erneuert, wenn nicht gar erhöht, da die Auseinandersetzung mit einem angeblich bekanntem Motiv dadurch nicht einfacher wird.<sup>285</sup> Diesen Umstand zeigt eine Aussage des Künstlers in aller Klarheit auf: »To paint the same head over and over leads you to its unfamiliarity.«<sup>286</sup>

Auerbachs Porträts evozieren aufgrund ihres Erscheinungsbildes einen Zustand des *Unterwegsseins*, in dem sich diese zu befinden scheinen. Und doch vermitteln sie einen Eindruck von *Permanenz* unmittelbar und direkt gemachter Erfahrungen und Eindrücke. Man nimmt diese Bildnisse zunächst als nicht restlos vollendet wahr, so, als wäre die Arbeit nur unterbrochen, aber nicht abgeschlossen worden. Vergegenwärtigt man sich die Vielzahl von Porträts, die es von den regelmäßigen Modellen gibt, fühlt man sich im Eindruck des Entstehens und Werdens bestätigt. Dieser Eindruck entspricht Auerbachs persönlicher Intention, die charakteristische Energie und Vitalität des dargestellten Individuums möglichst authentisch und

---

<sup>284</sup> Alle Zitate siehe: Battye-Auerbach 1971, S.55, 56 & 57 passim (Herv. v. Verf.). Wenige Jahre später hat der Künstler gegenüber Catherine Lampert seine künstlerischen Absichten wiederholt: »The painter's imagination [is] this reinvention of the physical world, and everything else comes from that.«, siehe: Lampert-Auerbach 1978, S.17.

<sup>285</sup> Diese Aussage Auerbachs wird durch Michael Podro, einem der tiefsten Kenner dieses Werks, zusätzlich bestätigt: »He has several times suggested to people asking him about his paintings that he could not regard likeness, or pattern, or evocation of an earlier painting as separate considerations, nor could he make any one of them more important than the others. Paintings, like their subjects, have their own particularity. They cannot be reduced to a single view or single interpretation. This unassertiveness seems crucial. The deepest contrast in contemporary painting seems to be not that between abstraction and representation, but between those paintings which gesture at the spectator and those which can sustain continuing attention and renewed acquaintance. The gesture seems the distinctive contemporary weakness.«, siehe: Michael Podro: *The Sense of Composure*, in: The Times Literary Supplement, 5.5.1978, Nr.3.970, S.501.

<sup>286</sup> Hughes 1990, S.19.

lebendig in die Farbmaterie zu transformieren, damit der Betrachter diese nachempfinden kann. Er ist nicht daran interessiert, endgültige Daseinszustände abzubilden. „Ähnlichkeit“ zeigt sich in diesen Porträts demnach auch nicht in einer endgültigen, irreversiblen Fixform, sondern in einem beständigen energetischen Zustands des „Fließens“ und „Strömens“. Die Ähnlichkeit zur dargestellten Person lässt sich denn auch nicht aus der Farbmaterie heraus erzwingen, sondern entsteht im langwierigen und beständigen Arbeitsprozess und zeigt sich plötzlich dem Künstler: »I also seem to stumble on likeness only when I have remade the image again and again and – in despair – find an element of portraiture which I am able to develop.«<sup>287</sup> Dieses Moment wird auch an verschiedenen Äußerungen des Künstlers deutlich:<sup>288</sup> Um die *Ähnlichkeit* einer Person überhaupt erfassen und wiedergeben zu können, dazu benötigt es nach seinem Verständnis Erfahrung, Vertrauen und Zeit. Ähnlichkeit erschließt sich keineswegs nur über die äußere Erscheinung. Es benötigt zunächst einen Erfahrungszeitraum, bis sich diese tatsächlich zeigt. In der Auseinandersetzung mit einem Objekt geht es nun darum, für die Ähnlichkeit eine äquivalente *Form* zu finden. Diese Form weist zwar eine gewisse Grundstruktur auf, die sich aber im Verlauf der Jahre verändern kann, da es sich bei einem Menschen um eine lebende, organische, und damit veränderliche, dynamische Form und Struktur handelt. Diese Form und Struktur ist folglich nie gleich, trotz gewisser Grundkonstanten, deshalb wird auch die Auseinandersetzung mit immer denselben Personen und Motiven nie repetitiv, langweilig oder sentimental, trotz aller Nähe und Vertrautheit. Die Annäherung erweist sich stets als ein beständiges Streben nach Neuem und Unbekanntem im Vertrauten. Die Wahrnehmung der Erscheinung eines Menschen verläuft nie statisch. Während der Arbeit an einem Porträt muss an einem Punkt die Arbeit irgendwann abgeschlossen werden, dann, wenn eine Kohärenz der Form herausgearbeitet und erreicht worden ist. Erst rückblickend und in der weiteren Auseinandersetzung und Beobachtung mit der Person wie im Vergleich mit weiteren Porträts derselben lässt sich für ihn feststellen, ob er in der Lage gewesen ist, sowohl Ähnlichkeit als auch Form- und Strukturkonstanten überzeugend herauszuarbeiten und ob letztlich damit das Porträt ein gelungenes ist.

Es ist dies Auerbachs spezifische Art, in den Bildern „Leben“ wahrhaftig sichtbar zu machen und dieses aus dem Kontinuum von Zeit und Vergänglichkeit zu entreißen,

---

<sup>287</sup> Frank Auerbach in einem Brief vom 24.7.2008 an den Verfasser.

<sup>288</sup> Im Folgenden werden grundlegende Gedanken des Künstlers paraphrasiert, die er in einem mit dem Autor am 11.11.2008 in London geführten Gespräch geäußert hat.

um es im Bild in einen Zustand der Permanenz zu übertragen und zu bewahren. Werke, die einen sog. vollendeten Eindruck der mimetischen Wiedergabe suggerieren, schwenken nicht selten in einen Zustand des Erstarrens um, der damit das Moment der Vergänglichkeit umso deutlicher steigert. Bei Auerbachs Bildnissen altern allenfalls die langsam trocknenden, pastos aufgetragenen Farbschichten, der Eindruck des Motivs wirkt aber selbst bei frühen Arbeiten noch frisch und lebendig. Diese Werke bewahren auch deshalb ihren frischen, vitalen Ausdruck, da Auerbachs Kunst nie zu einer bloßen Formel verkommt. Einen formelhaften Stil sucht der Künstler mit Nachdruck zu vermeiden.<sup>289</sup>

Der Eindruck von *Wahrhaftigkeit* dieser Porträts – diese Empfindung ist in der Auseinandersetzung mit den Werken nicht von der Hand zu weisen und findet zusätzliche Bestätigung, vor allem wenn man um die Erscheinung und das Wesen der dargestellten Personen weiß – resultiert nun gerade nicht aus einer mimetisch verpflichtenden, möglichst exakten, naturalistisch-realistischen Wiedergabe der äußeren Erscheinung, sondern vielmehr aus der Tatsache des individuellen Stils, der Faktizität der Farbmaterie und der Symbiose die diese mit dem Motiv eingeht. Geht man in Auerbachs Schaffen die Entwicklung der regelmäßigen Modelle durch, lässt sich feststellen, dass die Darstellung förmlich „entschlackt“ wird, sodass man glaubt, die Figuren seien mehr und mehr auf rudimentärste Zeichen abgekürzt. Die jahrelange Auseinandersetzung mit immer denselben Personen und Orten haben Auerbachs Wissen vertieft und ihm die Möglichkeit eröffnet, seine Malerei auf eine abstrakt wirkende Kürzelschrift zu reduzieren, um die Darstellung auf das Wesentliche hin zu verdichten. Diese sehr persönliche und subjektive Bildsprache führt zu einer enormen Intensivierung und Dynamisierung des Dargestellten. Elementare Formen und Kürzel evozieren Volumen, verfestigen sich zu körperhaften Gebilden und legen die Verletzlichkeit und Veränderlichkeit, letztlich die Nichtgreifbarkeit einer vollständigen Erscheinung des menschlichen Wesens dar. In Auerbachs Porträts scheint sich eine *Vorstellung von Präsenz* des dargestellten Individuums zu manifestieren, die sich den sensibel reagierenden Impulsen der Wahrnehmung immer

---

<sup>289</sup> Hierzu eine Äußerung Frank Auerbachs: »But a genuine style is very much like the way that people behave in any other sort of crisis. That is, in any relationship in which they want to get along comforting blunting of sharpest reactions until a quarrel arises, and, if there's a really violent quarrel, people will say the stark truth with the greatest clarity. If one works on a painting for a long time and finds it impossible to solve and then, by some sort of impulse or violence, finds on oneself the courage to solve it, one does what comes naturally to one. This is what genuine style is. It certainly isn't a choice between bright paintings and sombre paintings, between thick painting and thin painting. One starts conditioned by an accident of place and time and then, if one finds oneself driven to an extreme, one finds out what one does in an extreme, and that's 'style'.«, siehe: Bumpus-Auerbach 1986, S.25.

wieder aufs Neue anpasst und modifiziert. Alles Endgültige und Definitive widerspricht einer solch dynamischen Wahrnehmung wie auch der Lebendigkeit des Objekts.

Der Eindruck der Porträts schwankt zuweilen deutlich aufgrund unterschiedlicher Entwicklungen im Schaffensverlauf. Ende der 1960er und wieder im Verlauf der 80er Jahre durchläuft Auerbachs Werk eine Phase, in der es bei einzelnen Porträts bzw. mit einzelnen Modellen zu kritischen Überreizungen der physiognomischen Darstellung kommt. Mitunter evozieren diese Bildnisse fast schon karikatureske Gesichts- oder Wesenszüge. Dieses Moment wird vor allem durch die Strichkürzel betont, die Gesichtsmerkmale und -züge und Gliedmassen lediglich umreißen und mit denen der Künstler sowohl in den Zeichnungen als auch in den Gemälden operiert. Die Wahrnehmung solcher Werke und die daraus für die Kategorie des Porträts daraus resultierenden Konsequenzen sollen im Folgenden besprochen werden.

### **III.I.II. Porträt vs. Karikatur**

Die Karikatur (etymologisch hergeleitet von lat. *carrus* = Karren, also: Überladung und dem ital. *caricare* = überladen, übertreiben) bildet seit der Mitte des 19. Jahrhunderts einen wichtigen Zweig in der figurativen Kunst. Vor allem der Franzose Honoré Daumier (1808-1879) hat in diesem Medium elementare Pionierarbeit für die Kunst der Moderne geleistet. Eine Karikatur gibt eine Person oder auch einen sozialpolitischen Zustand in einem überzeichneten Zustand wieder, mit der sie die eigentliche Pointe präzise darzustellen sucht. Porträts bzw. Figurenstudien sind aber bereits schon aus früheren Jahrhunderten bekannt.<sup>290</sup> Obwohl zumeist mit einem ernsten Hintergrund befrachtet, soll die Karikatur in erster Linie zum Lachen anregen und dabei den Betrachter unterhalten, amüsieren, mit belehrendem Unterton aber immer auch zum Nachdenken anhalten. Anatomische Besonderheiten werden in der Karikatur gnadenlos zur Schau gestellt. Hier zeigt die Karikatur ihr paradoxes Moment: Sie verhält sich gegenüber der Erscheinung der Person sowohl mimetisch als auch anti-mimetisch; das unterscheidet sie vom konventionellen Porträt. Dennoch

---

<sup>290</sup> Bekannte Beispiele sind u. a. die berühmte Federzeichnung Leonardo da Vincis (1452-1519) „Studienblatt mit fünf Köpfen“ (Royal Library, Windsor Castle), Pieter Breughels (um 1525-1569) Moritaten- und Sittenbilder, die Grottesken von Christoph Jamnitzer (1563-1618), oder auch die Kompositköpfe von Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Bereits in mittelalterlichen Handschriften finden sich vereinzelt groteske Figurendarstellungen (in kunstvoll verzierten Majuskeln oder Randzeichnungen), die mitunter gar nicht mehr auf den eigentlichen Textinhalt verweisen und ein Eigenleben entwickeln.

benötigt sie immer auch das Vorbild, das schöne Ideal, »um überhaupt als Provokation, als Widerspruch spürbar zu werden.«<sup>291</sup> Damit wird die Karikatur zu einem Medium, welches auf konsequente Weise gegen das konventionelle Porträtverständnis opponieren kann. Die Überzeichnung und Verzerrung des Gesichts, bis hin zum Hässlich-Abstoßenden, haben sich so auch als Merkmale im Bereich der modernen Porträtmalerei etabliert.

Im Vergleich zur Ästhetisierung oder im Bestreben einer authentischen Wiedergabe der Porträtmalerei vollzieht die Karikatur somit eine Art »Gegenbewegung« in die »Welt des Grotesken und Phantastischen«.<sup>292</sup> Dadurch stülpt die Karikatur einem Gesicht aber gewissermaßen eine Maske über, die mitunter einen extremen affektiv-expressiven Zustand förmlich einfriert. Dies kommt nicht nur einem Angriff der „natürlichen“ äußeren Erscheinung gleich, sondern auch der Lebendigkeit des Gesichts. Denn eine Maske impliziert immer ein starres, letztlich lebloses, totes Moment, welches in einem Widerspruch zur Vitalität wie auch zur Fähigkeit der permanenten Wandelbarkeit des Gesichtsaus- und letztlich auch des -eindrucks steht.<sup>293</sup> Spätestens in der Kunst der Moderne zeigt sich, dass nicht nur der Karikaturist, sondern auch der Porträtmaler die vielfältige Erscheinungsweise eines Gesichts abstrahiert, um die charakteristischen Wesenszüge in einer formelhaft erscheinenden, reduzierten Kurzschrift zu akzentuieren. Die Vorgehensweise des Karikaturisten unterscheidet sich dabei aber grundsätzlich von der des Porträtisten.<sup>294</sup> Ist die Karikatur vor allem darauf bedacht, einzelne auffallende anatomische Wesenszüge pointiert zu akzentuieren oder auch zu überreizen, um diese so in den Mittelpunkt der Wahrnehmung zu rücken, evoziert ein Porträt einen vielfältigeren und vor allem lebendigeren Eindruck der Erscheinung des Gesichts.

---

<sup>291</sup> Werner Hofmann: *Die Karikatur – Von Leonardo bis Picasso*, Hamburg 2007/Wien 1956, S.35. Zur Erscheinungsweise des menschlichen Gesichts ebenso: Norbert Borrmann: *Kunst und Physiognomik*, Köln 1994.

<sup>292</sup> Ebd., S.49.

<sup>293</sup> Hierzu ein äußerst interessanter Beitrag von Gilles Deleuze und Felix Guattari: »Entweder sichert die Maske, wie in den primitiven Semiotiken, die Zugehörigkeit des Kopfes zum Körper und sein Tier-Werden oder sie sichert im Gegenteil die Errichtung, die Überhöhung des Gesichts, die Schaffung eines Gesichts für Kopf und Körper, was heute der Fall ist: die Maske ist dann also das Gesicht selber, die Abstraktion oder die Wirkung des Gesichts. Die Unmenschlichkeit des Gesichts.«, siehe: Gilles Deleuze & Felix Guattari: *Tausend Plateaus – Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992/Paris 1980, S.249. Deleuze und Guattari gehen in derselben Schrift im Kapitel „Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichts“ (S.229-262) in ihrer ganz eigenen Denk- und Wahrnehmungsweise der Frage nach, was alles im Verständnis einer Gesellschaft „Gesicht“ sein kann.

<sup>294</sup> Dieser Unterschied zeigt sich in aller Deutlichkeit in der 1753 von William Hogarth – der sowohl als bedeutender Porträtmaler als auch als Karikaturist in Erscheinung getreten ist – veröffentlichten Schrift *The Analysis of Beauty* und der Sequenz, wo Hogarth mit der Wiedergabe eines idealen Charakterkopfes beginnt und der als Strichmännchen endet. Überhaupt zeigt sich in der Englischen Kunst bereits im 18. Jahrhundert in den sog. „Expressive Heads“ im Werk von Hogarth und Stubbs eine mitunter ausgeprägte Tendenz, Elemente des Porträts mit solchen der Karikatur zu kombinieren.

In Auerbachs Schaffen gibt es nun einzelne Porträts oder auch Werkabschnitte, in denen Köpfe wie auch Körper(teile) in ihrer Wiedergabe extrem verkürzt und abstrahiert werden, dass diese dadurch fast schon karikatureske Züge aufweisen (bspw. Abb.13). Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass der Maßstab der Figur wie auch ihr Verhältnis zum Raum trotz aller Abstrahierungstendenzen auf der Bildfläche berücksichtigt wird. Es handelt sich demnach keineswegs um eine ins Groteske überzeichnete Darstellungsweise. Diese Werke deshalb als Karikatur zu bezeichnen, erscheint unter diesen Gesichtspunkten nicht angebracht. Auerbach hat vielmehr in seiner künstlerischen Formulierung eine individuelle Kurzschrift entwickelt, mit der er einerseits das Motiv auf elementarste Kürzel reduzieren kann, die es ihm andererseits erlaubt, charakteristische Merkmale zeichenhaft und in einer die gesamte Komposition entscheidend dynamisierenden Weise festzuhalten. Der Prozess des Erkennens und Prüfens solcher Merkmale und Zeichen ist allerdings während der monatelangen Arbeit an einem Porträt – dasselbe gilt auch für die Stadtlandschaften – einer beständigen Veränderung des Wahrnehmungseindrucks unterworfen. In das Bildnis fließen sowohl verschiedene Stimmungen des Malers wie auch des Modells ein. Hinzu kommt, dass die Farbmasse ebenso ihr Existenzrecht auf dem Bildträger und im Verhältnis zur Darstellung einfordert – und Auerbach dieses auch gewährt.

Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre durchläuft Auerbachs Werk bezüglich eines karikaturesken Moments in seinen Porträts die wohl problematischste Phase. In dieser Zeit sitzen dem Künstler neben den regelmäßigen Modellen wie E.O.W. und J.Y.M. auch einzelne Personen nur für wenige Porträts Modell. Gerade in diesen Bildnissen zeigt sich eine selbst für Auerbachs Porträts fast schon übertrieben gesteigerte Strichsetzung der charakteristischen schwarzen – mitunter auch farbigen – Linien, die die farbigen Binnenflächen umreißen.<sup>295</sup> In dieser Schaffensphase zeigen aber auch Porträts mit regelmäßigen Modellen einen ungewohnt hohen Grad an Auflösung des Motivs, wie bspw. „Seated Figure with Arms Raised“ aus dem Jahr 1974, oder auch das 1978 entstandene Porträt „Head of J.Y.M.“. In beiden Werken

---

<sup>295</sup> In diesem Zusammenhang sind insbesondere die Porträts von Renée Fedden und Pauly Eyles zu nennen. Die äußere Erscheinung des Gesichts wie der Haare wird hier durch kräftig gezogene Striche in schwarzer Farbe in gezackte farbige Binnenflächen aufgebrochen, die durch die Breite der Striche nicht mehr miteinander in Verbindung zu stehen scheinen. Besonders deutlich wird dieser Eindruck durch die zusammenhängenden Konturlinien vermittelt, die sich wie ein Netz über die Figur spannen und dieses in einzelne Fragmente aufteilen. Die intensive, dominante Schwärze der Linien und die stark farbigen, vorwiegend in Gelb und Grün gehaltenen Binnenflächen scheinen das Gesicht aus der Balance zu bringen. Zu diesem kritischen Moment in Auerbachs Schaffensphase Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre siehe: Hughes 1990, S.166f.

scheint eine porträtspezifische Ähnlichkeit bzw. Wiedererkennbarkeit mit der dargestellten Person kaum mehr gewährleistet zu sein.

In „Seated Figure with Arms Raised“ (Abb.13) umgeht der Künstler durch den nicht weiter definierenden Titel eine Porträtzuschreibung einer bestimmten Person.<sup>296</sup> Es ist demnach in erster Linie eine in Ölfarbe und im Maßstabverhältnis des Bildraums dargestellte *Figur*. Die sitzende, in gelber und weißer Farbe vermalte Figur ist auf der quadratischen Bildfläche leicht nach rechts geschoben und hebt sich durch den Farbkontrast deutlich vom braun-schwarzen Hintergrund ab. Dieser evoziert durch eine nur vage sich aus der durchwirkten Farbmasse abhebenden Sitzfläche einen sehr rudimentären perspektivisch-räumlichen Eindruck. An der Figur zeigt sich bei genauerer Betrachtung aber sehr deutlich, dass die extrem verkürzt dargestellten Beine und Arme nicht nur im proportionalen Maßstabverhältnis zum übrigen Körper wiedergegeben sind, sondern auch dem räumlich-perspektivischen Eindruck geschuldet sind. Als besonders faszinierend erweist sich der Nachvollzug der Entstehung der Figur, die aus einem guten Dutzend schnell aber präzise gesetzter Pinselstriche generiert worden ist. Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit die schnelle Auffassungsgabe des Künstlers. So abstrahiert diese Darstellung anmutet, so ist diese doch auf überzeugende Weise in sich stimmig, wird doch die Grundstruktur, das Gerüst des Körpers erfasst.

„Head of J.Y.M.“ (Abb.14) nennt den Kopf einer ganz bestimmten Person, womit dieses Bild als Porträt ausgezeichnet wird. Auch in diesem Bild ist die Figur leicht nach rechts in den Raum gesetzt. Diese hebt sich nicht nur durch ihre Farbigkeit deutlich vom Grund ab, sondern auch durch die unterschiedliche Rhythmik der Pinselstriche. Während der Grund mehrheitlich von vertikalen Schabspuren geprägt ist, zeigt sich im Bereich des Kopfes und des Oberkörpers eine ganz unterschiedliche Kadenz von Pinselschlägen. Rechts des Kopfes zeigt sich deutlich ein Teil der Stuhllehne in Form einer geschwungenen Linie. Von der Kopfhaltung her nimmt J.Y.M. eine für sie in den Porträts häufig wiederkehrende Pose ein. Als ein überaus dramatischer Eingriff nehmen sich nun die hellgelben und teilweise fleischfarbenen vermalten Striche aus, die gleichsam über dem Gesicht zu liegen und dessen Struktur zu verzerren und zu zerdehnen scheinen. Unter diesen farbigen Strichen glaubt man das eigentliche Gesicht ausmachen zu können. Auerbach reizt hier die Möglichkeiten der Viskosität von Ölfarbe förmlich bis an ihre Grenzen aus. Zunächst nehmen sich

---

<sup>296</sup> Während der 1950er und 1960er Jahre ist es vor allem E.O.W., ab Ende der 1960er und während der 1970er J.Y.M., die dem Künstler bei solchen unbenannten Figurenbildern als Modell dienen.

die einer seitenverkehrten und um 90° gedrehten L-Form ähnelnden Pinselstriche als ein sehr heftiger Eingriff aus, der der Integrität des Gesichts zuwiderzulaufen scheint. Dieser Eingriff erweist sich jedoch als ein stabilisierendes Element, das den Kopf fester auf dem Hals bzw. dem Rumpf ruhen lässt. Ohne diese pastosen Pinselstriche würde der Verlauf des anatomischen Zusammenhangs der Figur durch die übrigen farbigen Pinselstriche unterbrochen, der Kopf wie abgetrennt wirken. Auch dadurch unterscheiden sich solche Porträts Auerbachs deutlich von Karikaturen: Sie sind *Wagnisse*. »Im Gegensatz zum Karikaturisten, der alle Anzeichen von Versuchen oder unschlüssigem Tasten auszumerzen wünscht, schreitet Auerbach durch Erprobung und Irrtum („trial and error“) fort. Sein Ziel ist nicht schlagfertiger Witz, sondern die plötzliche Kohäsion der Weisheit.«<sup>297</sup> Auerbach verkürzt demnach die Darstellung nicht zur Pointe hin – wie in der Karikatur –, sondern verkürzt diese hin zu einer deutlich gesteigerten Intensität ihrer Erscheinungsweise.

Auerbach ist sich der Problematik vollkommen bewusst, die seine Bilder durch die Art und Weise seines spezifischen Darstellungssystems in der Wahrnehmung eines Betrachters auslösen können. Auch wenn er keinen Vorbehalt gegenüber Karikaturen hat, so sucht er in seinen Werken einen Grad an Ähnlichkeit zu erreichen, die einem Porträt auch gerecht wird. Zu diesem Aspekt wie auch dazu, was für ihn ein Porträt bedeutet, wird in der folgenden Äußerung Auerbachs deutlich präzisiert:

»Alle meine Bilder sind Porträts, nun ist aber ein Porträt etwas, was davon lebt, dass man es wieder erkennt. *Meine Menschen oder Landschaften sind interessant im Blick darauf, wie weit sie sich von dem Normalen unterscheiden*. Und ich glaube, je mehr ich etwas in dem Thema, oder in dem Motiv finden kann, das ihm individuell ist, und mit nichts anderem etwas zu tun hat, desto tiefer kann ich ein Porträt malen und damit meine ich nicht nur ein Menschenporträt, sondern ein Porträt einer Landschaft, oder von irgend etwas, das man kennt: Aber ein wesentlicher Impuls für die Kunst liegt darin, dass die Zeit vergeht. Wir haben nie die Macht über unsere Erfahrung, aber vielleicht ein paar Male im Jahr kann man in der Malerei eine Erfahrung festhalten, sie verstehen und Macht darüber haben und das irgendwie so hinnageln, dass es sich gegen das Vergehen der Zeit hält. Und das ist nur interessant, wenn es ein Porträt ist, wenn es etwas Individuelles ist, das man kennt, und von dem glaubt, dass man es gefangen hat. ... *Es ist eine sonderbare Mischung zwischen gewagtem Risiko und bescheidenem Alltäglichen, das die Wirklichkeit bedeutet. Am Ende soll es eine ganz exakte Balance*

---

<sup>297</sup> William Feaver: *Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Galerie Marlborough: *Frank Auerbach: Paintings and Drawings 1954-1976*; Zürich, Mai 1976, S.5-7, hier S.5-6 passim.



*sein, die etwas Neues ans Licht bringt, zusammen mit einem vorhandenen Motiv, von dem nichts verschwunden sein darf, das lückenlos wiederersteht, und das eine Architektur zusammenhält.»<sup>298</sup>*

Diese Äußerungen machen deutlich, wie sehr sich Auerbach zum einen von einer konventionellen, rein mimetischen Darstellungsweise entfernt hat und zum anderen – trotz aller Freiheiten, die er dadurch für seine Malweise gewinnt – die solide, charakteristische (architektonische) Grundform, die sowohl einer (Stadt)Landschaft als auch einem menschlichen Gesicht und Körper innewohnt, nie aus den Augen verliert, bzw. diese sowohl am Motiv als auch in der Farbmaterie zu erkennen und festzuhalten sucht. Unter solchen Voraussetzungen der Wahrnehmung entwickelt sich in jedem Bild aufs Neue eine dynamische Situation, wo der sensorische Eindruck das jeweilige Bild zu einem Instrument der Seh- und Wahrnehmungs-Orientierung werden lässt, zu einer Art „Kompass“, mit der sich das Wesen und die Vitalität der dargestellten Person über einen einzigen Moment hinaus im Kontinuum der Zeit manifestieren.

Auerbach hat im Verlauf der Jahre eine persönliche Kurzschrift entwickelt, die es ihm erlaubt, trotz einer kontinuierlichen Reduktion gestalterischer Mittel, eine Verdichtung des Motivs zu erreichen, in der sich das Wesen der dargestellten Person umso intensiver entwickelt. In den Zeichnungen scheint sich dies dem Betrachter schneller zu entfalten und bewusst zu werden, da hier das Grundgerüst bzw. die „Architektur“ der einzelnen Striche und der sich überlagernden Strichbündel aufgrund der nicht vorhandenen Farben in einer graphisch klareren Art und Weise als in den Gemälden zeigen, wo diese Architektur in der Farbmaterie erst erkannt werden muss. So kann in den Gemälden die pastos aufgetragene Farbmaterie mitunter von der eigentlichen Darstellung ablenken. Der farbführende Pinselstrich scheint zuweilen eigenen Gesetzen zu folgen, ohne Rücksicht auf physiognomische Details. Dennoch löst sich hier am Ende die Darstellung nicht in bloß abstrahierte Farbschlieren auf. Letztlich dienen die sich überlagernden Farbspuren der Herausbildung der spezifischen Grundstruktur der Darstellung.

Die Art und Weise wie Frank Auerbach ein Porträt angeht und dieses in kontinuierlichen Arbeitsschritten aus der Farbmaterie gewinnt, lässt die Frage aufkommen, welche Faktoren für ihn maßgebend sind, um ein Werk als

---

<sup>298</sup> Von Drathen-Auerbach 1987, S.311-312 & 312 (Herv. v. Verf.).

abgeschlossen zu erachten. Der Künstler hat sich zu diesem Punkt im Verlauf seines Schaffens verschiedentlich in präziser Weise geäußert und mit der fortlaufenden Dokumentation der einzelnen Zwischenstadien auf dem Weg bis zum endgültigen Abschluss der Kreidezeichnung „Portrait of Sandra“ aus den Jahren 1973-74, bietet sich diese Arbeit – auch zur Weiterführung der eben besprochenen Aspekte – für eine solche Analyse geradezu an.

### **III.II. Wann ist ein Bild vollendet?**

Vergegenwärtigt man sich Auerbachs gesamtes Schaffen, scheint besonders die Frage virulent zu werden, wann der richtige Zeitpunkt gekommen ist, die Arbeit an einem Bild einzustellen. Der zufällige und willkürliche Eindruck, der sich bei einer flüchtigen Betrachtung der Werke noch einstellen mag, wird bei einer genaueren Auseinandersetzung nicht bestätigt. Die bildimmanenten Strukturen und Ordnungen schälen sich immer deutlicher aus der Farbmaterie heraus. Fakt ist aber auch, dass sich die Porträts selbst bei profunderer Kenntnis des Werks dem Betrachter nicht schnell oder gar von selbst erschließen. Der Zeitpunkt, an dem Auerbach die Arbeit an einem Werk einstellt, kann für einen Außenstehenden zwangsläufig nicht eindeutig nachvollzogen werden. Dieser Akt bleibt stets im Ermessen des Künstlers. Frank Auerbach hat sich im Verlauf der Jahre zu diesem Aspekt verschiedene Male sehr präzise geäußert. Zwei dieser Zitate sollen deshalb hier in voller Länge wiedergegeben werden, da sie ein sehr erhellendes Licht auf sein Kunstverständnis werfen.

Auf die Frage von Martin Gayford, welches für Auerbach die Zeichen dafür sind, die Arbeit an einem Bild einzustellen und dieses für vollendet zu erachten, antwortet der Künstler folgendermaßen:

»First, *freshness*; [...] second, *coherence*; [...] *everything contributes to the energy of the image*. There are also certain *configurations* on the canvas that feel *organic* and *alive* and *quivering*, and others seem *inert*. Then, last, and very important: *likeness*. But this is reducing it to a formula, and it *isn't a formula*. It occurs differently every time.«<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> Siehe: Martin Gayford: *Frank Auerbach – A Master at Seventy*, in: *The Daily Telegraph*, 1.9. 2001, (Herv. v. Verf.).

Der Aspekt der „Frische“ kann auch mit Vitalität und dem Moment der „Newness“ umschrieben werden, die „Kohärenz“ unterstreicht das elementare Interesse des Künstlers, die geometrische Grundstruktur, die jedem Motiv innewohnt, zu erkennen und in die Farbmaterie umzuformulieren, um auf diese Weise den Energiefluss im Bild in Gang zu setzen, der sich eben aus ganz unterschiedlichen Faktoren zusammensetzt. In einer weiteren Äußerung wird das Bestreben des Künstlers ebenfalls sehr deutlich zum Ausdruck gebracht:

»It's simply when I feel a painting stands up and takes on an existence of its own. It just stands there and looks at one, and one thinks, 'I can't fiddle with this, it's got nothing to do with me.'«<sup>300</sup>

Die Bilder, die Auerbach schafft, sollen nicht ein bloßes Abbild wiedergeben, sondern vielmehr das Motiv als ein autonomes, in die Farbmaterie überführtes zeigen. Bei der Wahrnehmung von „Ähnlichkeit“ zeigt sich nun Auerbachs spezifische Auseinandersetzung mit seiner Umwelt besonders deutlich, da er diese eben nicht als eine bloß äußere Struktur empfindet und zur Formel verkommen lässt, sondern seine Wahrnehmung gleichsam jenseits dieser äußeren Struktur ansetzt, um das eigentliche Wesen seines Gegenübers zu erkunden. Und diese Art von Ähnlichkeit trägt eine energetische Vitalität in sich und gebärdet sich immer wieder in neuen, auch überraschenden *Entäußerungen* des spezifischen Wesens der Person.

Fast vierzig Jahre zuvor hat sich Auerbach gegenüber Michael Peppiatt sehr ausführlich darüber geäußert, welche Konsequenzen der permanente Konflikt, den der Künstler zwischen der Wahrnehmung des Objekts und dessen Realisierung und Umsetzung in der Farbmaterie auf der Bildfläche zu bestehen hat, für den Zeitpunkt der Beendigung an einem Werk mit sich bringt. Diese präzisen Äußerungen haben nichts von ihrer Gültigkeit eingebüsst und legen beredtes Zeugnis davon ab, über welch enormes und profundes Kunstverständnis der Künstler bereits in jungen Jahren verfügt hat:

»I feel that a painting may be finished when it seems to satisfy all these standards:  
1. When it works: a good painting works like a machine, every part of it performing a function, a powerful function with the greatest possible weight, a complex function with the greatest possible economy, a function of movement with the greatest possible

---

<sup>300</sup> Peppiatt-Auerbach 1998, S.7.

speed or exactitude. This is the secret language of painting, as (I imagine) poetry has its secret language, a momentum it develops beyond the meaning of the words, or even their sound, a life of its own, which makes one want, when one has finished reading it, to start again from the beginning; like a ‚perpetuum mobile‘.

2. When it feels like some specific thing outside itself: facts, in particular facts one knows well (I am referring to physical facts), have an unlimited number of special attributes, subtle sets of relationships, unexpected possibilities of movement and change, sudden shocking harshnesses of feature. One tries to capture some of these, as may as possible, and one may break up again and again a perfectly functioning machine because it does not do so. These attributes represent the elements life, without which painting becomes a trite game in which every move can be traced back to the original rules.

3. When it seems new: once the canvas seems like any painting in existence, including any picture of one's own, it ceases to feel like an experience and becomes simply another painting – and there are enough of those. What one hopes for is to produce an object like nothing on earth, which seems absolutely coherent and true at every point, and which the painter, and perhaps the spectator, will have in some way grow towards in order to be able to understand.

I have a deep belief in painting as an experimental activity. I believe the painter's job to be: to gather all material available to him, to test it by his own tastes, intellect and instinct, and to drive the results through to an independent formal conclusion. ... I have not made all my endeavours to try to paint in order to limit myself, but out of a desire for adventure.«<sup>301</sup>

An diesen Äußerungen kommt Auerbachs *prozessuale Wahrnehmung* deutlich zu tragen, die sich zwangsläufig auf den Betrachter überträgt, will er aus der Betrachtung mit diesen Bildern einen Erkenntnisgewinn filtern. Denn der Künstler sucht sein lebendiges Gegenüber auf adäquate Weise in die Lebendigkeit der Farbmaterie zu übertragen, die sich aus der direkten Konfrontation unterschiedlicher Wahrnehmungsprinzipien von Raum und Figur konstituieren (bspw. Distanz – Ferne, Volumen der Figur vs. „Leere“ des Raums, materielle vs. immaterielle Erscheinungsweise), die sich in einem permanent verändernden Eindruck der Figur und ihrer Erscheinung manifestieren. In der Art und Weise der Wahrnehmung des Objekts, zeigt sich hier eine verwandtschaftliche Beziehung zwischen Auerbach und

---

<sup>301</sup> Siehe: Antwortbrief Frank Auerbachs zu: ‚A Letter from Michael Peppiatt‘ vom 4.12.1963, in: Cambridge Opinion: Modern Art in Britain, Vol.37, Januar 1964, S.50-51, hier S.50-51passim.

Giacometti, der ebenfalls die Auseinandersetzung mit mehrheitlich denselben Modellen bevorzugte. Auch in Giacomettis Porträts zeigt sich in aller Deutlichkeit die Unmöglichkeit eines definitiven *Ankommens* am Motiv. Porträtieren bedeutet eine ständige wechselseitige Auseinandersetzung mit seinem Gegenüber, der aufgrund der Lebendigkeit und energetischen Kraft, die von ihm ausstrahlt, sich beständig entzieht und wieder neu zeigt. Selbst nach jahrelanger vertrauter Kenntnis eines Menschen zeigt sich dieser Andere immer wieder als ein Fremder, als ein autonomes Wesen.

Der hohe Grad an Energie und Lebendigkeit der Bilder, der in Auerbachs gesamtem Schaffen deutlich spürbar ist und sich im Verlauf der Jahre beständig und konsequent weiterentwickelt, klingt in dieser frühen Äußerung bereits an. Als ungemein positiv auf die Intensivierung der Wahrnehmung seiner Werke wirkt sich dabei die früh entwickelte menschliche und geistige Reife aus, über die Auerbach bereits in jungen Jahren verfügt, wie auch die Tatsache, dass er sich früh schon im Klaren über den künstlerischen Weg ist, den er beschreiten will.

In den Jahren 1973 bis 74 entsteht während insgesamt 42 Sitzungen die Kreidezeichnung „Portrait of Sandra“ (Abb.12). Da hiervon alle 42 Zwischenstadien dokumentiert worden sind, lassen sich an diesen die eben geäußerten Aspekte nachspüren, ob dadurch die für den Künstler elementaren Wahrnehmungsschritte auf dem Weg zur Vollendung einer Arbeit für den Betrachter nachvollziehbarer werden. Dargestellt ist Sandra Fisher, die Frau des Künstlerfreundes Ronald B. Kitaj. Mit beiden verbindet Auerbach bis zu deren frühen Tod während vieler Jahre ein enges, freundschaftliches Verhältnis sowie eine große gegenseitige Wertschätzung des künstlerischen Schaffens. Nach jeder Porträtsitzung hat Sandra Fisher das jeweilige Zwischenstadium der Arbeit fotografisch festgehalten, bevor dieser Zustand vor der folgenden Sitzung vom Künstler wieder ausgelöscht worden ist. Dank dieser exakten Dokumentation lässt sich an diesem Porträt der kontinuierliche Entwicklungsverlauf chronologisch lückenlos nachvollziehen (Abb.12a & 12b).<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup> „Portrait of Sandra“, 1973-74, verschiedene Kreiden auf Papier, 81,2 x 55,9 cm, Privatsammlung (Hughes 1990/Abb.-Nr.163; Feaver 2009/Abb.-Nr.334). Die fortlaufende Veränderung an diesem Porträt wurde erstmals im Ausst.-Kat. der Hayward Gallery in London 1978 publiziert (S.10-23, ebenso Abb.-Nr.113) und findet sich wieder in: Hughes 1990, S.199-201. Neben dieser Arbeit ist bisher lediglich eine weitere ähnlich gut dokumentiert worden: „Portrait of Jill Phillips“, 1976-77, Kohle auf Papier, 76,2 x 66 cm, Privatsammlung, siehe: Ausst.-Kat. Hayward Gallery, London 1978 (S.8, Abb.-Nr.137). 25 von insgesamt 27 Porträtsitzungen sind hier festgehalten. Das Porträt zeigt Jill Phillips in Dreiviertelansicht im – für die Porträts dieser Zeit – charakteristischen Stuhl mit hoher Lehne sitzend. Dem Hintergrund kommt in dieser Arbeit nur eine marginale Bedeutung zu. Die gesamte Konzentration des Künstlers gilt hier der Erscheinung der Figur, die aus dem stetig dunkler werdenden Grund zahlreicher Kohleschichten kontinuierlich Gestalt gewinnt.

In einzelnen Fällen haben Personen, die Auerbach Modell sitzen, die jeweiligen Zwischenstadien des Porträts auf diese Weise dokumentiert, auch wenn es der Künstler vorzieht, wenn diese das Porträt erst nach definitiver Beendigung der Arbeit zu Gesicht bekommen. An dieser Stelle sei nochmals in Erinnerung gerufen, dass Auerbach von jedem abgeschlossenen Werk eine Schwarz/Weiß-Fotografie herstellen lässt, um anhand der graphischen Qualität, die auf diese Weise deutlicher als in einer Farbabbildung akzentuiert wird, die Kohärenz der inneren Bildstruktur zu überprüfen. Einzelne Entwicklungsphasen der Bilder wie im vorliegenden Porträt dokumentiert Auerbach in der Regel nicht im Besonderen.

Dem Werk „Portrait of Sandra“ kommt noch ein zusätzlicher besonderer Stellenwert in Auerbachs Schaffen zu, da es die Wiederaufnahme nun wieder regelmäßig entstehender Porträtzeichnungen markiert. Während der 1960er Jahre hat Auerbach vorwiegend Porträtgemälde geschaffen, Porträtzeichnungen sind in dieser Zeit kaum entstanden, bzw. nur selten erhalten geblieben. Vor allem ab Mitte/Ende der 1970er Jahre entstehen wieder regelmäßig Porträtzeichnungen und phasenweise auch in beträchtlicher Anzahl.

Diese 42 Einzelaufnahmen zeigen nun nicht nur den Entwicklungsprozess des Porträts sehr schön auf, sondern legen auch ein klares Zeugnis der Wahrnehmung des Künstlers und seiner sukzessiven Annäherung an das Motiv während der fast ein Jahr dauernden Arbeit ab. Jedes Zwischenstadium ist eine Art Gedächtnisstütze für den Künstler, wenn dieser die Arbeit am Porträt wieder aufnimmt. Auf besonders eindrückliche Weise manifestiert sich hier das fortwährende Fassen und anscheinende Verlieren des Motivs. Diese Aufnahmen erweisen sich gewissermaßen als eine Dokumentation der *Verfremdung* des Motivs, die durch die kontinuierliche *Entfremdung* des Künstlers von diesem zustande kommt. Geht man die einzelnen Entwicklungsschritte durch, beginnt man die intensive Interaktion, die zwischen Auerbach und seinen Modellen stattfindet, zu erahnen und zu verstehen. Die dargestellte Figur wirkt mitunter in sich zurückgezogen, introvertiert, geistig wie emotional distanziert; dann scheint wieder der Eindruck einer ausgeglichenen, intimen Stimmung auf, die die Wiedergabe von Ähnlichkeit ermöglicht. Je weiter die Zeichnung voranschreitet, desto mehr verdichtet sich nicht nur die Darstellung, die auf immer neuen Vorgängern aufgebaut und strukturiert wird, sondern es wird auch der Eindruck verstärkt, dass die gegenüberstehende Person immer *sich selbst*, ein autonomer „Anderer“ bleibt. Eine vollständige Annäherung bzw. das Erreichen einer

absoluten Ähnlichkeit kann unter solchen Voraussetzungen einer hochgradig kritischen und sensiblen Wahrnehmung nicht von Dauer sein.

Man spürt hier geradezu wie sehr der Künstler um ein klares Verständnis des Gesehenen bemüht ist. Die sensibilisierte Wahrnehmung des Künstlers fungiert aber auch als beständiges Korrektiv an dem in Arbeit befindlichem Bild. So kommt es, dass einzelne Zwischenstadien dem Betrachter zwar eine repräsentative Ähnlichkeit der dargestellten Person vermitteln, diese vom Künstler aber beständig wieder verworfen und weiter vorangetrieben werden. Hier zeigt sich einmal mehr in aller Deutlichkeit, wie sehr der Eindruck von Vollständigkeit bzw. erfolgreicher Ähnlichkeit Auerbachs subjektivem Empfinden unterworfen ist. Im Weiteren wird deutlich, dass sein Streben nach einer wahrhaftigen, glaubwürdigen Wiedergabe des Motivs vorrangig ist. Bis er zu einer solchen Darstellung gelangt, sind allerdings all die verworfenen Versuche notwendig, denn eine solche Annäherung an die Person erfordert Zeit und ein vertieftes Verständnis, um die Essenz des individuellen Wesens seines Gegenübers adäquat erfassen und in die Farbmaterie übertragen zu können. In einer einzigen Porträtsitzung ließe sich eine solche Darstellung in dieser Dichte kaum gewinnen.

Der kontinuierliche Wahrnehmungsprozess einerseits der *Verfremdung* des Motivs – aus der Sicht des Betrachters – und andererseits der *Entfremdung* vom Gesehenen – aus der Sicht Auerbachs –, ist demnach eben gerade kein beständiges Verlieren des Motivs während der künstlerischen Aktion, sondern vor allem ein intuitives wie rational-reflektiertes Hinarbeiten an eine überzeugende Wiedergabe, die der Vitalität der dargestellten Person gerecht werden soll. Dieses Moment der intuitiv-subjektiven Annäherung des Künstlers verdeutlichen verschiedene der Zwischenstadien vor allem gegen das Ende hin, die für einen Außenstehenden die Ähnlichkeit der Figur nicht unbedingt präziser widerspiegelt, als es die letztlich endgültige Fassung zu tun scheint. Dennoch geschieht in diesen letzten Zwischenstadien etwas ganz Entscheidendes, das auch sichtbar wird: Man spürt, dass Auerbach die unmittelbare Kontaktaufnahme zur Person und die Bewusstwerdung der äußeren Erscheinung überwunden und hinter sich gelassen hat. Der Prozess scheint sich bis zu einem gewissen Grad verselbständigt zu haben. Die nachfolgenden Zeichnungen wirken weniger zögerlich, entschlossener und vor allem freier. Gerade diese Befreiung und Loslösung des Künstlers von einer rein äußerlichen, mimetischen Erscheinung führen letztlich nicht nur zu einer größeren Kohärenz und Verdichtung der Bildstruktur, sondern auch zu einer deutlich lebhafter

und „beseelter“ wahrgenommenen Darstellung, als dies in den vorangegangenen Varianten auszumachen ist.

Allem Anschein nach kommt es in diesem Zustand auch zu einer ganz wesentlichen Verschiebung im Verhältnis zwischen Maler und Modell. Denn dieses „Loslassen“ ist für den Künstler immer auch mit dem Risiko des Scheiterns verbunden. So benötigt er für manche Werke überdurchschnittlich viel Zeit, bis er zu einem bildnerischen Resultat vorstößt, welches seinen Ansprüchen genügt. Das Wesen des Künstlers scheint nun gegenüber demjenigen des Modells aufgrund der freieren, vom Betrachter vielleicht auch verzerrt empfundenen, letztlich aber weitaus persönlicheren Übertragung der Sehdaten an die ausführende Hand die Oberhand zu gewinnen. Die *Individualität der Person* wird vom Künstler in eine hochgradig aufgeladene *Individualität der Farbmaterie* des spezifischen Darstellungssystems des Künstlers überführt, deren Resultat selbst vom Künstler nicht vorhergesehen werden kann. Auerbach hat sich zu diesem permanenten Findungsprozess des Bildes wie folgt geäußert:

»I can't foresee the end of my pictures or drawings. I keep on working, and trying to do them in the hope of finding this result which to me is surprising, more surprising than finding an Easter egg as a child. [...] Every time I finish a picture it takes a form or a colour I don't expect, and it also happens when I don't expect it.«<sup>303</sup>

Um das Dargelegte hier nochmals zu verdeutlichen: So subjektiv und zufällig Auerbachs Vorgehen gegenüber der äußeren Erscheinung oder der mimetischen Beschaffenheit der porträtierten Person wirken mag, diese Befreiung und Loslösung von einem konventionellen Darstellungsschema scheint notwendig, will der Künstler eine Art *neues* Bild schaffen. Auf diese Weise nehmen sich diese Werke nicht nur als ein entscheidender neuer und genuiner Beitrag für die Wahrnehmung von Bildern aus, sondern stellen auch eine elementare Weiterentwicklung der Porträtmalerei dar. In Auerbachs Porträts manifestiert sich eine Art der Wiedergabe, die nicht auf Stagnation ausgerichtet ist, sondern sich in einer prozessual entwickelnden Wahrnehmung beständig selbst weiter vorantreibt. So zeigt sich im vom Betrachter zunächst verzögert und verzerrt empfundenen Motiv nicht nur die subjektive Annäherung des Künstlers an die dargestellte Person während des gesamten Arbeitsprozesses, sondern

---

<sup>303</sup> Bumpus-Auerbach 1986, S.23.



eine – durch die Farbmaterie zusätzlich intensiviert – damit verbundene gesteigerte Energie und Vitalität der menschlichen Erscheinung.

So stilistisch verschieden und individuell das jeweilige Werk von Auerbach, Bacon, Freud oder Kossoff auch ist (Leroy, Giacometti u. a. könnten hier ebenso aufgeführt werden), so scheint sich hier trotz aller Differenzen ein wesentliches gemeinsames Moment zu zeigen. In den Porträts dieser Künstler erweist sich genau diese Spannungsintensität zwischen Verzerrung und Auflösung des Objekts und seiner Wiedererkennbarkeit als ein entscheidendes Charakteristikum dieser Malerei. Die genannten Maler bewegen sich auf einem schmalen Grat, auf dem sich die „Erscheinung“ eines Individuums auf neuartige, bisher unbekannte Weise dargestellt und in der Farbmaterie neu erfunden wird, *ohne* die Identität und Individualität der jeweiligen Person zu zerstören. Identität und Individualität werden vielmehr in unterschiedlich dynamischen Energieströmen erfasst und in die Farbmaterie übertragen, sodass die Porträtierten in einer gesteigerten Vitalität vom Betrachter wahrgenommen werden. Es werden in diesen Bildnissen gewissermaßen Kräfte und Bewegungen sichtbar gemacht, die die rein äußere Hülle eines Menschen übersteigen. Das entscheidende Moment all dieser Künstler ist, dass diese eine Form der Porträtierung entwickeln, die ein Porträt zwar gesteigert wahrnehmbar machen, deshalb aber nicht in andere Gattungen wie bspw. die Karikatur überschwenken.

Auch an kompositorischen Modifikationen, die die verschiedenen Stadien von „Portrait of Sandra“ durchlaufen, lässt sich nachvollziehen, dass bereits sehr früh in der Bildentwicklung einzelne Bereiche wie bspw. der Hintergrund oder auch der Brustbereich der Figur kaum noch, höchstens wieder gegen den Schluss zu, verstärkt bearbeitet werden. Daran zeigt sich, dass Auerbach von Anfang an eine gewisse Grundvorstellung des Bildes als Ausgangsbasis seiner Wahrnehmung und seiner Arbeit dient, die sich im weiteren Verlauf der Porträtsitzungen durchaus auch in eine andere Richtung verändern und entwickeln kann. Der Fokus der Betrachtung des Künstlers ist hier mehrheitlich auf die Erscheinung des Kopfes ausgerichtet. Das Porträt zeigt die Frau leicht nach rechts, seitlich am Betrachter vorbei blickend als Brustbildnis. Es kommt also – wie meistens bei Auerbachs Porträts – kein direkter Blickkontakt zwischen Figur und Betrachter zustande.

Von der 26. zur 27. Sitzung vollzieht sich eine besonders dramatische Entwicklung. Das Papier gibt endgültig unter den Strapazen der physisch anspruchsvollen Bearbeitung nach, es wird porös und kollabiert letztendlich, sodass ein zusätzliches

Blatt appliziert werden muss.<sup>304</sup> Diese aufgeklebten Papierstücke hinterlassen auf dem Bild mitunter deutlich sichtbare Nahtstellen und Kanten. Aus diesem Grund konnte diese Lösung Auerbach, obgleich er diese Teile über die Aktion des Strichs in die Gesamtkomposition zu integrieren sucht, nicht auf Dauer zufrieden stellen. Denn die Zeichnung soll sich als Entität und nicht als Collage manifestieren und die angeklebten Teile sollen keinesfalls einen kompositorischen oder gar ästhetischen Eigenwert entwickeln.<sup>305</sup> Deshalb geht er bald dazu über, noch dickere, mehrlagige Büttenpapiere zu verwenden. Aber auch diese können nicht verhindern, dass sich in Zeichnungen bis zu Beginn der 1980er Jahre deutlich sichtbare Verletzungen in der Oberfläche zeigen, die mitunter bis zur dritten und vierten Schicht reichen.<sup>306</sup> Seit etwa Mitte der 1980er Jahre benutzt Auerbach extrem widerstandsfähiges, schweres *Arches Not*-, später auch andere, schwere doppellagige Büttenpapiere, die nun derartige Wunden und Narben auf der Oberfläche verhindern.<sup>307</sup>

Bereits in den vorangegangenen Porträtsitzungen, vor allem zu Beginn, manifestiert sich mitunter eine regelrechte Auslöschung des Gesichts, sei es in Form verwischter Kreide- und Kohlestriche und dadurch unscharfer Gesichtspartien (Abb.1-2), oder sehr kräftiger Striche, die einzelne Gesichtszonen überzeichnen und in diese mit Vehemenz eingreifen (Abb.3, 17, 23, 34-37), oder durch Auswischen, womit sogar die Tilgung des Gesichts herbeigeführt wird. Dieses wird als eigentliche Leerstelle zurückgelassen und nur noch die äußere Umrandung des Kopfes deutet auf ein menschliches Gesicht hin (Abb.6, 31, 41).<sup>308</sup>

Wenn man sich die einzelnen Zwischenstadien der Zeichnung in ihrer chronologischen Entstehung ansieht, mag es anfänglich vielleicht noch erstaunen, dass die Arbeit an diesem Porträt nicht bereits früher eingestellt worden ist. Bei genauerer Betrachtung wird die konsequente und beharrliche Suche des Künstlers nach einer

---

<sup>304</sup> Gerade während der frühen Schaffensjahre weisen Auerbachs Zeichnungen immer wieder überklebte oder kollabierte Stellen auf. Für den Fall, dass nicht nur eine Schicht des dicken Papiers durchgerieben ist, sondern mehrere und so ein Loch im Bild klafft, hat er stets sauber zugeschnittene Vierecke aus Zeitungspapier zur Hand, siehe: Hans Platschek: *Voll Gelassenheit im zähen Kampf mit den Farbmassen*, in: Art. Das Kunstmagazin, Nr.2, Februar 1986, S.28-41, hier S.38.

<sup>305</sup> Hierzu Hughes 1990, S.198: »Its edges do not relate to the action of lines and tones in the drawing – though the action is related, often very tautly so, to the edges of the original sheet itself.« (Herv. Robert Hughes).

<sup>306</sup> Hierzu Colin Wiggins: *Frank Auerbach*, in: *Artscribe* 22, April 1980, S.32-37, hier S.33.

<sup>307</sup> »Today he uses the heaviest Arches ‚Not‘ surface paper, a plaque the thickness of deer-hide, which can stand more abuse. Bu it only comes in one size, and since he likes a squarish format for his drawings he has taken to gluing a half-sheet to a whole sheet, leaving a seam across the surface, usually across the sitter’s face. This, too, has no formal intent. It is not meant to call attention to the ‚materiality‘ of the paper as paper; or to set up a geometrical undertext, like the abutting of canvases in a Brice Marden. It is just a brusque compromise with what can be got.«, siehe: Hughes 1990, S.198.

<sup>308</sup> Abbildungen siehe: Ausst.-Kat. Hayward Gallery 1978, S.10-23, sowie Hughes 1990, S.199-201.

überzeugenden und auch einer kritisch-objektiven Betrachtung standhaltenden Wiedergabe aber immer offensichtlicher, die mit dem Endresultat denn auch bestätigt wird. In einer (teilweise bereits zitierten) Äußerung des Künstlers aus einem Gespräch mit Catherine Lampert geht er auf dieses Porträt genauer ein:

Catherine Lampert: »You've made the remark that the painter does the persistent thing and then something remarkable happens. Do you feel that each stage, every sitting contributes to the building of the total awareness of the subject?«

Frank Auerbach: »... The problem of painting is to see a unity within a multiplicity of pieces of evidence and the very slightest change of light, the very slightest, tiniest hairs-breadth inflection of the form creates a totally different visual synthesis. [...] When the conclusion occurs and I feel I've been lucky enough to find some sort of whole for this overwhelming and unmanageable heap of sensations and impressions, I think that the previous attempts have contributed. So there is a sort of rehearsal, there's a sort of build-up or an accruing of possibilities of how to behave, but, when one finally does finish the painting I think one tends to contradict what's gone before (as I hope the photographs for *Portrait of Sandra* (no.113) show).«<sup>309</sup>

An dieser Äußerung wird einmal mehr deutlich, welche Anstrengung die Umsetzung des Wahrnehmungs- und Sehprozesses in den Akt der Malerei bzw. Zeichnung sowie in die Farbmaterie erfordert. Hier sieht sich ein Künstler jedes Mal aufs Neue mit einer hohen Hürde konfrontiert, die es zu überwinden gilt.

Diese Kreidezeichnung von Sandra Fisher bildet für Auerbach gewissermaßen auch ein Übungsterrain. Denn noch im selben Jahr 1974 entsteht unmittelbar nach dem wochenlangen Schaffensprozess an der Zeichnung mit einem diesmal gemalten Kopfbildnis ein weiteres Porträt von ihr.<sup>310</sup> So lässt sich an den zwei in unterschiedlicher Technik ausgeführten Porträts derselben Person und mit der Möglichkeit des Nachvollzugs der Entstehungsgeschichte der Kreidezeichnung verfolgen, auf welche Weise der Künstler ein Porträt generiert und welche Grundkonstanten seine Kunst sowohl in der Malerei als auch in der Zeichnung charakterisieren. Wie an der Zeichnung fallen auch am Gemälde die dezidiert gezogenen schwarzen und weißen Striche auf, mit denen Auerbach die Grundform des Gesichts strukturiert, ohne es streng zu konturieren und damit statisch erscheinen zu

---

<sup>309</sup> Lampert-Auerbach 1978, S.10f.

<sup>310</sup> „*Portrait of Sandra*“, 1974, Mischtechnik auf Papier, 77,5 x 55,8 cm; siehe: Abb.11, S.43, Ausst.-Kat. Hamburg/Essen 1986/87.

lassen. Form wie Volumen des Kopfes entwickeln sich auf diese Weise aus kontinuierlich sich überlagernden und verzahnenden Strichbündeln und Farbschichten und eben gerade nicht aus einer definitiv umrissenen fixierten Form der äußeren Hülle des Kopfes. Diese für Auerbachs Werk charakteristischen energetischen Strichbündel evozieren aufgrund der Freiheit im Umgang mit der Wiedergabe nicht nur eine gesteigerte Lebendigkeit des Motivs, sondern dynamisieren damit die gesamte Komposition in hohem Masse. Diesem Aspekt des energetischen Moments der Linie soll im Folgenden nachgespürt werden.

### **III.III. Die Dynamik der Linie – Zur Entwicklung der Zeichnungen**

Die zeichnerische Tätigkeit spielt in Auerbachs gesamtem Werkverlauf eine ganz elementare Rolle, die er permanent parallel neben seiner Malerei betreibt. Dabei zeigt sich, dass er – wie auch seine Künstlerfreunde Lucian Freud und Leon Kossoff, in deren Werk der Zeichnung ebenfalls ein wichtiger Stellenwert zukommt – einen ganz spezifischen und methodischen Umgang mit diesem Medium entwickelt, der im Verlauf der Jahre ganz signifikante Veränderungen aufweist.

Freud hat insbesondere in seinem Frühwerk ausgiebig in verschiedenen Techniken gezeichnet und diese Werke in seiner charakteristischen, ungemein versierten und akribischen Darstellungsweise technisch auf höchstes Niveau geführt. Die akribische Prägnanz des einzelnen Strichs schlägt sich in dieser Schaffensphase auch in seiner Malerei nieder, die – vor allem im Vergleich zu seinen später entstehenden Gemälden – eine überaus glatte Oberfläche von mitunter kristalliner Schärfe aufweist. Im Verlauf der 1960er Jahre geht er dazu über, sich mehrheitlich auf die Malerei zu konzentrieren, um eine stetig freiere und „weichere“ Malweise zu entwickeln. Auf die Zeichnung kommt er in der Folge nur noch sporadisch zurück. Dafür sucht er vermehrt die Auseinandersetzung im Medium der Radierung, wo er sowohl physisch als auch technisch mit einem weitaus größeren Widerstand als in der Zeichnung konfrontiert wird und er die Wirkkraft des bedeutungstragenden Strichs weiter verfeinern kann.<sup>311</sup>

---

<sup>311</sup> Die Literatur zu Lucian Freud ist in den letzten Jahren fast schon sprunghaft angewachsen; als grundlegende Publikationen seien die folgenden empfohlen: Jake Auerbach & William Feaver: *Lucian Freud – Portraits*, London 2004 (DVD); William Feaver: *Art Close Up: Lucian Freud – The analytical Eye*, in: Sunday Times Magazine, Februar 1974, S.48-57; Ders. (Hg.): *Lucian Freud*, Ausst.-Kat. Tate Britain, 12.6.-22.9.2002 London; Ders. (Hg.): *Lucian Freud*, Ausst.-Kat. Museo Correr, 1.6.-30.10.2005 Venedig; Ders.: *Lucian Freud*, New York 2007; Catherine Lampert (Hg.): *Lucian Freud – Recent Work*, Ausst.-Kat. Whitechapel Art Gallery, London 10.9.-21.11.1993; Dies. (Hg.): *Lucian Freud*, Ausst.-Kat. Irish Museum of Modern Art, Dublin 5.6.-2.9.2007; Dies. (Hg.): *Lucian Freud – Early Works 1940-1958*, Ausst.-Kat. Hazlitt Holland-Hibbert, London 9.10.-

Kossoff und Auerbach beschäftigen sich seit ihren künstlerischen Anfängen in ähnlich hoher Intensität mit dem Zeichnen, vor allem im Medium der Kohle. Es zeigen sich allerdings im Werk der beiden während vieler Jahre in engem Gedankenaustausch stehenden Künstler nicht nur deutliche stilistische Unterschiede, sondern auch ein fundamental andersgearteter struktureller Ansatz, der weitreichende Konsequenzen auch für das jeweilige malerische Schaffen mit sich führt. Auerbach schafft gerade im Vorfeld seiner Stadtlandschaften oftmals eine Vielzahl skizzenhaft wirkender Zeichnungen, die sich gewissermaßen an die innerbildliche Struktur der aus diesen Skizzen hervorgehenden Gemälde herantasten. All diese „Vorstudien“ sind aufgrund von Auerbachs Vorgehensweise und seiner spezifischen Wahrnehmung eines Motivs zum einen notwendig, um die letztlich im Gemälde kulminierende Verdichtung und Kohärenz der Darstellung zu erreichen. Zum anderen lässt sich eben dieser Verdichtungsprozess auch in einer zunehmenden Reduktion kompositorischer Mittel an den Zeichnungen nachvollziehen. Diese wirken gegenüber einem konventionellen Bildverständnis „unfertig“, das Moment des „Fließens“, der Übertragung von Energie scheint gegenüber einer rein äußerlichen Wiedergabe vorrangig zu werden. Jede Zeichnung hält gewissermaßen einen anderen energetischen Impuls fest, den der Künstler in der Auseinandersetzung mit dem Motiv erfahren und in sich aufgenommen hat und der letztlich in gesteigerter Weise in die Farbmaterie übertragen wird. Diese Zeichnungen bringen demnach weitaus mehr als eine bloß skizzenhafte Erscheinung zum Ausdruck. Dieser Eindruck manifestiert sich in den Porträtzeichnungen besonders deutlich, in denen sich aufgrund der hier abwesenden Farbigkeit das energetische Moment durch die graphische Qualität des Strichs bei einer ersten Auseinandersetzung dem Betrachter deutlicher und schneller als in den Gemälden zeigt.

Kossoffs Umgang mit dem Medium der Zeichnung wirkt im Vergleich mit Auerbach konventioneller, vor allem aufgrund des Beharrens auf einer mehrheitlich die Objekte konturierenden, stumpfen Linie.<sup>312</sup> Seine Zeichnungen wirken dadurch häufig weitaus

---

9.12.2008; Lawrence Gowing: *Lucian Freud*, London 1988<sup>2</sup>; Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York: *Lucian Freud – The Painter's Etchings*, hrsg. v. Starr Figura, New York 16.12.2007-10.3.2008.

<sup>312</sup> Die Literatur zu Leon Kossoff ist noch schmaler, als diejenige zu Auerbach, folgende Publikationen seien an dieser Stelle empfohlen: Ausst.-Kat. Louisiana Museum of Modern Art: *Leon Kossoff – Selected Paintings 1956-2000*, hrsg. v. Michael Juul Holm & Anders Kold, Humlebæk 19.11.2004-28.3.2005; David Cohen: *Kossoff's Doubt*, in: *Art In America*, Vol.83, Nr.12, Dezember 1995, S.66-71; Paul Moorhouse (Hg.): *Leon Kossoff*, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 6.6.-1.9.1996; David Sylvester & Andrea Rose (Hg.): *Leon Kossoff: Werke 1986-1994 – Der Britische Pavillon auf der Biennale von Venedig 1995*, Ausst.-Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 10.12.1995-21.1.1996.

starrer und vor allem wuchtiger, da das Motiv förmlich in die ausgeprägte und strenge Struktur des Liniengefüges eingepasst wird, während Auerbach dieses architektonische „Gerüst“ im Laufe der Jahre stetig lockerer umkreist und umspielt. Sowohl Auerbachs als auch Kossoffs Zeichnungen aus dem Frühwerk weisen während der 1950er Jahre einen kräftigen Strich auf, der den intensiven künstlerischen Austausch zwischen ihnen dokumentiert. Verglichen mit Kossoffs Zeichnungen zeigen diejenigen von Auerbach – wie auch die Gemälde – aber eine weitaus größere Veränderung im Verlauf der Jahre. Es zeichnet sich immer deutlicher ab, dass Auerbach – in welchem Medium auch immer – die dem Motiv zugrundeliegende Struktur mit stetig reduzierterem kompositorischem und materiellem Einsatz zu übertragen sucht. Diese Struktur hat mit einer rein äußeren oder mimetischen und damit einer an das Objekt gebundenen, streng konturierenden Wiedergabe nichts mehr gemein. Seine abstrahiert und mitunter willkürlich erscheinenden Strichkürzel erweisen sich bei genauerer Betrachtung als weit weniger zufällig, als diese im ersten Moment vielleicht wirken mögen. Im Laufe der Jahre lösen diese lockeren Strichkürzel die geschlossene Form der äußeren Erscheinung in den Zeichnungen wie in den Gemälden kontinuierlich auf und verleihen der gesamten Darstellung nicht nur einen fließenden, sich permanent verändernden Eindruck, sondern auch eine hochgradig vitale und energetisch gesteigerte Gesamtwirkung. Aufgrund der Zielgenauigkeit der schnell gesetzten Striche die auf den Spuren vorangegangener Bildvarianten während jeder Sitzung bis zum finalen Bild ihre Fortsetzung finden, wird der physisch schwere Eindruck der Arbeiten gemildert, der vor allem im Frühwerk sehr deutlich wortwörtlich ins Gewicht der Wahrnehmung fällt. Die strukturelle Essenz eines Motivs entwickelt Auerbach aus der spezifischen Handhabung der Linie. Selbst die Gemälde evozieren zunehmend diesen fließenden Eindruck, der Strich scheint das Motiv mit und aus der Farbmaterie heraus zu gewinnen. Dagegen schwingt in Kossoffs Zeichnungen wie auch Gemälden durch nahezu alle Schaffensphasen ein enormes physisches wie psychisches Gewicht mit. Pinsel wie Kohlestift graben und zeichnen sich förmlich in die Farbmaterie ein, um das Motiv gewissermaßen aus dieser freizulegen. Kossoffs Darstellungsweise wirkt dadurch mitunter weitaus formelhafter als die sehr viel freiere Umsetzung Auerbachs. Betrachtet man nun die Entwicklung des zeichnerischen Werks von Frank Auerbach chronologisch, zeigt sich im Verlauf der Jahre eine fundamentale Veränderung, die sich vor allem im Umgang mit dem Strich bzw. der Linie manifestiert. Das Motiv

scheint sich mehr und mehr unter einem stetig freier gesetzten Strich aufzulösen. Einzelne Linien oder Strichbündel erzeugen nicht nur eine hohe Rhythmik sondern verleihen dem Motiv auch einen ungemein vitalen, energetischen Ausdruck, der über die Figur hinausgreift und die gesamte Bildfläche erfüllt. Es zeigt sich auch, dass in Auerbachs Zeichnungen der Linie ein zentraler Stellenwert beigemessen wird, der Fokus der Ausarbeitung aber keineswegs nur auf dieser liegt. Eine wichtige bildgestalterische Qualität kommt in den Zeichnungen zusätzlich dem Hell-Dunkel-Verhältnis zu, welches im Frühwerk sich ganz offensichtlich manifestiert und die Bedeutung der Linie eher zurückgenommen wird, während sich im späteren Schaffen die Gewichtung mehr auf die Linie verlagert und sich die Gestaltung des Hell-Dunkel immer subtiler manifestiert.

Eine vergleichbare Entwicklung weisen auch die Gemälde auf, vor allem ab dem Zeitpunkt, an dem Auerbach beginnt, die Farbe nach jeder Sitzung abzukratzen, anstatt sukzessive auf den vorangegangenen Schichten mit dem Auftrag fortzufahren. Diese Entwicklung lässt sich bei einer ersten Konfrontation mit Auerbachs Werk zunächst an den Zeichnungen schneller und deutlicher nachvollziehen, da hier auf eine farbige Palette verzichtet wird und sich das Motiv im Schwarz/Weiß des Figur-Grund-Verhältnisses zeigt. Denn die graphische Qualität der Zeichnungen – wie auch der vereinzelt entstehenden Radierungen – zeigt diese innerbildliche Struktur auf prägnante Weise auf. Deshalb sollen hier zunächst die Zeichnungen erläutert werden, um im Anschluss daran das Darstellungssystem der Gemälde auf dieser Grundlage zu vergleichen und zu analysieren. Auf diese Weise lassen sich sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten der Porträts in beiden Medien aufzeigen. Zudem lässt sich an einer vergleichenden Betrachtung der Zeichnungen wie der Gemälde auch die technisch-stilistische Entwicklung klar nachvollziehen, die Auerbach in den bisher über 50 Schaffensjahren zurückgelegt hat. Auch aufgrund ihrer parallelen Entstehung zeigt sich ein deutlich wahrnehmbarer wechselseitiger Einfluss beider Medien zueinander. Aufgrund des physischen Widerstands des Kohlestifts auf dem Papier wird der Künstler in der Zeichnung auf andere Weise mit seinem Tun konfrontiert, als im Medium der Ölmalerei mit seiner viskosen und liquiden materiellen Qualität. Der einzelne Strich zeigt sich in der Zeichnung prägnanter, als im mit Farbe getränkten Pinsel, der die Spuren auf der Leinwand immer wieder ver- bzw. übermalt.

Die Zeichnungen bilden außerdem einen wichtigen Katalysator für Auerbachs malerisches Werk. In manchen Werkabschnitten scheinen die Zeichnungen der

stilistischen Entwicklung der Gemälde voranzugehen bzw. neue Impulse treten mitunter in den Zeichnungen zuerst auf, bis diese dann auch in der Malerei zu greifen beginnen. Es sind vor allem graphische Elemente, die Auerbach aus seinen Zeichnungen in die Malerei überträgt und dann wesentlich freier handhabt. Die Zeichnungen weisen sich grundsätzlich als ein eigenständiger Zweig in Auerbachs Schaffen aus und sind weit mehr als bloße Skizzen oder Improvisationen. Das gilt selbst für die mitunter in großer Zahl entstehenden Zeichnungen, die vor allem die Gemälde der Stadtlandschaften begleiten. Diese sind zwar vom Künstler „nur“ als Skizzen und zeichnerische Annäherungen an das Motiv gedacht und werden deshalb sehr oft von ihm nach Abschluss des Gemäldes auch wieder vernichtet. Es lässt sich aber an diesen nicht nur der Veränderungsprozess der Wahrnehmung desselben Objekts, den der Künstler während der Arbeit durchläuft, nachvollziehen, sondern es wird auch der eigene „offene“ Charakter von Auerbachs Zeichenstil und die ihm innewohnende Dynamik und Energie des Strichs sehr schön deutlich. Zur Charakteristik von Auerbachs Zeichnungen bemerkt Robert Hughes:

»Finished painting tends to cover its traces. Whereas drawing, in its apparent impulsiveness, seems more open: scanning it, you can guess the sequence of the network of marks (however partially) and enter the story of its construction. A finished painting may not tell you how it was finished; a drawing nearly always will. This is why drawing seems, though it may not actually be, a more ‚intimate‘ medium than painting. It offers a narrative of perception, the gaze probing the object, the hand converting its messages into marks, with a directness which is resolved and sublimated in the finished painting.«<sup>313</sup>

Der Entwicklungsverlauf gerade der Zeichnungen und Gemälde aus den vergangenen etwa fünfzehn Jahren zeigt, verglichen mit Hughes' Kommentar, dass dieser sich noch wesentlich komplexer weiterentwickelt. Bereits seit etwa Mitte der 1970er Jahre verzahnen sich die Zeichnungen und Gemälde immer stärker miteinander, ohne dabei ihre charakteristischen Eigenheiten einzubüßen. Die technische Umsetzung wird stetig subtiler und komplexer. Zeichnungen wie Gemälde evozieren ein immer „offeneres“ Wesen, in welchem die kontinuierliche Entstehung der Arbeit mitunter kaum noch schlüssig nachvollzogen werden kann. Denn die Spuren der einzelnen Arbeitsschritte überlappen sich im fortwährenden Auslöschen einzelner Schichten und

---

<sup>313</sup> Hughes 1990, S.195.



potenzieren sich auf diese Weise zu einem gesteigerten Gesamteindruck, obwohl sich oftmals weit weniger Material auf dem Bildträger befindet, als auf frühen Werken. Die Zeichnungen weisen durch all die Jahre hindurch weitgehend ähnliche Formate auf und sind mitunter deutlich größer als die Gemälde. Auerbach verwendet in der Regel immer dieselben Papierbögen aus sehr widerstandsfähigem Büttenpapier, welches auch mehrmaliges Überarbeiten und intensive Materialbeanspruchung erduldet. Bei den Zeichnungen wendet Auerbach – auch aufgrund des Mediums – das Auswischen und Auslöschen der Darstellung vor jeder neuen Sitzung bereits an, als die Gemälde noch durch kontinuierliches Akkumulieren der Ölfarbe entstehen. Das Motiv baut sich so konsequent auf den Überresten der vorangegangenen Varianten auf und verdichtet sich zu einer physisch-haptisch wahrnehmbaren Oberflächenwirkung der unzähligen Kohleschichten. So weisen die im Frühwerk entstandenen Zeichnungen stilistisch wohl noch die größten Unterschiede im Vergleich zu den Gemälden auf und es manifestieren sich ganz unterschiedliche bildliche und materielle Qualitäten.<sup>314</sup> So zeigt sich eine Entwicklung »from opacity to clarity, from impaction and encrustation to a more gesticular surface; from the mass encountered in the dark to structures of light and colour.«<sup>315</sup> Gerade die Entwicklung, die die Zeichnungen seit den 1950er Jahren durchlaufen, macht diese Veränderung sehr anschaulich. Die Ausführung erscheint stetig fragmentarischer und reduzierter. Mitunter bleibt der Bildträger großflächig unbearbeitet oder zumindest gibt es Flächen, die weit weniger intensiv bearbeitet und in die Komposition miteinbezogen worden sind. In der konsequenten und sukzessiven Auflösung fixierender und konturierender Linien erreicht Auerbach eine erhöhte Intensität der Wiedergabe, die sich in ungemein vitalen, energetischen Bildnissen niederschlägt.

### **III.III.I. Die Kompaktheit des Strichs**

Einige der frühen Zeichnungen erweisen sich im Vergleich zum übrigen Werk Auerbachs als weitaus schneller und deutlicher lesbar und wirken mitunter geradezu

---

<sup>314</sup> Diese Beobachtung hat bereits Robert Hughes in Hinblick auf die zahlreichen Porträts von E.O.W. gemacht: »His drawings had always reinforced his painting, and usually preceded it as a way of studying E.O.W.'s head and body; but in the early stages of his career you could not say that Auerbach's graphic work with charcoal or etching needle *looked* like his paintings. He could do things with line that he could not manage in paint. Auerbach was never comfortable painting a body with articulate volumes in any kind of action. [...] Drawing is a 'lighter' and more experimental medium than painting, hospitable to the untried thought. Consequently the developments in Auerbach's drawings often preceded those in his paintings.«, siehe: Hughes 1990, S.195 (Herv. Robert Hughes).

<sup>315</sup> Ebd., S.195.

„konventionell“ – vor allem im Vergleich zu den später entstehenden Arbeiten im selben Medium. Im Gegensatz zur gut sichtbaren physischen Überbeanspruchung des Papierträgers sind die physiognomische Unversehrtheit, die Integrität der äußeren Erscheinung der porträtierten Personen hier weitgehend gewährleistet. So wirken diese Porträts für Auerbachs Verhältnisse ungewohnt mimetisch und realistisch.

Die frühen Kohlezeichnungen – hier stellvertretend „Head of E.O.W.“ aus dem Jahr 1956 (Abb.4) – bauen sich aus zahllosen, einzelnen Strichen auf, die sich zu dichten Geflechtes tiefschwarzer Schichten bündeln. Das gilt vor allem für den Umraum, der die Figur umgibt. Wird die Arbeit an einem Porträt wieder aufgenommen, wird die vorangegangene Darstellungsvariante ausgewischt und größtenteils ausgelöscht. Da sich Kohle nicht vollständig tilgen lässt, bleiben stets Spuren des Motivs zurück, auf denen das Porträt sukzessive aufgebaut wird. Der Hintergrundraum verharrt im Vagen und Diffusen und ist perspektivisch nicht wirklich festzumachen. Am Verhältnis der Proportionen der Figuren lässt sich dafür ein deutlich ausgeprägtes Interesse an einer maßstabgetreuen Wiedergabe erkennen. Hier zeigt sich bspw. ein wesentlicher Unterschied zu den Porträts von Leon Kossoff aus derselben Zeitspanne, der sowohl in den Zeichnungen wie in den Gemälden die Köpfe z. T. übergroß in Szene setzt. Mitunter gewinnt man gar den Eindruck, dass die Köpfe das Bildgeviert sprengen, da diese nahezu die gesamte Bildfläche einnehmen und nicht selten größer als in ihrem natürlichen Zustand sind. Diese massiv und massig in Erscheinung tretenden Köpfe und Gesichter verlieren durch dieses „Aufblähen“ zuweilen gar etwas von ihrem plastischen, dreidimensionalen Volumen und wirken förmlich in die Bildfläche gestreckt und gedehnt.

Obwohl der Raum um bzw. hinter der Figur sowohl in den Zeichnungen als auch in der Mehrheit der Gemälde nicht eindeutig akzentuiert ist, handelt es bei Auerbachs Porträts deshalb nicht um einen neutralen oder überflüssigen Raum. Da abgesehen von der Figur in den Porträts in den meisten Fällen nichts Konkretes dargestellt ist, wird die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Figur hin kanalisiert. Der Raum um die Figur *arbeitet* gewissermaßen auf diese *hin*, um diese mit zur Entfaltung zu bringen. Vor allem in den frühen Zeichnungen löst sich der Kopf bzw. das Gesicht aus der zumeist tiefen Schwärze und steigt aus dem absorbierenden Grund förmlich empor. Das Gesicht tritt ans Licht und entfaltet sich vor den Augen des Betrachters. Dieses Moment wird auch dort deutlich, wo sich Striche aus hellen und dunklen Zonen treffen, die lose der äußeren Umrandung des Kopfes folgen und diesen fast schon

schützend umfassen. Sehr differenziert gestaltete, mitunter dramatisch gesteigerte Hell-Dunkel-Effekte, die das Gesicht in gleißendem Licht erscheinen lassen, sind ebenso charakteristisch für zahlreiche der frühen Zeichnungen.

Das Licht fällt zumeist von der Seite ein. Dadurch bleiben weite Bereiche des Gesichts verschattet, sodass diese sich nur langsam aus dem dunklen, oft tief schwarzen Hintergrund lösen, von dem sie beinahe beschützend umfasst werden. Der Lichteinfall begünstigt und intensiviert den Eindruck, dass die Köpfe eine plastisch-voluminöse Wirkung evozieren und aus dem Dunkel des Grunds – zumindest stellenweise – regelrecht in den Vordergrund treten. Entlang der Randzonen, wo sich helle und dunkle Bereiche berühren, glaubt man die Gesichter mitunter wie hinter Schleiern wahrzunehmen, was einen gewissen distanzierten Effekt auslöst.

Das Licht wird im Gesicht der Frau im Bereich der nach vorne wölbenden Stirn, der Nase und des Wangenknochens am stärksten reflektiert, was den plastisch-voluminösen Eindruck deutlich steigert und gleichsam haptisch *begreifbar* macht. Tief schwarze, lichtarme Bereiche können unmittelbar neben kaum bearbeiteten, vom Licht förmlich durchfluteten Stellen liegen (eine Entwicklungstendenz, die in den folgenden Jahren konsequent zunehmen wird), wodurch dem Weiß des Papiers des Bildträgers eine wichtige Funktion der Generierung von Licht in der Darstellung zukommt. So wird der Eindruck suggeriert, das Bild trage selbst eine eigene Lichtquelle in sich, die nach außen strahlt und die sich an der Oberfläche mit dem natürlich einfallenden Licht verbindet. Das „Ausleuchten“ einzelner Bildzonen intensiviert dieses Empfinden zusätzlich, sodass tiefschwarze Bereiche noch undurchdringlicher und dunkler erscheinen. Der kräftig gezogene Strich sowie die Intensität der Hell-Dunkel-Effekte lassen die Formen kompakt und plastisch-voluminös in Erscheinung treten. Lediglich in Bereichen, wo sich sehr helle und dunkle Zonen berühren und überschneiden, können sich die Konturen auflösen und die verdichteten Formen werden diffuser. Die Konturlinien umspielen den Kopf auf subtile Weise und scheinen ihn in solchen Bereichen an den Grund zurückzubinden. Das Dargestellte wirkt dann zuweilen wie hinter Schleiern verborgen.

Sowohl die Zeichnungen als auch die Ölgemälde, die während der 1950er Jahre entstehen, fordern vom Künstler einen hohen Energieeinsatz ab und können entsprechend viel Zeit in Anspruch nehmen – was auch an den Werken mitunter deutlich spürbar ist. Die zahllosen Porträtsitzungen strapazieren das Papier bis an den Rand des Kollapses oder darüber hinaus. Auch in der Zeichnung „Head of

E.O.W.“ schlagen sich die Herstellungsdauer und vor allem die intensiven Spuren der Bearbeitung in aller Heftigkeit in Form regelrechter Wunden auf dem Papierträger nieder, der Löcher, Risse, poröse und überklebte Stellen aufweist. Der Kohlestift setzt im Verlauf der Arbeit immer wieder an denselben Stellen an und schabt sich somit sukzessive durch einzelne Lagen des dicken Büttenpapiers. Wie schon am „Portrait of Sandra“ dargelegt, werden auch hier schadhaft gewordene Stellen bzw. solche, wo die Darstellung den Ansprüchen des Künstlers nicht mehr genügt, eine neuerliche Überarbeitung aber nicht mehr sinnvoll erscheint, mit Papierstücken überklebt. Diese Papiere wirken zunächst wie autonome Binnenzonen, die erst in die Gesamtkomposition integriert werden müssen. Aufgrund der durch die weitere Bearbeitung entstehenden Unregelmäßigkeiten und Unterbrechungen des Strichs in der Oberflächenstruktur der Zeichnung, führen diese eine Art Eigenleben, auch wenn ihnen keine Eigenständigkeit oder Bedeutung im Sinne einer Collage zugesprochen werden kann. Nahtstellen oder Narben bleiben immer zurück, so sehr diese applizierten Papiere auch in die Komposition integriert werden. Solche durchgeriebene, poröse und überklebte Stellen verleihen der Darstellung durch diese autonome Äderung und Maserung zusätzliche Impulse und eine ganz spezifische Dynamik.

Charakteristisch an „Head of E.O.W.“ ist auch die Art und Weise der Darstellung der Figur, die sich bei der Mehrheit der Porträts in Auerbachs Schaffen findet. Der Künstler greift bei der Porträrierung bevorzugt auf eine Wiedergabe zurück, die die Person aus einer leicht erhöhten bis deutlich ausgeprägten Aufsicht zeigt. Das Gesicht wird häufig nicht frontal, sondern seitlich leicht angewinkelt gezeigt. Die Augen sind fast ausschließlich zur Seite gewandt, geschlossen oder der Blick niedergeschlagen. Es gibt nahezu keine Porträts, in denen ein direkter Blickkontakt auszumachen ist. Genauso auffallend ist aber auch der Umstand, dass in den Porträts Augen, Nase oder auch der Mund deutlich erkennbar wiedergegeben sind. Die zentralen Bestandteile des menschlichen Gesichts, die zugleich auch elementare Sinnesorgane sind, werden demnach prominent in Szene gesetzt. Die Unmöglichkeit des direkten Blickkontakts zwischen porträtierte Person und Betrachter evoziert den Eindruck von Distanz: Der Betrachter dieser Werke tritt in eine sehr private und intime Welt ein, die er durch sein bewusstes Schauen bezeugt.

Die ungewöhnliche Aufsicht intensiviert gerade auch dieses Moment des Schauens und Beobachtens, welches sich wie ein roter Faden durch Auerbachs Porträts zieht.

Hier zeigt sich, dass die dargestellten Personen nicht einfach nur zu einem Studien- und Beobachtungsobjekt verkommen, welche dem eindringlichen und prüfenden Blicken des Künstlers schutzlos ausgesetzt sind. Die dargestellten Personen tragen zwar im übertragenen Sinne die Spuren der langwierigen Auseinandersetzung und der visuellen wie psychologischen Befragung seitens des Künstlers zur Schau, sie gebärden sich vor allem aber als *autonome Wesenheiten*, die sich weder menschlich noch künstlerisch vollkommen einverleiben lassen. Auerbachs spezifische Art seine Modelle zu zeigen, zeugt nicht nur von einem tiefen Respekt, den er ihnen gegenüber empfindet, sondern bestärkt diese zusätzlich in ihrer Existenz, in ihrem So-Sein.

Zwei Faktoren scheinen für diesen Eindruck besonders maßgebend zu sein: Zum einen ist es das Bewusstsein der Modelle, während der Sitzung dem Blicken des Künstlers permanent ausgesetzt zu sein, zum anderen löst die Gewöhnung an die Tätigkeit des Modellsitzens für eine vertraute Person in einer vertrauten Umgebung eine innere Entspannung, gewissermaßen eine Entleerung aus, die dazu führt, dass diese Modelle sich auf natürlichere Weise in ihrem Wesen dem Künstler offenbaren, ohne sich in Szene zu setzen oder etwas vorzugeben, was sie nicht sind. Dieses innere Loslassen beschleunigt die Auflösung des *äußeren* Gesichtseindrucks und führt zum *inneren* Wesen hin. So drücken die Porträts immer auch ein Moment der Stille, des In-Sich-Gekehrtseins aus. Nie zeigen diese Bildnisse die Personen in einem extrovertierten oder exaltierten Zustand, sie sind stets ganz bei sich. Sowohl die Sensibilität Auerbachs als auch das Vertrauen, welches die Modelle ihm entgegenbringen, tragen einen wesentlichen Teil zur Ausdrucksstärke und Vitalität dieser Bildnisse bei, deren Gesichter nie in einer maskenhaften oder schematisierten Darstellung erstarren.

### **III.III.II. Das Auflösen der Formen**

Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre tritt – begünstigt durch die bereits erwähnten negativen oder zumindest befremdlichen Reaktionen auf seine erste Einzelausstellung 1956 – eine merkliche stilistische Veränderung in Auerbachs Schaffen ein. Catherine Lampert bemerkt zur damaligen Verfassung des Künstlers:

»Auerbach was left with ‚a sense of crisis‘ partly induced by reactions to the extreme material density and monochrome sobriety of his early paintings. For the next eighteen

months his output numbered only a few paintings and around ten drawings but these heads and figure studies were as ambitious and heavily worked as the oils.«<sup>316</sup>

Auerbach geht gestärkt aus dieser Krise hervor, was nicht nur in einer deutlichen stilistischen Weiterentwicklung sowohl in den Zeichnungen und Gemälden, sondern auch in einer zuweilen für seine Verhältnisse sehr hohen Produktivität in den folgenden Jahren zum Ausdruck kommt.<sup>317</sup> In der Folge löst sich Auerbach immer konsequenter sowohl von der Kompaktheit definierter Formen als auch von der des kräftigen Strichs, was zu einer sukzessiven Auflösungstendenz der Objekte führen wird. Ein 1958 entstandenes „Self-Portrait“ (Abb.5) sowie ein Porträt seiner Frau Julia aus dem Jahr 1960 („Head of Julia“; Abb.6) stammen aus der Anfangsphase dieser Weiterentwicklung. Verglichen mit „Head of E.O.W.“ (Abb.4) klingen in beiden Werken diese neuen Entwicklungselemente bereits an.

Das „Self-Portrait“ (Abb.5) ist eines von nur sehr wenigen Selbstbildnissen, die Auerbach während all der Jahre geschaffen hat. Da er ganz offensichtlich nie ein ausgeprägtes Interesse an der Wiedergabe seiner eigenen Person entwickelt und stets die Porträtierung ihm nahestehender Menschen bevorzugt hat, haben sich aus über 50 Schaffensjahren nur knapp eine Handvoll Selbstbildnisse erhalten. Die Erscheinung der Figur erzeugt eine starke Präsenz und strahlt ein hohes Maß an Ruhe und Autorität aus. Das Porträt weist einen hohen Ähnlichkeitswert zu Auerbach auf. Der Künstler wirkt aber deutlich gereifter und älter und keineswegs wie ein junger Mann von 27 Jahren. Mit angewinkelter Oberkörper blickt Auerbach den Betrachter aus einer leichten Untersicht frontal an. Das Blicken wirkt besonders intensiv, da die Augen durch den kräftigen Kohlestrich aus einem tief schwarzen Grund aus dem Bild schauen. Für Auerbach ist dies eine überaus seltene und ungewöhnliche Art der Wiedergabe, da in den meisten Porträts ein direkter Blickkontakt vermieden wird. Es überrascht aber nicht, dass der Künstler gerade in einem Selbstbildnis einen frontalen Blick wählt, da er während der Arbeit beständig sich selbst im Spiegel zu mustern und zu betrachten hat. Der Blick kommt so gesehen fast zwangsläufig zustande.

Auch diese Arbeit trägt deutliche Spuren langwieriger Auseinandersetzung und weist zahlreiche poröse, durchgeriebene sowie mit Papierstücken überklebte Stellen auf. Dadurch evoziert die Oberfläche einen fast schon erodierten Eindruck. Die Figur

---

<sup>316</sup> Siehe: Lampert, Aukt.-Kat. Christie's 2008, S.58.

<sup>317</sup> So werden bspw. im Katalog zu Auerbachs zweiter Einzelausstellung im Januar 1967 in der Marlborough Gallery in London allein 25 Gemälde aufgelistet, die in den Jahren 1965-66 entstanden sind; eine für den Künstler überaus große Anzahl an fertiggestellten Bildern in einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne.

selbst wirkt aufgrund der zahllosen Kohleschichten und der angefügten Papiere distanzierter, wie in den diffusen, räumlich aber nicht weiter akzentuierten Hintergrund geschoben. Die Hell-Dunkel-Werte weisen im Vergleich zu „Head of E.O.W.“ (Abb.4) eine subtilere Gestaltung auf. Es gibt weniger tief geschwärzte Bereiche, die die Figur förmlich schlucken und im dunklen Grund absorbieren. Dieser wirkt bereits wesentlich lichtdurchlässiger, was den Gesamteindruck der Darstellung auflockert und die Formen weniger kompakt erscheinen lässt. Der Kopf wie auch mehrheitlich der übrige Körper heben sich signifikanter vom Grund ab und gewinnen dadurch an physischer Präsenz. Obwohl die Figur über eine geringere materielle Dichte des Kohlestrichs verfügt, wirkt sie von der haptisch-voluminösen, dreidimensionalen Empfindung weitaus verdichteter und konkreter. Die gesamte Komposition wirkt homogener, Figur und Grund integrieren sich besser und korrespondieren in einer ausgewogenen Weise miteinander. Diese hier einsetzende Entwicklung der „materiellen Entschlackung“, die zu einer Verdichtung der Präsenz der Figur führt, wird sich in den folgenden Jahren in verstärktem Masse durchsetzen.

Die Kohle-Zeichnung „Head of Julia“ (Abb.6) aus dem Jahr 1960 ist eines der ersten Porträts Auerbachs von seiner Frau. Im Vergleich zu den ab 1978 regelmäßig und in großer Zahl einsetzenden Porträts von Julia, wird in dieser Arbeit noch die Annäherung an die Person in der Umsetzung in die Farbmaterie nachvollziehbar. Die Figur ist in der für Auerbachs Porträts charakteristischen Aufsicht dargestellt. Die Augen sind auch hier niedergeschlagen, wodurch ein direkter Blickkontakt zwischen Figur und Betrachter verunmöglicht wird. Besondere Beachtung verdient der Raum, der die Figur umgibt. Aufgrund vielfacher Überarbeitungen im Bereich des Gesichts finden sich vor allem hier mehrere poröse und überklebte Stellen. Diese erzeugen – zusätzlich intensiviert durch die Hell-Dunkel-Kontraste – den Eindruck einer „auratischen“ Erscheinung (die amorphe Form in der linken oberen Ecke, die wie in der Schwebeliege bleibt und weder mit der Figur noch mit dem Grund verbunden zu sein scheint, verstärkt noch die Empfindung einer „Aura“), die vom Kopf der Figur ausstrahlt, wodurch auch hier der Kopf eine deutlich wahrnehmbare voluminöse, dreidimensionale Form gewinnt. Daneben finden sich im Bereich des Gesichts sowie in dessen unmittelbaren Umgebung dunkle Kohlestriche oder sehr viel hellere Stellen, wo die Kohle ausgelöscht worden ist und das Weiß des Papierträgers wieder zum Vorschein kommt und sich als eigenständiger Lichtwert in der Konstituierung des Motivs bemerkbar macht. Diese einzelnen dunklen wie hellen Striche erzeugen

gleichsam Strahlen, die sich über das Dargestellte ziehen und einen für den Betrachter deutlich wahrnehmbaren energetischen Impuls auslösen.

In den folgenden Jahren wird Auerbach seinen Zeichnungsstil grundlegend verändern und weiterentwickeln. Vor allem der Handhabung des Strichs kommt hier ein besonderer Stellenwert zu. Die massige Erscheinung der Körperformen und die kompakte Dichte des Strichs wird sich sukzessive und konsequent zugunsten einer deutlich lockereren und freieren Strichführung durchsetzen. Diese Entwicklung gilt sowohl für die Zeichnungen als auch für die Gemälde. Auerbachs Porträts scheinen dabei ein paradoxes Moment in sich zu tragen. Obgleich die Wiedergabe des Motivs „unfertiger“ als in den frühen Werken wirkt, weisen diese einen für Auerbach ganz spezifischen Grad an Vollendung auf, der das Dargestellte in einer dreidimensionalen Weise haptisch wahrnehmbar werden lässt und der sich spätestens nach einer gewissen Dauer des Schauens erschließt. Ansatzweise kündigt sich dieser Entwicklungsschritt in den eben besprochenen Werken bereits an.

Überblickt man Auerbachs Schaffen, fällt auf, dass die – wenn auch nur sporadische – Auseinandersetzung im Medium der Radierung die stilistische Veränderung in seinem Werk diesbezüglich mit begünstigt und vorangetrieben zu haben scheint.<sup>318</sup> Im Verlauf der Jahrzehnte hat Auerbach verschiedentlich vor allem Kaltnadelradierungen und Radierungen in zumeist konzentrierten Folgen geschaffen. Bereits 1954 entstehen gegen Ende der Studienzeit am Royal College of Art sowie an der Borough Polytechnic sechs Kaltnadelradierungen, die jeweils Frauenakte zeigen und eine mit den zeitgleich entstehenden Gemälden und Zeichnungen vergleichbare Dichte in der Intensität der Strichfolge sowie deutliche Hell-Dunkel-Kontraste aufweisen. In den Jahren 1966 bis 69 entsteht eine Reihe von sechs Siebdrucken, in denen Auerbach mit sich überlagernden Konturierungslinien über ein und derselben Pose einer Figur experimentiert, um auf diese Weise die voluminöse Grundstruktur einer Figur auf das Wesentliche reduziert offenzulegen. Allerdings befriedigen ihn die Resultate des Drucks nicht wirklich, sodass er diese Versuche verwirft und die Arbeit in dieser

---

<sup>318</sup> Insbesondere Michael Podro und Craig Hartley haben sich immer wieder intensiv mit Auerbachs Radierungen auseinandergesetzt und diese Diskussion mit profunden Beiträgen bereichert, siehe: Michael Podro: *Auerbach as Printmaker*, in: *Print Quarterly*, Vol.II, Nr.4, Dezember 1985, S.283-298; Ders.: *Introduction*, in: *Ausst.-Kat. Frank Auerbach: The complete Etchings 1954-1990*, hrsg. v. Marlborough Graphics, London 1990, o. P.; Ders.: *Recent Auerbach Etchings*, in: *Print Quarterly*, Vol.25, Nr.2, Juni 2008, S.172-177; Craig Hartley: *Freud and Auerbach: Recent Work*, in: *Print Quarterly*, Vol. IX, Nr.1, März 1992, S.3-30; Ders.: *Introduction*, in: *Ausst.-Kat. Frank Auerbach: Etchings and Drypoints 1954 – 2006*, Fitzwilliam Museum Cambridge, 6.3.-10.6.2007, hrsg. v. Fitzwilliam Museum Cambridge & Marlborough Graphics London, S.7-11.



Technik nicht mehr aufnehmen wird.<sup>319</sup> Zwischen 1980 und 1981 nimmt Auerbach die Arbeit in Medium der Radierung wieder auf und es entstehen sechs Porträtköpfe, denen 1989-90 sieben weitere folgen. Von 1994 bis 2006 entstehen in losen Abständen weitere Porträts, in der Mehrzahl Kopfbildnisse. Vor allem die frühen graphischen Arbeiten verdeutlichen den physischen Aufwand, mit dem sich der Künstler während des Radierens auseinandersetzen hat. Das Zeichnen bzw. eine flüssige Linienführung sind in diesem Medium deutlich schwieriger zu handhaben, da der Künstler sich mit einem physischen Widerstand auf der Metallplatte konfrontiert sieht, in die die Stahlnadel eingeritzt wird. Die ab 1980 entstehenden Radierungen weisen nun eine deutlich aufgelockerte und freiere Strichführung auf, in denen sich eine signifikante Weiterentwicklung von Auerbachs Art des Zeichnens bzw. der Strichführung manifestiert, die sich nun immer deutlicher auch in der Malerei niederschlagen wird.

Die einzelne Linie scheint sich in diesen Arbeiten immer mehr zu verselbständigen, immer freier auf der Bildfläche zu agieren und nicht mehr zwingend mit dem eigentlichen Motiv verbunden zu sein. Die Linie wird nicht als mehr als eine das Motiv konturierende Linie gehandhabt. Vielmehr umspielen diese losen und wie zufällig aneinander gereihten Striche und Strichbündel – wie in den Zeichnungen und Gemälden – das Motiv auf subtile aber dezidierte Weise und führen auf dieses hin. Es scheint, als folge Auerbach in der Art und Weise seiner Strichführung auf dem Bildträger nicht mehr dem offensichtlich Sichtbaren, sondern als folge er dem Motiv gleichsam „blind“. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, als *taste* sich der Künstler *visuell* intuitiv und mit Hilfe des von der Hand gezogenen Strichs auf dem Bildträger sukzessive an das Motiv heran, welches gewissermaßen imaginär vor seinem inneren Auge bereits vorhanden ist und im Werk letztlich Gestalt gewinnt.<sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> Diese Siebdrucke wurden erstmals im Rahmen von Auerbachs erster Einzelausstellung in der New Yorker Marlborough Gallery gezeigt, siehe: Ausst.-Kat. *Frank Auerbach*, hrsg. v. Marlborough Gallery New York, September-Oktober 1969, S.24-25. Weitere Informationen zu diesen Werken siehe: Michael Podro: *Auerbach as Printmaker*, in: *Print Quarterly*, Vol.II, Nr.4, Dezember 1985, S.283-298 sowie Craig Hartley: Introduction, in: Ausst.-Kat. *Frank Auerbach: Etchings and Drypoints 1954 – 2006*, Fitzwilliam Museum Cambridge, 6.3.-10.6.2007, hrsg. v. Fitzwilliam Museum Cambridge & Marlborough Graphics London, S.7-11.

<sup>320</sup> In diesem Zusammenhang sei auf eine höchst interessante Publikation hingewiesen: Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden – Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997/Paris 1990. Derrida geht in seiner These u. a. der „Erfindung des Strichs“ und seiner Konsequenz für die Wahrnehmung – mitunter unter Rückbezug auf Maurice Merleau-Ponty – von Zeichnungen bzw. Bildern nach. Hier ein signifikantes Zitat, das Derridas Argumentationsstruktur aufzeigt: »Selbst wenn eine Zeichnung [...] mimetisch ist, also reproduktiv, figurativ und darstellend, selbst wenn das Modell dem Künstler in leibhaftiger Gegenwart gegenübersteht, muss der Strich in der Nacht vorgehen. Er entzieht sich dem Feld des Sehens. Nicht nur weil er *noch nicht* sichtbar ist, sondern weil er nicht zur Ordnung des Spektakels, der spektakulären Objektivität gehört – weshalb das, was er sich ereignen lässt, nicht in sich selbst mimetisch sein kann.« (S.49; Herv. v. Jacques Derrida).

In diesen Werken nimmt man nun trotz der sukzessiven Reduktion an einzelnen Strichen eine deutliche Verdichtung und Konkretisierung eines dreidimensional sich entfaltenden Kopfes wahr. Michael Podro konstatiert zu dieser Entwicklung sehr präzise: »What we have [...] as in so many Auerbach heads, is that we see simultaneously the surface itself and through the surface into the volume behind.«<sup>321</sup> Ein solcher voluminöser, dreidimensionaler Eindruck geht ab Mitte der 1970er Jahre immer deutlicher von Auerbachs Werken aus. Diese für den weiteren Werkverlauf überaus bedeutende Entwicklung soll im Folgenden an weiteren Zeichnungen dargelegt werden.

### **III.III.III. Die Autonomisierung der Linie**

Diese Tendenz hin zu einer freieren Handhabung der Strichführung, die in der Wahrnehmung ein das Motiv abstrahierendes, auflösendes Moment evoziert, artikuliert sich im Verlauf der 1970er Jahre sowohl in Auerbachs Malerei als auch in den Zeichnungen immer deutlicher. In dieser Schaffensphase zeigt sich einmal mehr, in welchem unmittelbarem, fruchtbarem und wechselseitigem Verhältnis beide Medien in Auerbachs Werk zueinander stehen. Vor allem aus der Zeit von Ende der 1970er bis

---

<sup>321</sup> Siehe: Michael Podro: *Auerbach as Printmaker*, in: *Print Quarterly*, Vol.II, Nr.4, Dezember 1985, S.283-298, hier S.285. Podro weist zu dieser Art der dreidimensionalen Wahrnehmung von Auerbachs Porträtköpfen deutliche Parallelen zwischen Auerbachs Gestaltung und der theoretischen Schrift *The Analysis of Beauty* (1753) von William Hogarth nach. Der vollständige Titel dieses einflussreichen Traktats lautet *The Analysis of Beauty or Forms lineally considered*; der Nachtrag entfiel allerdings beim Druck der ersten Publikation und geriet dadurch für längere Zeit mehr oder weniger in Vergessenheit. Dem sehr belesenen Auerbach ist diese Schrift bereits während seiner Studienzeit bekannt. In einer anderen Publikation führt Podro Hogarths Grundgedanken seiner Schrift auf, die sich bis zu einem gewissen Grad auch in der Wahrnehmung von Auerbachs Werken niederschlagen, siehe: Ders.: *Vom Erkennen in der Malerei*, München 2002, hier vor allem S.119f. & 124ff.: Hogarth empfiehlt in *The Analysis of Beauty* den zu zeichnenden Gegenstand als eine Hohlform, eine hohle Schale aufzufassen, dessen Volumen durch Drähte oder Fäden definiert ist. Der den Gegenstand umgebende Umriss soll als ein solcher Draht gedacht werden, um den Gegenstand nicht bloß „undurchsichtig“ und flach zu sehen. Die Linie hat nicht nur der Konturierung, sondern vor allem der Vorstellung des Gegenstandsvolumens zu dienen. Diese dreidimensionale Vorstellungskraft erlaubt es dem Künstler, den Gegenstand nicht nur zu kopieren, sondern sich gewissermaßen geistig in diesen hineinzusetzen und so dessen wesentliche Struktur deutlich herauszuarbeiten. Podro argumentiert in dieser Schrift, dass die *Verbildlichung* (so die treffende deutsche Übersetzung des englischen Begriffs „*depiction*“) von Kunstwerken im Wesentlichen von der Imagination und dem Vorstellungsvermögen des Betrachters beeinflusst wird und nicht nur von der herkömmlichen Auseinandersetzung mit der sichtbaren Welt. Er opponiert damit auch gegen die von Ernst Gombrich in *Kunst und Illusion* (erstmalig: London/New York 1960) vertretene illusionistische Auffassung von Verbildlichung, welche die pikurale Intention darin begründet sieht, im Betrachter denjenigen Eindruck zu erwecken, den auch das natürliche Objekt hervorruft und folglich Realität vortäuscht. Bei einem Gemälde hat eine solche Wahrnehmung die Konsequenz, dass diese gewissermaßen über zwei verschiedene Abläufe des Erkennens funktioniert, die zwischen dem Erkennen des Darstellungsgegenstands und dem der bemalten Oberfläche nicht vereinbar ist. Um beide Zustände miteinander versöhnen zu können, schlägt Podro vor – und hier folgt er einer von Richard Wollheim in *Art and its Objects* (erstmalig: Harmondsworth 1970) ausgearbeiteten These – die »Aspekte des wahrgenommenen Anblicks – der der Materialität der Bildoberfläche und der der Konfiguration des Gegenstandes – interagieren und sich innerhalb unserer Erfahrung gegenseitig transformieren« zu lassen (S.14ff.).

Anfang der 1980er Jahre haben sich deutlich mehr Porträtzeichnungen als aus den vorangegangenen Jahren erhalten. In dieser Phase sitzen neben den regelmäßigen Modellen einige Personen dem Künstler lediglich für ein oder zwei Porträts Modell. Bei diesen Porträts ist Auerbach gehalten, flexibler und schneller zur formalen geometrischen Struktur sowie zur Essenz des Wesens der Erscheinung der Person zu gelangen, als bei den regelmäßig sitzenden Modellen. In dieser Auseinandersetzung scheint sich die stilistische Veränderung, die in den vorangegangenen Jahren bereits deutlich anklingt, zu beschleunigen und endgültig durchzusetzen.

In den Kopfbildnissen zeigt sich merklich eine akzentuiertere Form des Kopfes. Es fallen nun vor allem einzelne, die mitunter wie frei auf der Bildfläche driftende, abstrahiert wirkende Linien und Strichkürzel auf, aber deutlich zur Konkretisierung des Motivs beitragen und keineswegs willkürlich ausgeführt sind. Deutlich an dieser stilistischen Veränderung wird auch, dass die Linie bzw. der einzelne Strich in Auerbachs Schaffen stetig größere Komplexität gewinnt. So spontan der Charakter der Linien wirkt, so reflektiert und im Sinne der Essenz der Darstellung sind diese gesetzt. In einem ersten Eindruck nimmt man diese losen Striche so wahr, als führten diese ein Eigenleben auf der Bildfläche. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich aber, dass diese nicht nur die gesamte Bildfläche rhythmisieren, sondern vor allem das Motiv in hohem Masse energetisieren. Einzelne Striche überlagern und verbinden sich mit anderen, übertragen so ihren jeweils eigenen vibrierenden Rhythmus auf andere Bereiche und potenzieren auf diese Weise die gesamte Komposition. Auerbachs Porträts werden dadurch immer stärker als intensive und *energetische Kraftfelder* wahrgenommen, die die dargestellten Personen ungemein vitalisiert erscheinen lassen. Unter der spezifischen Handhabung der Farbmaterie entwickelt sich die Bildfläche in Auerbachs Porträts – sowohl in den Gemälden als auch in den Zeichnungen – zu einem hochgradig *dynamisierten Bildraum*. Der Kopf bzw. das Gesicht bilden nicht nur eine bloße Bedeutungszone, in der das Motiv sichtbar gemacht wird, sondern auch eine in hohem Masse energetische Zone, die der Betrachter intensiviert wahrnimmt.

In der 1981 entstandenen Porträtzeichnung „Head of Julia“ (Abb.17) ist diese markante stilistische Weiterentwicklung deutlich nachvollziehbar. Die Art der Darstellung der Figuren bleibt sich in all den Jahren in Auerbachs Schaffen sehr ähnlich. Der Betrachter blickt auf einen leicht nach rechts angewinkelten, büstenhaften Oberkörper einer Frau. Das Haupt ist zur Seite gewandt, ebenso die Augen. Auch hier lässt sich kein direkter Blickkontakt zwischen Figur und Betrachter herstellen. An

diesem Porträt fällt in der unteren Bildzone der Schriftzug „Julia by Frank“ auf. Durch diese Widmung wird der porträtierten Person das Bild gewissermaßen symbolisch in einem Akt tiefer Verbundenheit, Zuneigung und Liebe überreicht. Solche sehr persönlichen Noten des Künstlers verstärken den intimen und privaten Charakter, der sich als ausgeprägte Konstante durch Auerbachs Porträts zieht. Der Künstler greift im Laufe der Jahre vereinzelt – neben seiner Signatur – auf eine derartige übergroße und prominent ins Bild gesetzte Namensnennung der Porträtierten oder auch auf eine derartige Datierung zurück (dieses Moment zeigt sich bspw. auch sehr prägnant in den „To the Studios“ betitelten Werken, die seit den 1980er Jahren mitunter entstehen und die den Eingang zu seinem Atelier darstellen). Neben der subjektiven, intimen Prägung, scheinen besonders die prominent gesetzten Datierungen den Versuch des Künstlers zu implizieren, damit die dargestellte Person bzw. das Motiv aus dem Kontinuum der vergehenden Zeit herauszulösen und zumindest im Bild vor der unweigerlichen Vergänglichkeit zu bewahren.

In den Zeichnungen, die ab Mitte der 1970er Jahre entstehen, verschwinden sukzessive die Spuren der massiven Bearbeitung des Bildträgers. Poröse oder gar überklebte Stellen kommen durch die Verwendung noch widerstandsfähigerer, mehrlagiger Büttenpapiere nicht mehr vor und laufen damit auch nicht mehr der physischen Integrität der dargestellten Person zuwider. Die Zeichnungen entstehen noch immer in einer andauernden und intensiven Auseinandersetzung mit und vor dem Modell, sodass sich unter der letztlich gültigen Darstellung unzählige mehr oder weniger deutlich verwischte Striche ausgelöschter und verworfener Vorgänger des Porträts befinden. Es zeigt sich eine deutliche Konzentration von Kohlestrichen im Bereich des Kopfes bzw. des Gesichts, also der Bildzone, die stets die intensivsten Bearbeitungsspuren zu erdulden hat. Der Fokus der Wahrnehmung des Künstlers liegt ganz auf der Herausarbeitung der Gesichtsstruktur, während sowohl dem übrigen Körper als auch dem Hintergrund zumeist eine eher untergeordnete Rolle zukommt. Einzelne, kräftig gezogene Striche scheinen wie lose dem Motiv zu folgen und auf der Bildfläche frei zu driften. Es zeigt sich jedoch bei genauerer Betrachtung, dass diese Striche keineswegs willkürlich in der Komposition eingesetzt werden, sondern die geometrische Grundstruktur akzentuieren und die gesamte Darstellung rhythmisieren. Die Ansammlung unzähliger Striche führt zu einer enormen Verdichtung dieser Zone, die dadurch den Kopf auf der zweidimensionalen Bildfläche förmlich voluminös wölbt und dem Betrachter in einer dreidimensionalen, körperlichen Art und Weise

nachvollziehbar macht. Man blickt förmlich wie durch das transparent gestaltete Gesicht hindurch auf die – eigentlich unsichtbare – Rückseite des Kopfes und gewinnt so einen umfassenden Eindruck der physischen Beschaffenheit des Motivs. Diese Entwicklungstendenz verdeutlicht sich in den Porträts, die in den folgenden Jahren entstehen, sukzessive und auf konsequente Weise.

Im Verlauf der 1980er Jahre schafft Auerbach zahlreiche Zeichnungen, in denen er zwei bis drei Büttenpapiere miteinander verleimt, was entsprechende Konsequenzen in der Gestaltung mit sich führt. Auf diese Weise entstehen die vom Format her größten Papierarbeiten in seinem Schaffen (die größten Arbeiten messen fast 90 auf über 70 cm), die damit von der üblichen Dimension der Werke merklich abweichen. Damit sind auch die Köpfe deutlich größer als in Wirklichkeit. Sehr häufig verläuft die Klebestelle als gut sichtbare horizontale oder vertikale Bruchkante mitten durch das Gesicht bzw. den Kopf der dargestellten Figur. Stellvertretend für diese Zeichnungen soll das zwischen 1985-86 entstandene Porträt „Head of Julia“ (Abb.21) hier besprochen werden.<sup>322</sup>

Diese Arbeit besteht aus zwei verleimten Papieren, deren Klebekante sich als deutlich sichtbare, dunkle horizontale Linie im Bereich des Mundes durch das Gesicht der Figur zieht. In all diesen Zeichnungen lagert sich jeweils in den Vertiefungen entlang dieser Kanten durch die Intensität des Arbeitsprozesses und die zahlreichen Überarbeitungen deutlich Kohlestaub als eine zumeist tiefschwarze Spur ab. Obwohl diese Kante sofort in den Blick fällt, führt diese nicht zwingend zu einer signifikanten Unterbrechung in der Wahrnehmung des dargestellten Motivs. Auerbach gelingt es in der Regel, die beiden miteinander verklebten Papiere als eine Einheit in Erscheinung treten zu lassen und die Kante während des Arbeitsprozesses nach Möglichkeit zu ignorieren. Diese Kanten fallen zumeist weitaus weniger ins Gewicht der Darstellung als die porösen und überklebten Stellen früherer Zeichnungen. Es zeigt sich ohnehin, dass die Verwendung mehrteiliger Papiere nicht einfach eine bloße Spielerei ist, sondern ganz dem Maßstabverhältnis der dargestellten Figur auf der Bildfläche entspricht. Es ist ein Versuch des Künstlers, die gewohnten Modelle im selben Medium in der Herausforderung einer deutlich größeren Fläche überzeugend darzustellen.

An den Zeichnungen – wie auch an den Gemälden – dieser Jahre fällt auf, dass die Gestaltung der Formen zwischenzeitlich wieder kompakter wird. Der Grund auf dem

---

<sup>322</sup> Zum Vergleich finden sich weitere Werke aus demselben Schaffensabschnitt in: Ausst.-Kat. Marlborough Fine Art: *Frank Auerbach – Recent Paintings and Drawings*, London, Januar-Februar 1987, Abb.30-35, S.34-40.

die Figuren liegen, ist häufig gekennzeichnet von einer vielfältigen, sich subtil entwickelnden Abstufung verschiedener Grauwerte, die sich aus zahllosen verwischten Strichen ergeben. Mitunter wird das Motiv in diesen Zeichnungen zusätzlich mit weißer Kreide akzentuiert, womit neben den teils dicken, tiefschwarzen Kohlestrichen ein weiterer Farbwert in die Komposition eingebracht wird. Trotz dieses zwischenzeitlichen Wiedererstarkens einer kompakteren Erscheinung des Motivs, bestehen auch diese Porträtköpfe primär aus einer Vielzahl loser Striche und sich überlagernder Strichkürzel, die sich miteinander verbinden und aus denen sich die deutlich nachvollziehbare geometrische Grundstruktur des Kopfes aus einer ausgewogenen inneren Bildordnung heraus entwickelt. Der Hintergrund bildet hier nur eine diffuse Fläche, die keinerlei perspektivischen Tiefeneindruck evoziert. Die dreidimensionale, voluminöse Gestaltung des Kopfes, die von den wie frei gesetzten, mäandernden Strichen zusätzlich betont wird, suggeriert einen räumlichen Effekt, der die gesamte Komposition in der Wahrnehmung potenziert.

#### **III.III.IV. Beschleunigte Linien vs. Rhythmik des Bildgrunds**

In den folgenden Jahren zeichnet sich in der Entwicklung der Zeichnungen – wie auch kurz darauf in den Gemälden – ein immer ökonomischerer Einsatz der bildnerischen Mittel ab. Die Intensität des Bildausdrucks nimmt durch die reduziertere Gestaltung aber keineswegs ab, im Gegenteil, dieser wird mit mitunter subtilen Mitteln hochgradig aktiviert. Ab etwa Mitte der 1990er Jahre bleibt der Bildgrund in den Zeichnungen häufig nahezu unbearbeitet, der Großteil der gesetzten Striche hinterlässt vorwiegend im unmittelbaren Bereich des Hauptes seine Spuren. Das Weiß des Bildträgers wird gewissermaßen als Farb- und Lichtwert in die Darstellung miteinbezogen, was den Gesamteindruck nun nicht nur erheblich aufhellt, sondern auch um einiges transparenter und leichter als in Arbeiten aus den vorangegangenen Jahren erscheinen lässt. Mitunter wirken die dargestellten Köpfe auf der hellen Bildfläche im ersten Moment fast schon immateriell, gleichsam in pures, energetisches Strömen aufgelöst. Einzelne Striche scheinen mitunter frei auf der Bildfläche zu driften, um sich letztlich doch zu einer kohärenten Form zusammenzufinden. So wird dem Objekt eine neue Form verliehen und dieses auf überzeugende Weise in der ganzen Mannigfaltigkeit seines Wesens für den Betrachter nacherlebbar gemacht.

Die Zeichnungen ab Mitte der 1990er Jahre bestätigen allesamt diese Beobachtung, die sich entsprechend klar an den Porträts der verschiedenen Modelle nachvollziehen lässt (bspw. Abb.26, 29, 31 sowie 34). Die Porträts „Head of Catherine Lampert“ (Abb.26/1994-95), „Reclining Head of Julia“ (Abb.29/1998), „Head of William Feaver“ (Abb.31/2003) sowie „Head of David Landau“ (Abb.34/2006) weisen alle eine vergleichbare kompositorische Struktur auf, die stellvertretend für Auerbachs stilistische Entwicklung während der letzten Jahre angesehen werden kann. In allen vier Zeichnungen wirkt die gesamte Bildfläche im ersten Moment wie von abstrahierten, vom Gegenstand völlig losgelösten Linienkürzeln überzogen. So frei und vom Objekt abstrahiert die Wiedergabe des Motivs gerade in Auerbachs jüngsten Werken zuweilen anmutet, so handelt es sich niemals um eine Überführung figurativer Elemente in eine rein abstrakte Kunstform. Im beständigen Überzeichnen und Ausradieren – bzw. im Übermalen und Abkratzen in den Gemälden – während der Arbeit am Porträt wird gewissermaßen die Sichtbarkeit des Motivs zwar immer wieder aufs Neue in Frage gestellt und ausgelöscht, diese wird aber niemals von Auerbach vollkommen negiert: Sie steigt vielmehr in einer neuen Sichtweise im letztlich gültigen Bild wieder auf und energetisiert in hohem Masse die Darstellung, die der Betrachter in einem lebendigen Schauen am künstlerisch neu gewonnenen Objekt erfährt.

Die Art und Weise der Setzung der einzelnen Striche vermittelt dem Betrachter einen ungefähren Eindruck von der teils hohen Geschwindigkeit ihrer Entstehung. Beeindruckend dabei ist, wie sicher der Stift geführt und die Linien präzise im Sinne des zu schaffenden Motivs gesetzt werden, obgleich der Künstler diesem frei zu folgen scheint. Mitunter kommt das gültige Porträt mit einer erstaunlich geringen Anzahl gesetzter Striche aus (bspw. Abb.29). Trotz des teilweise sehr reduzierten und ökonomischen Einsatzes der Strichsetzung wie auch des verwendeten Farbmaterials überzeugen diese Porträts durch eine hoch entwickelte Kohärenz ihrer voluminösen Form. Die Geschwindigkeit des Auftrags schlägt sich sowohl in der Darstellung als auch in der Wahrnehmung in einer Art beschleunigten Auffassung der Striche nieder, was diese Porträts zusätzlich mit Vitalität und Energie auflädt. Es sind niemals kraftlose oder belanglose Linien, die Auerbach in seinen Zeichnungen setzt. Jede steht förmlich unter Spannung und dient zur Intensivierung des Gesamteindrucks. So gesehen gibt es keine dominanten Linien, da eine jede gleich wichtig für das Erreichen des Gesamtergebnisses ist. Es kommt lediglich in einzelnen Bereichen des Gesichts zu

verdichteten Ansammlungen einzelner Striche, vor allem im Bereich der Sinnesorgane (Augen, Nase, Mund), sowie dort, wo aufgrund der physiognomischen Beschaffenheit einzelne Stellen sich in den Vordergrund wölben (Stirn, Nase, Kinn). Auf diese Weise entsteht in diesen Zeichnungen ein sehr ausbalancierter, harmonischer Eindruck der Komposition, der die verschiedenen Zonen zu gleichen Teilen berücksichtigt, sodass das Motiv vom Betrachter in seiner Gesamtheit wahrgenommen werden kann.

In den Porträts aus diesen Jahren realisiert der dargestellte Kopf seine konkrete Form verhältnismäßig schnell und deutlich nachvollziehbar aus der Ansammlung der Strichkürzel heraus. Die eigentliche Kopfform scheint gleichsam verborgen unter dem verflochtenen Geäst der frei auf der Fläche driftenden und den zumeist sich fein verästelnden Strichkürzeln zu liegen. Sowohl die Kopfform als auch die sich darüber zusammensetzenden Striche, die mitunter wie eine Art in den Raum aufgefaltetes Grundgerüst die charakteristische Beschaffenheit des Kopfes nachbilden, suggerieren auf subtile Weise einen deutlich wahrnehmbaren dreidimensionalen, voluminösen Eindruck. Die zahllosen Vorgängervarianten des letztlich gültigen Porträts lagern sich in einer subtilen Grauschicht im Bereich des Hauptes ab, die sich aus verriebenen und ausradierten Strichen zusammensetzt. Durch dieses Verwischen der Farbsubstanz entsteht der Eindruck einer fein schimmernden Glätte auf dem Grund des Bildträgers, wodurch dieser Bereich homogenisiert und von der Umgebung akzentuiert wird. Die übrige Bildfläche wird von unzähligen, zumeist einzelnen losen Strichen bedeckt, die ebenfalls leicht verwischt sind, sodass dadurch nie ein dominantes kräftiges Schwarz entsteht, im Gegensatz bspw. zu frühen Zeichnungen Auerbachs. Der Umraum verharrt unaufdringlich im Hintergrund der Wahrnehmung und evoziert auch kaum einen räumlichen Eindruck.

Trotz dieser Gestaltung kommt dem Hintergrund deshalb nun keineswegs eine marginale Rolle in der Gesamtkomposition zu. Die rhythmische Kadenz der einzelnen Striche führt vielmehr zum verdichteten Motiv hin und hebt dieses auf unaufdringliche Weise hervor. Die Porträts dieser Zeichnungen sind nicht einfach von Anfang bereits da, sie entwickeln und konkretisieren sich vielmehr langsam vor den Augen des Betrachters. Die nervöse Feingliedrigkeit der im Hintergrund agierenden Striche verbindet sich mit den kräftigeren, aber nicht minder vibrierend anmutenden des im unmittelbaren Bereich des Gesichts aktiven Strichen und Linien. Besonders deutlich zeigt sich dieses Moment im Porträt „Head of David Landau“ (Abb.34), welches im ersten Augenblick wie eine verwackelte, unscharfe und dadurch gleichsam gestreute



Einstellung des Motivs anmutet. Beidseits des mittig auf dem Bildträger ruhenden (Haupt)Porträts finden sich weitere Bildnisvarianten, die der Künstler während der Arbeit aufgegeben zu haben scheint. Diese nicht weiter ausgeführten Köpfe setzen eine Schwingung in Gang, die sich von links wie rechts hin zum vollendeten Porträt in der Mitte kontinuierlich aufbaut und verdichtet. Auch dadurch, und nicht nur aufgrund des kräftigeren schwarzen Strichs, wirkt die Grundform des Porträts kohärenter und konkretisiert sich als kompakte Erscheinung aus dem Grund empor. In diesen Zeichnungen kommt nun der Wechsel im Gebrauch neuer Materialien zu markanter Geltung, den Auerbach ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre sukzessive vollzogen hat. Anstelle der bis anhin während Jahren verwendeten Holzkohle greift er vermehrt auf Materialien wie Kreide (mit der er bereits schon in vorangegangenen Jahren experimentiert hatte), Kohlestift, Tusche oder immer mehr auch auf Bleistift zurück.<sup>323</sup> Diese Materialien weisen alle einen unterschiedlichen Härtegrad auf, der einen jeweils genuinen Strich generiert und der sich entsprechend prominent in den Zeichnungen auch manifestiert.

Selbst wenn Auerbach die Linie nicht mehr in einem das Objekt konturierenden Sinne verwendet, führen die neueren Zeichnungen sehr deutlich vor Augen, dass die zeichnerische Umsetzung alles andere als willkürlich ist. Er verzichtet deshalb auf eine prägnante Kontur, da durch die Festigkeit und Starrheit solcher Linien der vitale Ausdruck des Objekts deutlich gemindert wird und dem „energetischen Strömen“ eines Menschen zuwider läuft. Auerbach schafft Linien, die unter enormer Spannung stehen. Die Physiognomie des Modells wird vielmehr in einer dynamisch aufgeladenen Linienführung umspielt und stellenweise aufgelöst. Die Auflösung der Form ist allerdings nie so heftig, dass diese vollends zerbräche. Die Integrität der äußeren Hülle wie auch der Person als solcher bleibt folglich weitestgehend gewahrt. In der Werkentwicklung sowohl der Zeichnungen als auch der Gemälde zeigt sich seit den 1990er Jahren dieses Moment einer Verbindung aus abstrahierten, vom Motiv geradezu driftend losgelöst scheinenden und bedeutungstragenden Linien immer deutlicher und setzt sich in beiden Medien auf überzeugende Weise durch. Dieser Aspekt soll im Folgenden thematisiert und an Werken festgemacht werden.

---

<sup>323</sup> Hierzu Frank Auerbach: »One breaks one's habits – I became fed up with drawing in charcoal. I got a hard pencil and started drawing with that. The drawings take months, with a lot of sittings, and the first three or four turned into ink drawings or ink or chalk drawings. I found it was simply more interesting to draw in pencil. As soon as anything one's doing becomes predictable, one simply becomes bored and wants to do something else. Luckily, the whole process is so difficult and so slow that there's more than enough to last several lifetimes. I got tired of the idiom of my drawings and wanted to change.«, siehe: Peppiatt-Auerbach 1998, S.6.

### **III.IV. Chaotische vs. deskriptive Linien in Zeichnungen und Gemälden**

Sowohl in der Entwicklung der Zeichnungen als auch der Gemälde kommt dem graphischen Element der Linie in Auerbachs Schaffensverlauf eine stetig bedeutendere Funktion zu. Es zeigt sich, dass sich mit dem Erscheinen der Linie zu einer sukzessiven und auf konsequente Weise in den Gemälden eine reichhaltigere Farbigkeit entwickelt und zum anderen sowohl in den Zeichnungen als auch in den Gemälden das Figur-Grund-Verhältnis deutlicher akzentuiert wird. Die Farbmaterie selbst gewinnt dadurch eine dezidiertere Funktion als bspw. noch im Frühwerk, wo diese sich überwiegend als amorph vermalte Masse gebärdet. Diese signifikante Veränderung zeigt sich vor allem ab Mitte der 1970er Jahre, als die Linien weicher und fließender werden und weitaus seltener die kantig-gezackte Strich- und Linienführung wie noch Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre aufweisen und die das Motiv zuweilen in einzelne Flächen unterteilt haben. Linien gebärden sich auf der Bildfläche nun zunehmend als eine Art „vektorielles Feld“, welches sich innerhalb der Komposition so gliedert, dass das dargestellte Subjekt gewissermaßen von der Farbmaterie bzw. vom gezeichneten Strich „festgehalten“ wird. Damit bilden sie nicht nur einen wichtigen stabilisierenden Faktor für die Wahrnehmung des Motivs, sondern gebärden sich auch als ein Kraft- und Energiefeld, die dem Motiv Struktur und Dynamik verleihen. Die Art und Weise, wie Auerbach lose gesetzte Einzellinien und Linienverläufe innerhalb seiner Kompositionen einsetzt, führt zu einem Öffnen von Bildzonen, zu einem räumlichen Auffalten des Motivs zum Betrachter hin, sodass dieser in die Komposition gleichsam visuell eintreten und diese erkunden kann.

Auerbachs zeichnerisches wie malerisches Darstellungssystem scheint sich im Werkverlauf immer wieder als ein paradox anmutendes „Antisystem“ zu manifestieren. So scheint sich auch der konsequente Verzicht auf eine konventionelle, konturierende Linienführung zunächst in paradoxer Weise auf die Bilder auszuwirken. *Chaotische* wie *deskriptive* Linienverläufe entwickeln eine sich sukzessive verdichtende Struktur, die sich an das Objekt gewissermaßen annähert und dieses dadurch erst sichtbar macht. Diese Linien *umschreiben* das Objekt eher und führen auf Umwegen, aber in konzentrierter Form auf dieses hin, als dass sie ihm bloß abbildend folgen und es nur *beschreiben*. In aller Deutlichkeit schlägt sich hier die Problematik der menschlichen

Wahrnehmung nieder, die in der Konfrontation mit dem sich zeigenden Objekt erst all die visuellen Informationen verarbeiten muss und die Auerbach folgendermassen in Worte fasst: »The incoherence of experience caught in the coherence of an independent form.«<sup>324</sup> Der Künstler wahrt sich so mit seiner Darstellungsweise deutlich vielseitigere Möglichkeiten der Wiedergabe, ohne sich auf ein einziges System festzulegen. Sein Darstellungssystem erweist sich als ausgesprochen sensibel und flexibel, da die ausführende Hand immer wieder subtil auf spontane, unmittelbare Veränderungen in der Wahrnehmung reagieren kann. In dieser wechselseitigen Interaktion kann sich das Objekt in seiner ganzen Mannigfaltigkeit und Veränderlichkeit entfalten, zu keinem Zeitpunkt schlägt die Wiedergabe dabei aber in Beliebigkeit um. »What may appear at first sight to be a careless swipe is really more the spirit of the thing«, wie William Feaver hierzu treffend anmerkt.<sup>325</sup> Auerbach ist in seiner spezifischen Darstellungsweise bestrebt, den ständig sich verändernden Bedingungen der Wahrnehmung eines Objekts so adäquat wie möglich gerecht zu werden. Die elementare Schwierigkeit der Übertragung der Sehdaten besteht nun darin, während der Wahrnehmung der sich permanent verändernden Oberfläche des Objekts im letztlich gültigen Werk zumindest ein Minimum an Ordnung und Permanenz einzuverleiben. Es gilt, eine künstlerisch überzeugende Form der Wiedergabe für die chaotisch und wandelbar sich zeigenden Strukturen zu finden. Dieses grundsätzliche künstlerische Problem des Transfers ephemerer Momente in eine überzeugende, die flüchtige Zeit überdauernde Bildform, wird auch an einer Aussage des Künstlers sehr deutlich vor Augen geführt, in der er sich zwar zu seinen druckgraphischen Arbeiten äußert, der Grundgedanke dieser Aussage lässt sich aber durchaus auch auf sein malerisches wie zeichnerisches Schaffen projizieren:

»The graphic mark which was made spontaneously, quickly, and then by some magic turns into a form of permanence that can be stamped down – no other medium has got that. And to me it is a tremendous magic that *something that could have been done in twenty minutes is preserved not as a sketch, but as something of more permanence and authority.*«<sup>326</sup>

---

<sup>324</sup> Peppiatt-Auerbach 1998, S.5.

<sup>325</sup> Siehe: William Feaver: *Recent Paintings and Drawings by Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Marlborough Gallery New York: *Frank Auerbach – Recent Works*, New York 8.3.-8.4.2006, S.5-7, hier S.5.

<sup>326</sup> Siehe: Craig Hartley: *Introduction*, in: Ausst.-Kat. Fitzwilliam Museum: *Frank Auerbach – Etchings and Drypoints 1954-2006*, hrsg. v. Fitzwilliam Museum Cambridge & Marlborough Graphics London, Cambridge 6.3.-10.6.2007, S.7-11, hier S.11 (Herv. v. Verf.).

Die Linien durchqueren das Bildfeld in zunehmendem Masse in Form rhythmischer Kraft- und Bewegungslinien, die die äußere Hülle des Objekts dabei auflösen, zugleich aber auch hochgradig aktivieren. Das gesamte Bild entwickelt sich auf diese Weise selbst zu einem dynamischen *Kraftfeld*. Der einzelne Pinselstrich – wie auch die dadurch erzeugte Linie – scheint nichts Definitives mehr zu bezeichnen. Erst aus der Gesamtsicht erschließt sich der Zusammenhang einer neu formulierten Kohärenz des Motivs. Dieses anfänglich als Instabilität und Abstraktion wahrgenommene Moment bewirkt erst die gesteigerte Intensität der Darstellung. Denn durch die spezifische Handhabung bilden die Linien nicht nur ab, sie dehnen sich in der organischen Masse der Farbmaterie aus und ziehen sich zusammen, sodass das dargestellte Motiv auf diese Weise wesentlich intensiver und vitaler vom Betrachter wahrgenommen wird. Form und Struktur des Objekts werden so in einer neu gewonnenen Klarheit herausgearbeitet.

Diese an- und abschwellenden Linienverläufe bewirken neben dem Freisetzen von Energie noch einen weiteren zentralen Effekt. Dem Objekt wird damit in der pastos aufgetragenen und stark durchwirkten Farbmaterie Halt und Stabilität sowie ein haptisch voluminöser Eindruck verliehen, sodass dieses nicht „liquide“ auf der Bildfläche fließt. Ordnung und Chaos, Scheitern und Gelingen bilden in Auerbachs Werk eine fruchtbare, wechselseitige Koexistenz. Malerisch freie Formen werden von konkret bezeichnenden und vice versa belebt und überführen das Objekt in eine neue, mit künstlerischen Mitteln gebildete Entität. In Auerbachs Werken zeigen sich neben autonomen Bildstrukturen so immer auch klassische Gestaltungselemente, die der Komposition gleichsam subtil eingeschrieben werden. Hier manifestiert sich ein weiteres Kontrastphänomen in Auerbachs Schaffen: Die Konvulsionen der intensiv bearbeiteten Farbmaterie werden durch die letztlich analytische Umsetzung des wahrgenommenen Objekts strukturiert und gebändigt. Ohne sich mit rein illustrativen Elementen zu begnügen, fühlt sich Auerbach in sein Gegenüber ein, um über ein tiefes, empathisches Verständnis sich mit diesem gleichsam zu finden. Die Porträts werden auf diese Weise auch zu analytischen, reflexiven Destillaten ganz persönlicher Emotionen und Erfahrungswelten. Anstelle bloßer Abbildung tritt die künstlerische Neuformulierung des Objekts.

Das dynamische Element der Wahrnehmung schlägt sich ganz unmittelbar auch in der Arbeitsweise des Künstlers nieder, der keineswegs zögernd agiert, sondern stets das Wagnis des Scheiterns eingeht. Die Farbe wird schnell und risikofreudig – aber nie in

einer expressiv-ausladenden Geste – auf dem Bildträger aufgetragen, um aus der amorphen Farbmasse sukzessive das Motiv zu gewinnen. Betrachtet man den Werkverlauf chronologisch, fällt auf, dass das analytische und die Komposition ordnende Element der Strich- und Linienführung das Objekt im Verhältnis zur Farbmaterie stabilisiert und immer deutlicher herausgearbeitet wird. Dieser Aspekt lässt sich an Porträts aus ganz verschiedenen Schaffensphasen festmachen.

Von Anfang bis Mitte der 1960er Jahre schafft Auerbach Werke, die mit zu den pastosesten seines gesamten Schaffens zählen. Obgleich in diesen Gemälden Farben mitunter in großer Masse eingesetzt werden und es dadurch zu sehr pastosen und stark durchwirkten Zonen in der Komposition kommt, spielt die Linie mitunter eine prägende Rolle in der Wahrnehmung der gesamten Darstellung, die förmlich aus der Farbmasse heraus geschaffen wird. Aus dieser Phase stammt bspw. „Head of E.O.W. III“ (Abb.10), welches zwischen 1963 und 1964 entstanden ist. Während dieser Jahre hat Auerbach nicht nur immer wieder in großer Menge Weiß eingesetzt – zum einen, um den atmosphärischen Eindruck des Lichteinfalls zu intensivieren, zum anderen, um die eher zurückhaltende Palette der vorangegangenen Jahre mit einem neuen Farbwert zu bereichern – sondern mitunter auch Farben direkt aus der Tube auf dem Bildträger ausgedrückt.<sup>327</sup> Hier sind es ein kräftiges dunkles Rot und Blau sowie Goldgelb, die auf der dicken, weiß-farbigen Unterlage der Komposition ausgedrückt worden sind, ohne dabei vom Pinsel weiter bearbeitet worden zu sein. So entsteht ein farbiges, linienartiges Geflecht, welches sich über die amorphe weiße Masse legt und auf diese Weise die voluminöse Struktur und Form des Kopfes sowie des oberen Brustbereichs akzentuiert. Durch diese kompositorische Maßnahme kann der Künstler zudem verhindern, dass sich das Motiv in der stark durchwirkten Farbmaterie auflöst und völlig unstrukturiert und abstrahiert auf der Bildfläche driftet. Hinzu kommt eine enorm verstärkte Wirkung des Lichteffekts der Farbtöne, die sich auch in der Wahrnehmung des Motivs niederschlägt. Denn aufgrund der zumeist in ihrem Primär- bzw. Komplementärverhältnis eingesetzten Farben wird deren leuchtende Strahlkraft auf der weißen Unterlage zusätzlich intensiviert.

---

<sup>327</sup> Licht spielt in Auerbachs Schaffen von Beginn an eine ganz essentielle Rolle. Er reagiert sehr sensibel auf die sich verändernden Lichtverhältnisse. Da er jeden Tag mehrere Stunden malt und zeichnet, ist er sowohl auf Tageslicht als auch – je nach Jahreszeit mehr oder weniger – auf elektrische Beleuchtung angewiesen. Wenn er in seinem Atelier künstliches Licht benötigt, dient ihm eine einzige, lose von der Decke hängende starke Glühbirne als Lichtquelle. Während der frühen 1960er Jahre setzt er sich vor allem am Modell E.O.W. mit dem Widerschein elektrischen Lichts – zuweilen auch des flackernden Feuers – auseinander, was sich am vermehrten Einsatz der modelliert und hart wirkenden weißen Farbe niederschlägt.

Das rund zwanzig Jahre später entstandene Porträt „Head of J.Y.M.“ (Abb.19/1984-85) zeigt ebenfalls ganz deutlich die für die Herausarbeitung sowohl der Struktur als auch der Form elementare Rolle der aus der Farbe heraus generierten Linie. Während dieser Zeit stellt Auerbach J.Y.M. immer wieder in dieser oder einer sehr ähnlichen Haltung mit leicht zur Seite geneigtem Haupt dar. Diese Linien entstehen durch den zwar schwungvoll, aber stets sicher durch die Farbmasse geführten Pinsel. Obgleich die dadurch geschaffenen Linienverläufe keineswegs streng konturierend der äußeren Umrandung des Kopfes folgen, erstaunt es immer wieder, mit welcher Präzision und Sicherheit Auerbach in der Lage ist, in seinen Porträts mit wenigen Strichen aus der amorphen Masse der pastos aufgetragenen Farben eine letztlich gültige Form herauszuarbeiten. Gerade in Werken wie diesem, in dem die Auswahl der Farben eher zurückhaltend ist, wird deutlich, wie wichtig die Herausarbeitung der konkreten Form des Motivs ist, um diese vom Umraum und Hintergrund abzugrenzen. So abstrahiert die Wiedergabe im ersten Moment erscheinen mag, so frappierend ist die Wirkung, die sich nach einer gewissen Dauer der Wahrnehmung des Porträts beim Betrachter einstellt. Der gesamte Kopf sowie signifikante Gesichtsmerkmale wie Augen, Nase, Mund, der Bereich des Unterkiefers oder der Übergang zum Hals evozieren eine klar nachvollziehbare dreidimensionale Körperlichkeit, obgleich das Haupt mit der auf dem Bildträger vorhandenen Farbmasse verbunden bleibt. Motiv und Grund werden keineswegs definitiv voneinander getrennt, aber deutlich unterschieden. Auch dadurch nimmt der Betrachter die gesamte Komposition umso energetischer und vitaler wahr. In welcher intensiver Weise diese aus der Farbe geschaffenen und zunächst chaotisch und willkürlich erscheinenden Linien die gesamte Darstellung hochgradig aktivieren und einen dreidimensionalen Eindruck evozieren können, zeigt sich an drei weiteren Porträts sehr deutlich, die in den darauf folgenden Jahren entstanden sind und die bezüglich dieses Entwicklungsmoments in Auerbachs Schaffen stellvertretend herangezogen werden können. In den Gemälden „Julia“ (Abb.23/1988-89) wie auch in den beiden gleichnamigen „Head of Catherine Lampert“ (Abb.25/1994 & Abb.30/2000) werden Kopf wie Körper durch die sich über diese legenden Linien strukturiert, geformt und in hoher Masse rhythmisiert. Besonders intensiv wird der Oberkörper Julias (Abb.23) wahrgenommen, der durch zahlreiche verschiedenfarbige Pinselstriche förmlich bandagiert zu sein scheint und aus diesen ineinander übergehenden und sich vernetzenden Liniengefügen einen enorm verdichteten, voluminösen, körperlichen Eindruck evoziert. Nicht nur der Oberkörper, Arm und

Kopf der Person werden auf diese Weise von der Stuhllehne wie vom Hintergrund – der aus denselben Farbtönen besteht – akzentuiert, sondern es wird eben auch das dreidimensionale körperliche Empfinden deutlich gesteigert. Diese Linien erweisen sich folglich als ein das Motiv in hohem Maße ordnendes und strukturierendes kompositorisches Gestaltungselement.

In den beiden 1994 bzw. 2000 entstandenen Porträts „Head of Catherine Lampert“ bilden diese Linien eine wesentlich graphischere Struktur aus, obgleich diese nichts Konkretes zu bezeichnen scheinen. Diese Struktur wirkt sich vor allem in der älteren Arbeit (Abb.25) geradezu massiv auf das Motiv aus. Dicke, in dunklem Braun gesetzte vertikale Striche scheinen gleichsam wie vor dem Gesicht zu liegen und erzeugen hier trotz der Nahsicht einen eher distanzierenden Effekt. Während im Bereich links unten diese Striche mit größter Wahrscheinlichkeit zum Lehnstuhl zu zählen sind, auf dem das Modell sitzt, greifen vor allem die beiden lang gezogenen Striche rechts oben in die Gesichtsstruktur ein und überzeichnen diese förmlich. Der sich auf die Integrität des Gesichts invasiv auswirkende Charakter dieser Linien wird zusätzlich dadurch betont, da Gesichtsmerkmale wie Augen, Nase oder Mund sowie Bereiche der sich wölbenden Stirn wie auch des Unterkiefers in derselben Farbe gehalten sind. Durch diese Linien wird das sich aus der Farbmasse empor wölbende Gesicht gewissermaßen wieder in die Bildfläche zurückgebunden. In der im Jahr 2000 entstandenen Arbeit (Abb.30) nehmen sich die das Motiv umschreibenden Linien deutlich zurückhaltender aus. Wie bereits das vorangegangene Porträt besteht auch dieses überwiegend aus einer ungemein reichen Palette unterschiedlichster Brauntöne, in denen nicht nur die Figur sondern auch der Grund gestaltet ist. Die in die rechte Bildhälfte geschobene Figur hebt sich auch hier vor allem durch die dynamisch geführten und im Sinne der Figur präzise eingesetzten Pinselschwünge deutlich vom Grund ab und entwickelt auf diese Weise eine autonome, voluminöse Form. Entlang des linken Bildrands finden sich vertikale, praktisch über die gesamte Fläche und mit breitem Pinsel gezogene Striche, die sich förmlich in die Farbmaterie eingeschrieben haben. Diese Linien suggerieren eine Art Raum bzw. eine zusätzliche Teilfläche, die auf subtile Weise vom Umraum der Figur separiert wird. Auch durch diese kompositorische Maßnahme, die sich in der Wahrnehmung zunächst kaum gewichtend für die Gesamtgestaltung ausnimmt, erlangt die Erscheinung der Figur auf der Bildfläche sowie in der Farbmaterie eine weitaus stärkere Präsenz. An diesen Werken wird zudem deutlich, dass nicht nur allein die Art und Weise der Gestaltung der Figur

den vitalen und energetischen Eindruck der Wahrnehmung dieser Bilder beeinflusst und intensiviert, sondern dieses Moment zusätzlich auch von der Umgebung der Figur ausgeht. Der Verlauf der Pinselstriche wie auch die Spuren abgekratzter und übermalter Farben erzeugen ihrerseits rhythmische Wahrnehmungsmuster, die sich intensivierend auf die gesamte Darstellung auswirken. So zeigt sich auch hier, dass die Farbmaterie keineswegs auf willkürliche Weise eingesetzt oder beliebig vermalt wird, sondern letztlich jeder sichtbar belassene Strich zu einer gesteigerten Präsenz und verdichteten Kohärenz der porträtierten Figur hinführt, in der sich diese in der Farbmaterie behauptet.

### **III.V. Figur vs. Hintergrund: Energetisches Strömen**

Betrachtet man den Entwicklungsverlauf von Auerbachs Schaffen chronologisch, wird deutlich, dass sich sowohl die gezeichnete als auch die gemalte Linie im Verlauf der Jahre immer stärker in einer Art doppelten Wirkkraft manifestieren. Diese Entwicklung nimmt sich sowohl im Medium der Zeichnung als auch in der Malerei – wie es die vorangegangenen Bildanalysen gezeigt haben – mit jeweils spezifischen stilistischen Merkmalen sehr markant aus. Im Frühwerk stellt sich der Körper der Figur zumeist als eine materiell verdichtete amorphe Farbmasse dar, die es dem Betrachter mitunter erschwert, diesen als einen strukturierten und organisierten Organismus wahrzunehmen und von der umgebenden Farbmasse eindeutig zu trennen. Im weiteren Werkverlauf gelingt es Auerbach, eine genuine Linienführung zu entwickeln, die, obgleich sie zunächst einen vom Motiv weitgehend abstrahierten und losgelösten Eindruck suggeriert, eine deskriptive Funktion übernimmt. Der Künstler bedarf keiner geschlossenen Konturlinie mehr und er betrachtet den Körper einer Figur auch nicht als eine geschlossene Oberfläche, um diesem eine charakteristische und konkrete Gestalt zu verleihen. Abstrahiert muten diese Linien auch deshalb an, da sie den Körper nicht mehr streng linear und konturierend umreißen. Die Linienverläufe schwenken jedoch nie in eine rein abstrakt-informelle Wiedergabe um, da sie die eindeutige Funktion haben, einem Motiv Form und Struktur und damit eine markante Präsenz innerhalb der Komposition zu vermitteln. Die Auflösung einer klaren Kontur führt aber dazu, dass diese Linien das Bildfeld zusätzlich als energetische Kraft- und Bewegungslinien durchqueren und auf diese Weise die Darstellung hochgradig rhythmisch aufladen und in ihrem Gesamteindruck



potenzieren. Konsequenz dieses Vorgehens ist – wie bereits im Frühwerk, hier aber aufgrund anderer kompositorischer Voraussetzungen – eine zuweilen erschwerte Unterscheidung von Figur und Grund, gegen die der Künstler wiederum Gegenmaßnahmen ergreifen muss, will er verhindern, dass beide Zonen in ihrer Wirkung und Bedeutung nivelliert werden. Das gilt vor allem für Gemälde mit einer mehrheitlich tonalen Farbgebung, in denen sich die Figur mitunter erst nach konzentriertem Schauen deutlich vom Grund abhebt und sich als voluminöser Kopf bzw. Körper aus der Farbmasse heraus manifestiert.

Die durch die auflösende Kontur erzeugte Instabilität der Figuren bewirkt folglich erst ihre energetische Intensität: Elementare Kräfte der Ausdehnung und der Kontraktion kommen zur Entfaltung, die sich in einem rhythmischen Zusammenspiel einzelner Linien und sich verdichtender und bündelnder Linienverläufe potenzieren und so den Ausdruck der gesamten Komposition in der Wahrnehmung des Betrachters steigern. Dieses Moment kommt vor allem seit Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre immer stärker in den Gemälden zur Geltung, als Auerbach dazu übergeht, die Farben nach jeder Sitzung abzukratzen, anstatt auf den vorangegangenen Schichten immer wieder mit dem Auftrag fortzufahren. Besonders prägnant schlägt sich dies seit etwa Mitte der 1980er Jahre in den Werken nieder, vor allem in denjenigen, in denen die Figur von einem größeren Umraum bzw. einer Hintergrundfläche umspielt wird. Auch wenn dieser Hintergrund in den Porträts in der Regel nichts Konkretes darstellt und nur sehr selten ein akzentuierter oder perspektivischer Raumeindruck evoziert wird, handelt es sich hier keineswegs um eine bloß mit Farbe ausgefüllte „Leerfläche“. Der Raum um die Figur sowie die Kadenz der Abfolge der Pinselstriche wie auch Spuren abgeschabter Farben erzeugen rhythmische Intervalle, die diese Bildzonen auf sensible Weise mit zusätzlicher Energie anreichern. Die in der durchwirkten Farbmaterie sichtbar belassenen Pinselspuren evozieren einen vibrierend-atmosphärischen Eindruck, der den Raum um die Figur in Schwingung versetzt und förmlich atmen lässt. Auch so gestaltet sich die Wahrnehmung dieser Porträts zu keinem Zeitpunkt statisch, sondern stets in einer vitalisierten Weise, in der das durch den Farbauftrag ausgelöste Moment des beständigen energetischen Strömens und Fließens der dargestellten Person eindrücklich sichtbar wird.

Dieses strömende Element der Wahrnehmung ist keineswegs ein offensichtliches und erschließt sich oftmals erst im konzentrierten Schauen sowie im Vergleich mit anderen Werken. Im 1985 entstandenen Porträt „Head of Julia“ (Abb.20) erweist sich der die

Figur umgebende Raum als eine subtile *Resonanzfläche*, die zur Vergegenwärtigung der Figur aus der Farbmaterie einen nicht unerheblichen Beitrag leistet und mit dieser förmlich mitschwingt. Dieses Moment zeigt sich sowohl in den Bereichen, in denen Farbschichten abgekratzt, als auch dort, wo neue aufgetragen worden sind. Form und Struktur des Kopfes klingen in der umgebenden Fläche wie ein Echo nach, ohne dass dies von der grundsätzlichen Wahrnehmung des Porträts ablenken würde. Es führt vielmehr in einer die Wahrnehmung unterstützenden Art intensiver auf dieses hin. Hier kommt einmal mehr ein ganz wesentliches Gestaltungsmerkmal von Auerbachs Porträts zu tragen: Der Hintergrund wird nicht nur als eine mit Farben auszufüllende Fläche gehandhabt, sondern kreiert einerseits einen atmosphärischen, mitunter auch räumlich assoziativen Bereich, andererseits wird damit die Figur innerhalb des Bildgevierts verortet und ihre Erscheinung in der Farbmaterie stabilisiert. Der Raum wird gewissermaßen von der jeweils charakteristischen vitalen Ausstrahlung der Person erfüllt. Der teilweise sehr rasch geführte Pinsel hinterlässt in der an Farbnuancen überaus reichen Komposition mäandernde Schlangenlinien vor allem in der unmittelbaren Übergangszone zwischen Kopf und Umraum, sodass die beiden Bildbereiche keineswegs abrupt voneinander getrennt werden. Der Fokus der Wahrnehmung – sowohl die des Künstlers während der Arbeit als auch die des Betrachters im Akt des Schauens vor dem Bild – wird auf diese Weise zur Figur hingeführt.

Dieses *Hinwirken* des Umraums auf die Figur zeigt sich in „Head of Catherine Lampert“ (Abb.22) aus dem Jahr 1986 deutlich und auf überzeugende Weise. Hier erzeugen diese vorwiegend im Übergangsbereich zwischen Körper und Kopf der Figur und dem Hintergrund eingesetzten mäandernden Linien und Strichkürzel ebenfalls einen ungemein dynamischen und energetischen Effekt. Die mit kräftigem Strich in schwarzer Farbe gezogenen Linien deuten nicht nur Teile der Stuhllehne bzw. physiognomische und anatomische Merkmale des Modells an, sondern lösen ähnlich der vermalten Schlangenlinien eine atmosphärisch dichte Stimmung aus. Intensiviert wird dieser Eindruck durch die farblich in zwei verschiedene Bereiche unterteilten Zonen des Hintergrunds. Durch das tiefe Rotbraun auf der linken Seite sowie das mit dem blauen Oberteil der Person korrespondierende Blau am rechten Bildrand werden unterschiedliche Farbklänge kombiniert, die einen ganz eigenen atmosphärischen Ausdruck in Gang setzen.

In „Head of David Landau“ (Abb.32/2003-04) scheint das malerisch sichtbar gemachte energetische Strömen die Kopf- und Gesichtsstruktur der Figur geradezu aufzulösen. Dieses Moment wird hier aus verschiedenen Gründen besonders augenfällig. Der Künstler greift auf ein für Kopfbildnisse eher seltener verwendetes Querformat zurück, in welchem der Kopf von ungewöhnlich viel Raum umgeben wird. Vergleichbar mit einer bereits besprochenen, rund zwei Jahre nach dem Gemälde entstandenen und gleich betitelten Zeichnung (Abb.35) – in der die beidseits des mittig gesetzten Porträts vorhandenen „unscharfen“ Varianten auf dieses hinführen und so die Gesamtwirkung intensivieren – wird hier ein ungemein dynamisches kompositorisches Gestaltungselement erzeugt, welches von links wie rechts auf das Porträt einwirkt. Die durch den Farbeinsatz und den Pinselstrich freigesetzten Energien führen die Erscheinung der Figur teilweise an den Rand der Auflösung.

In zahlreichen Porträts aus verschiedenen Schaffensphasen gewinnt man den Eindruck, dass sich die Figur umso schärfer zeigt, je mehr sie sich sowohl farblich als auch bezüglich des Verlaufs der Pinselspuren vom Hintergrund abhebt. Je stärker die Farben im Umraum abgeschabt werden bzw. je mehr diese Bildzone im Verhältnis zur Figur malerisch vernachlässigt wird, desto deutlicher kann sich diese gegenüber ihrer Umgebung konkretisieren. Oftmals erzeugen die Farben wie auch die Arbeitsspuren um den Kopf der porträtierten Person eine Art auratischen Effekt. Ausschlaggebend für diesen stimmungsvollen Ausdruck sind die Wahl der eingesetzten Farben, die viskose Qualität der Farbmaterie, sowie die Handhabung des Pinsels und die sichtbar belassenen Farbspuren abgeschabter Stellen. All diese Faktoren beeinflussen in hohem Masse die Wirkung eines Gemäldes. Figur und Grund stehen in Auerbachs Porträts stets in einem engen, sich wechselseitig stimulierenden Verhältnis, die durch den jeweils spezifischen Umgang und immer wieder eingesetzter kontrastierender kompositorischer Mittel eine zusätzliche Steigerung erfahren. Der Eindruck von Räumlichkeit, eines Vorne und Hinten bzw. von Nähe und Ferne wird in den Bildern häufig vor allem durch helle und dunkle Farbeffekte evoziert. Die Figuren heben sich in anderen Farbtönen vom zumeist farblich differenziert gestalteten und mitunter dunkleren Grund ab (In den Zeichnungen wird man gerade mit dem umgekehrten Effekt konfrontiert, hier liegen die dunkleren Figuren auf hellem Grund). Durch die Konzentration der Farbmasse auf die Figur sowie durch Helligkeitseffekte rückt diese förmlich nach vorne zum Betrachter hin. Dieser Effekt lässt sich sowohl in den Kopfbildnissen als auch vor allem in den halb- und ganzfigurigen Porträts beobachten.

Die Figuren in Auerbachs Bildnissen sind häufig zentriert in die Bildfläche gesetzt, was den Bildraum sehr geordnet erscheinen lässt und der geordneten Wahrnehmung des Dargestellten zugute kommt.

Am Porträt „Head of David Landau“ zeigt sich nun in aller Deutlichkeit, welche Folgen es für die Wahrnehmung des Motivs mit sich bringen kann, wenn sowohl Figur als auch Hintergrund mehrheitlich in denselben Farben gestaltet sind und Struktur wie Form der Figur kaum noch durch umreißende Strichkürzel akzentuiert, bzw. wenn die Farbtöne und Pinselstriche des Umraums in die Struktur des Kopfes eingreifen und – zumindest teilweise – gewissermaßen über diese gelegt werden. Der Raum um die Figur gebärdet sich als farblich amorphe Fläche, die aufgrund des pastosen Farbauftrags einen dynamischen und haptisch-voluminösen, aber keinen räumlich-perspektivischen Eindruck entwickelt. Dafür laden die kräftigen und gut in der Farbmaterie sichtbar belassenen mäandernden und zig-zag-artigen Pinselspuren sowohl die Figur als auch den diese umgebenden Raum hochgradig energetisch auf und führen so zu einem gesamthaft gesteigerten Eindruck der Komposition, der das Werk in Schwingung versetzt. Die vitale Erscheinung der Figur wird durch die Art der Pinselstriche und die farbliche Verzahnung gewissermaßen an die Umgebung übertragen, sodass dadurch ein permanentes energetisch-dynamisches Strömen evoziert wird. Zunächst wird dadurch eine Verschmelzung des Bereichs der Figur mit dem des Hintergrunds suggeriert. Bei konzentriertem Schauen konkretisieren sich aber sowohl der Kopf als auch der Oberkörper (das weiße Hemd sticht aus den übrigen Farben deutlich hervor) des Modells immer klarer aus den ungemein nuancenreich vermalten Farbtönen vor den Augen des Betrachters. Diese Arbeit ist ein beeindruckendes Zeugnis für die sich seit etwa Anfang der 1990er Jahre immer vielseitiger und subtiler gebärdende Palette des Künstlers, dessen Gemälde aus faszinierenden Zwischentönen bestehen, die während der Arbeit aus den wenigen von ihm eingesetzten Grundfarben gemischt werden. Hier zeigt Auerbach seine hoch entwickelte künstlerische Begabung, Farben unter den schnell gesetzten Pinselstrichen und der pastos aufgetragenen Farbmaterie nicht einfach zu vermahlen, sondern ein Maximum an lichtdurchfluteter Atmosphäre, Leuchtkraft und tonaler Wirkung der jeweiligen Farbtöne zu erzielen.

Wie intensiv sich dieses energetische Strömen zwischen Figur und Grund zuweilen entwickeln kann, zeigt sich deutlich am Porträt „Reclining Head of Julia II“ (Abb.36) aus dem Jahr 2007. Im ersten Moment glaubt der Betrachter auf eine abstrahierte

Bildfläche zu blicken, die aus verschiedenen, sehr hellen Grün- und Gelbtönen sowie einzelnen mit dem Grund vermalten blauen und schwarzen Strichkürzeln besteht. Erst nach und nach realisiert man, dass sich hier ein liegend dargestelltes Haupt befindet, welches sich subtil aus der Farbmaterie herauschält. Der Betrachter blickt auf die linke Gesichtshälfte des frontal nach oben gerichteten Kopfes einer schlafenden bzw. ruhenden Person. Nach einer gewissen Dauer erkennt man auch, dass die abstrahiert wirkenden Strichkürzel alles andere als willkürlich gesetzt sind, sondern sehr bestimmt und auf energetisch-vitalisierende Weise die Form des Kopfes umreißen, ohne dabei streng konturierend und starr zu wirken. Es zeigt sich auch, dass die in der rechten unteren wie oberen Ecke diagonalen und farblich sich von der Umgebung unterscheidenden Teilflächen den Kopf auf der Bildfläche und entsprechend seines Maßstabverhältnisses in der Komposition einbetten und mit der farblich ähnlichen Umgebung harmonisieren. Der Kopf entsteht gewissermaßen aus der vielschichtigen und reich nuancierten Farbmaterie heraus und gewinnt sukzessive eine festere Form und strukturierte Gestalt.

### **III.VI. Der Bildraum als Ereignisraum: Zur Figuration der halb- und ganzfigurigen Porträts**

Frank Auerbach zeigt im gesamten Entwicklungsverlauf seiner Porträts einen sehr bewussten und reflektierten Umgang in Bezug zum Maßstabverhältnis der im Bildraum dargestellten Figuren. Um ein solches Maßstabverhältnis überzeugend zu erreichen, greift der Künstler auf verschiedene kompositorische Maßnahmen zurück. Bis in die 1970er Jahre hinein appliziert Auerbach vor allem bei auf Hartfaserplatten gemalten Werken hin und wieder eine weitere, um das Figur-Grund-Verhältnis überzeugender umzusetzen, gerade dann, wenn er im Verlauf der Arbeit feststellt, dass die Ausmaße des Kopfes das Bildformat ansonsten sprengen würden (wie das bspw. in „Head of Leon Kossoff“ (Abb.2) aus dem Jahr 1954 beinahe der Fall ist).

Zu diesen Werken zählt das Porträt „Head of Gerda Boehm II“ (Abb.8) aus dem Jahr 1963.<sup>328</sup> Das zur Seite geneigte Haupt ist in der für Auerbachs Kopfbildnisse fast schon charakteristischen Aufsicht dargestellt. Der Kopf und das üppige Haar der

---

<sup>328</sup> Weitere solche Porträts auf sog. „Doubleboards“ finden sich bspw. im 1978 publizierten Ausst.-Kat. der Hayward Gallery in London, siehe: Abb.-Nr.104; „Reclining Figure“, 1972, Öl auf doppelter Hartfaser, 38,1 x 40,6 cm, Privatsammlung sowie Abb.-Nr.131; „Porträt of J.Y.M. Seated“, 1976, Öl auf doppelter Hartfaser, 50,8 x 45,7 cm, Aberdeen Art Gallery.

hochgesteckten Frisur füllen nahezu die gesamte Fläche des kleineren Bildträgers aus. Um das Porträt auf der Bildfläche zu stabilisieren und besser zu verorten, legt er unter die kleinere Hartfaserplatte eine weitere, die in die malerische Gestaltung miteinbezogen wird. Vor allem im Bereich des Haars sowie des oberen Brustbereichs dehnt sich auf dieser die Figur weiter aus und strahlt so eine weitaus deutlichere Präsenz aus. Die beiden Bildträger werden zwar von einer knapp 1 cm hohen Kante unterbrochen, der Künstler ist aber bestrebt, diesen Unterschied in der Handhabung der pastos aufgetragenen Farbmaterie zu nivellieren. Bei frontaler Sicht nimmt sich dieser Zwischenstand denn auch nicht weiter störend in der Wahrnehmung der Gesamtkomposition aus. Lediglich wenn man seitlich auf die Arbeit blickt bzw. die Beleuchtung deutlich von der Seite auf das Bild einfällt, wird durch die Kante ein Schlagschatten erzeugt und damit die Wahrnehmung des Porträts visuell unterbrochen. Die farblich tonale, einheitliche Darstellung kommt der Kohärenz des Eindrucks der Figur allerdings entgegen.

Vor allem in den ganz- und halbfigurigen Porträts wirken die Figuren mitunter sehr klein und scheinen im Meer pastos aufgetragener Farben förmlich zu verschwinden. In diesen Porträts wirkt die Figur von ihrer mimetischen, äußeren Erscheinung am weitesten entfernt, manchmal förmlich abstrahiert und aufgelöst. In diesen Werken manifestiert sich das Streben des Künstlers, dem hier virulenten Problem des Maßstabsverhältnisses der Figur im Raum gerecht zu werden. Rein willkürliche Gestaltungsprinzipien liegen ihm absolut fern, trotz manch kompositorischer Freiheiten, die er sich zuweilen herausnimmt und die sich in den ganz- und halbfigurigen Porträts bedeutend stärker ausnehmen als in den Kopfbildnissen. Dieser merkbare Unterschied zeigt sich bereits bei einem Blick auf eine kleine Auswahl solcher Werke aus teils unterschiedlichen Schaffensphasen: Die beiden im Jahr 1963 entstandenen Werke „Nude on Bed II“ (Abb.7) sowie „J.Y.M. in the Studio I“ (Abb.9), „J.Y.M. Seated V“ (Abb.16) aus dem Jahr 1979, das zwischen 1981 und 82 entstandene Dreiviertelporträt „Portrait of Catherine Lampert“ (Abb.18), „J.Y.M. Seated IV“ (Abb.24) von 1991 wie auch „William Feaver Seated“ (Abb.33) aus dem Jahr 2005 evozieren eine für den Betrachter ganz deutlich nachvollziehbare dreidimensionale tiefenräumliche Struktur, in der die Figur eingebettet ist. Spätestens nach einer gewissen Zeit der Gewöhnung an die Werke erweist es sich, dass das Größenverhältnis der Figur dabei auf zumeist sehr ausgewogene Weise mit dem suggerierten Raum korrespondiert.

Bei den beiden 1963 entstandenen Werken ist der Betrachter gefordert, genau zu schauen, um aus der in zahlreichen Schichten aufgetragenen Farbmaterie die Figur zu isolieren. Während in „Nude on Bed II“ (Abb.7) die Figur ganz in den Hintergrund gerückt zu sein scheint und so gesehen einen neutralen Körper zeigt, weist „J.Y.M. in the Studio I“ (Abb.9) die dargestellte Figur aufgrund des Titels als ein spezifiziertes Modell aus. Selbst bei genauer Kenntnis von Auerbachs Werk ist hier der Bezug zu J.Y.M. alles andere als offensichtlich, es könnte sich ebenso um das in derselben Zeit häufig vertretene Modell E.O.W. handeln. In beiden Werken kann der Betrachter mit dem Blick gleichsam in den Bildraum eintreten und diesen wie auch die Figur haptisch ertasten. Das körperliche Moment, die physisch „leibhaftige“ Präsenz der Figuren schlägt sich in der eher modellierten denn gemalten Beschaffenheit der Farbmaterie eindeutig in der Wahrnehmung nieder.

Die beiden 1979 bzw. 1991 entstandenen Porträts von J.Y.M., die sie sitzend im Lehnstuhl im Atelier des Künstlers zeigen, tragen trotz einer auch hier vorhandenen verkürzten und teils enorm abstrahierten Wiedergabe der Figuren ganz charakteristische Gestaltungsmerkmale, die sich in Porträts mit diesem Modell immer wieder finden; so z. B. die Art und Weise wie Augen, Nase und Mund in nur rudimentären und im Verhältnis zum Kopf zu groß wirkenden Pinselstrichen angedeutet, anstatt akzentuiert werden. Porträts, die J.Y.M. in mit diesen beiden Werken vergleichbaren, mitunter fast identischen Haltungen zeigen, entstehen zuweilen kontinuierlich in regelrechten Zyklen von mehreren Bildern (die römische Nummerierung der Bilder verdeutlicht dieses Moment zusätzlich). Neben den farblich ungemein faszinierenden und nuancenreichen Kompositionen, beeindruckt diese Arbeiten durch die körperlich-voluminöse Ausbildung der Figuren, die förmlich in den Vordergrund zu stoßen scheinen. So lässt sich in der Wahrnehmung nicht nur die dreidimensionale Auswölbung der Figuren gleichsam haptisch nachvollziehen, sondern auch ihre Haltung mit den nach vorne gestreckten, wenn auch perspektivisch verkürzten Beinen, den auf den Armlehnen bzw. im Schoß ruhenden Armen und dem nach hinten lehrenden Oberkörper.

Betrachtet man die Oberflächenstruktur dieser Bilder genauer, überrascht es, wie sehr die Figuren sich vom Grund abheben und eine dreidimensionale Erscheinung entwickeln. Das gilt ebenso für die Werke „Portrait of Catherine Lampert“ (Abb.18) und „William Feaver Seated“ (Abb.33). In all diesen vier Porträts ist die Farbe im Bereich der Figur nicht wesentlich dicker aufgetragen als auf der übrigen Bildfläche.

Es zeigen sich zwar auch deutliche Spuren abgeschabter Farbe, mehrheitlich weist der Hintergrund aber einen dichten Farbauftrag auf. Die Figuren erhalten ihr körperliches Volumen durch den dezidiert eingesetzten Pinselstrich, sodass sie ihre strukturierte Form aus der Farbmaterie heraus entwickeln.

Für diese – wie für die Mehrheit der halb- und vor allem ganzfigurigen – Porträts gilt allerdings, dass der Betrachter in der Zuschreibung der Bildnisse an die jeweilige Person vor einige, bei einer ersten Auseinandersetzung schier unüberwindbar erscheinende Schwierigkeiten gestellt wird. In einer Gegenüberstellung verschiedener Bildnisse realisiert man schnell den Gehalt stilistischer und stilisierender Elemente, die mehrheitlich einem spezifischen Modell zugeordnet sind. Im Verhältnis zur klassischen Porträtmalerei bewegen sich diese Werke jedoch auf einem schmalen Grat. Denn »jede Stilisierung hat dort ihre Grenze, wo sie der Person ihre Ähnlichkeit mit sich und damit ihre Wiedererkennbarkeit raubt.« Das Moment bloßer, äußerer Ähnlichkeit wird in diesen Bildnissen überschritten, es scheint hier vielmehr eine substantielle Weiterentwicklung stattzufinden. Es scheint ein Wiedererkennen initiiert zu werden, »das starke Bilder ermöglichen, die nicht nur abbilden und informieren. [...] Der eigentliche Sinn mimetischen Wiedererkennens ist demnach nicht die Bestätigung der eigenen Vorurteile, sondern ein Sichtbarmachen, die Erkundung einer visuellen Ordnungsqualität, die, sinnlich formuliert und in die Materie des Bildes eingeprägt [...] Evidenz hervorbringt.«<sup>329</sup>

Auf welche Weise kommt in diesen Porträts nun die Evidenz der Figuration zum Ausdruck, wenn sich weder eine eindeutige Identifikation noch eine Lesbarkeit der Darstellung im konventionellen Sinne einstellt? Auf welche Art ist hier die Ähnlichkeit der dargestellten Person beschaffen, wenn nicht nur die Farben sondern auch in hohem Masse deren äußere Hülle von referentiellen Bedingungen losgelöst sind? Die Arbeit an den immer selben Motiven dient hier dem Künstler einer in jedem Bild erneuerten eindringlichen Hinterfragung der eigenen Wahrnehmung, dessen, was und wie sich das Motiv zeigt. Die – mitunter sehr weit getriebene – Befreiung vom referentiellen Beziehungsnetz sowohl der eingesetzten Farben als auch der Wiedergabe der Figuren führt in diesen Werken zu einer Verzahnung der verschiedenen Gestaltungselemente, die das Bild als solches aktivieren und in seiner Wirkungskraft bestärken. Energien der Figuren verbinden sich mit Energien der

---

<sup>329</sup> Beide Zitate siehe: Gottfried Boehm: *Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst*, in: Ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007/2008<sup>2</sup>, S.243-267, hier S.259 bzw. S.266f.



Fläche bzw. des Umraums und vermitteln das Bild als eine Art energetischen *Ereignisraum*.

In Auerbachs halb- und ganzfigurigen Porträts manifestiert sich die wechselseitige empathisch-geistige und vom Künstler analytisch reflektierte – aber nie pathetisch-sentimentale – Beziehung zwischen Maler und Modell in aller Deutlichkeit gerade in dieser Tendenz der Auflösung und vermeintlichen Abstrahierung des Dargestellten. Während der fortlaufenden Porträtsitzungen verdichtet und intensiviert sich die Wahrnehmung des Künstlers immer mehr, die Eindrücke werden dabei stetig *fließender*. Reine Äußerlichkeiten der Figur wie auch vermeintlich konstante und sich gegenseitig bedingende Größen wie das Verhältnis zwischen Raum und Figur verlieren an Gewicht und bringen die „Wirklichkeit“ zunehmend zum Verschwinden und werden zu instabilen, sich verändernden Elementen, „Realität“ löst sich in einen Zustand diffuser *Unschärfe* auf. Das, was sich dem Betrachter zeigt, lässt sich visuell nicht definitiv festmachen, es tritt nie ein Stillstand in der Wahrnehmung ein, zwischen Betrachter und Bild entwickelt sich eine Atmosphäre beständigen Oszillierens. Raum bildet in diesen Werken kein statisches Konstrukt mehr. Je nach Lichteinfall und je nach Intensität der Farbbehandlung einzelner Bildzonen generiert dieser eine gänzlich andere Wahrnehmung. Hier schlagen sich der beständige Zweifel und die Hinterfragung der Wahrnehmung der äußeren Welt ganz deutlich in der Wiedergabe des Motivs nieder, in der sich konventionelle Seherwartungen in der Transformation des Wahrgenommenen in die Farbmaterie grundlegend verändern.

In diesen Werken wird damit gewissermaßen auch der mit Spannung hochgradig aufgeladene Raum *zwischen* Künstler (= Wahrnehmender) und Objekt (= Wahrgenommenes) thematisiert und in der Bildstruktur anschaulich gemacht. Das dynamische „Strömen“ verschiedener Stimmungen und Emotionen, der sich ständig verändernden Atmosphäre des Lichts schlägt sich in der malerischen Realisierung der Figur intensiver nieder, als dessen anatomisch-mimetische oder konturierend genau umrissene Wiedergabe. Die Figuren treten aus der zunächst amorphen Unschärfe und Gestaltlosigkeit der Farbmaterie hervor, wo sie sich aus dem durchwirkten Umraum konkretisieren und immer deutlicher Substanz gewinnen. Der Eindruck der Unschärfe führt zu einer dynamischen, oszillierenden Verschränkung der Bildzonen der Figur wie auch der Umgebung, was zu einer gesteigerten und vitalisierten Wahrnehmung der gesamten Komposition seitens des Betrachters führt. Unzählige Eindrücke fließen während des Porträtierens in das jeweilige Werk mit ein und kulminieren in einer

schier unerschöpflichen, gehaltvollen Fülle, in der die dargestellte Person in eine vibrierende Erscheinung in die Farbmaterie transformiert wird und dem Betrachter aus den Bildern entgegentritt.

Gerade bezüglich der Gestaltungsweise von Figur und Hintergrund unterscheiden sich Auerbachs Werke deutlich bspw. von denjenigen Freuds, Kossoffs oder Bacons. In der jahrelangen Auseinandersetzung mit denselben Modellen lagert sich in ihm ein Wissen über das Leben, das Wesen und auch die Verletzlichkeit der Personen ab, welches mit in die Porträts einfließt. Im Vergleich zu Auerbachs analytischer, Tatsachen bezogener Herangehensweise, wirken in Freuds Porträts die Personen emotional weitaus stärker miteinbezogen. Figur und Hintergrund weisen in Freuds Schaffen oftmals dieselbe akribische Farbbehandlung auf, sodass von beiden Bildzonen eine vergleichbare Intensität ausgeht. In Kossoffs stark durchwirkten und mit Farbe schwer beladenen Leinwänden stellt sich ebenfalls ein solcher Eindruck ein. Aufgrund der farblich zumeist sehr tonal gehaltenen Bilder und des förmlichen „Eingrabens“ der die Körper umgrenzenden Linien in die pastose Farbmaterie, wirken die Figuren allerdings oftmals wie erstarrt und in die Farbe eingesperrt. Kossoffs Porträts evozieren keinen nach außen strömenden Energiefluss, vielmehr vermitteln diese eine Art introspektive Kontraktion. Im Vergleich mit Auerbachs Porträts wirken diejenigen Kossoffs trotz allem eher kalkuliert. Die in die Farbmaterie gesetzten Striche wirken weitaus isolierter als die sehr viel lockerer wirkenden und sich zuweilen zu energetischen Bündeln vernetzenden in Auerbachs Werken.

Die deutlichste Unterscheidung zwischen Figur und Grund vollzieht sich in den Großformaten von Francis Bacon, der damit – paradox anmutend – den enorm gesteigerten Eindruck der Dynamik seiner Figuren regelrecht inszeniert. Während Bacons kleinformatige Kopfbildnisse einen sehr direkten, aber auch intimen Dialog zwischen Bild und Betrachter evozieren, wird dieser in den Großformaten mit einem äußerst ambivalenten Verhältnis zwischen der Figur und einem zumeist stark farbigen, flächig wirkenden Hintergrund konfrontiert. Mit den Worten von Gilles Deleuze gesprochen: »Man wird mit der intensiven Gegenwart von Figuren konfrontiert, manchmal mit einzelnen, manchmal mit mehreren Körpern, die in einer gleichmäßigen Farbfläche hängen, in einer Ewigkeit von Farben.«<sup>330</sup> Hier entfaltet die

---

<sup>330</sup> Gilles Deleuze: *Die Malerei entflammt das Schreiben* (Paris 1981), in: Ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft – Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, Frankfurt a. M. 2005/Paris 2003, S.173-178, hier S.173. Im Zusammenhang des Figur-Grund-Verhältnisses in Bacons Großformaten sei an dieser Stelle auf eine der luzidesten Publikationen zu Bacons Schaffen überhaupt hingewiesen: Gilles Deleuze: *Francis Bacon – Die Logik der Sensation*, München 1995/Paris 1984 (2 Bde.), siehe Bd.1, vor allem S.9ff., S.15ff. sowie S.89ff.

»farbige oder vielmehr farbgebende Leere«, die vibrierende »gleichmäßige Farbfläche« ihre schiere Kraft.<sup>331</sup>

### **III.VII. Paint vs. Colour – Farbmasse als Bildmasse**

In der Entwicklung der Malerei von Frank Auerbach zeigen sich verschiedene, konträr erscheinende Wahrnehmungsphänomene, die vor allem im spezifischen Umgang mit der Farbmaterie ihre enorme und zu Beginn der Auseinandersetzung mit den Werken mitunter irritierende und suggestive Wirkkraft entfalten. Aufgrund der charakteristischen Handhabung der Farbmaterie fallen in den Gemälden diese Kontraste heftiger und deutlicher ins Gewicht der Wahrnehmung, als in den Zeichnungen. In der Auseinandersetzung mit Auerbachs Gemälden ist der Betrachter gefordert, verschiedene Wahrnehmungsstufen zu durchlaufen, um bis zur Essenz dieser Porträts vorzustossen. Aufgrund der intensiven Farbigkeit, dem häufig pastosen Farbauftrag und der daraus resultierenden visuellen und perzeptorischen Konsequenzen, verdichtet sich in den Gemälden die Farboberfläche zu einer enorm aktivierten Masse, in der der Betrachter zunächst einmal Konstanten in der Komposition finden muss, um sich schrittweise dem im Bild sich entfaltenden Motiv annähern zu können.

Aufgrund der Beständigkeit mit der weitgehend dieselben Motive im gesamten Werkverlauf vom Künstler benutzt werden, tut man sich zu Beginn dieser Annäherung oftmals schwer, die sich zumeist subtil zeigenden Veränderungen in den Bildern auszumachen und ihre Bedeutung für den weiteren Entwicklungsverlauf zu begreifen. Eine weitere Anforderung dieser Bilder liegt in der Art und Weise des *Sichtbarmachens* des Dargestellten. Während der Zeit, in der ein Werk bearbeitet wird, fließen ganz unterschiedliche Impulse in die Komposition ein, die sich als heterogene Sichtbarkeitsstrukturen in der Farbmaterie ablagern. Diese heterogenen Erfahrungen, die über reine Fragen der Bildkomposition hinausgehen, gilt es in einer letztlich kohärenten, homogenen Struktur auf der Bildfläche zu vereinen, um das Bild in einer *gegenwärtigen Präsenz* zu potenzieren. Es sind Bilder, die vom Betrachter Zeit einfordern, bis diese beginnen, ihr eigentliches Wesen zu entfalten.

Das Sich-Bewusstwerden der elementaren Kontrastphänomene trägt wesentlich zu einer klärenden Auseinandersetzung mit diesen Bildern bei und verdeutlicht, in

---

<sup>331</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M. 1996/Paris 1991, S.215 passim.

welcher Weise das Wahrgenommene in die Farbmaterie transformiert wird. Die Fragmentierung bzw. die Abkürzung und sukzessive Reduktion des Gegenstands auf seine essentielle Erscheinung spielt eine strategische und elementare Rolle in Auerbachs Kunstverständnis, die im Zuge der Überführung der *Idee des Objekts* in die *Idee des Bildes* in Gang gesetzt wird. In dem Masse, in dem Auerbach die „anekdotische Referenz“ des Objekts malerisch hinter sich lässt, auflöst und manche Formen gewissermaßen nur noch in einem analogen Zusammenhang zur äußeren Ähnlichkeit stehen, schafft er mit jedem Bild eine neue Figur, eine jeweils gültige Wahrheit, die für sich selbst als autonome Form bestehen kann. Auerbach sucht in seiner Kunst eine offensichtliche Angleichung an eine zu ähnliche und mimetische Wiedergabe der äußeren Erscheinung des Objekts daher bewusst zu vermeiden, da eine solche Wiedergabe eher bloße *Referenzzeichen*, denn eine tatsächliche *Figur* erschafft, die sich in der Farbmaterie auf vitale und energetische Weise behaupten kann und die charakteristische geometrische Struktur des Objekts sichtbar macht.

Diese für jedes Objekt individuelle Struktur geht mit der Farbmaterie eine Fusion ein, wodurch dieses in der Farbmaterie eine neue Totalität einer spezifischen Form bzw. Figur erlangt: Die farbführende Spur des Pinsels füllt die Form nicht mehr nur aus, sondern erschafft sie aus der Farbmaterie. Die haptische (Seh)Erfahrung geht dabei unmittelbar mit dem (taktilen) künstlerischen Schaffensprozess einher, der dem Betrachter einen assoziativen Bildraum eröffnet, in dem sich die erkannten Fragmente nach und nach als eine Gesamtfigur generieren. Dieses Herausarbeiten und Sichtbarmachen der geometrischen Grundstruktur kann zu einer (karikaturesk wirkenden) „Übertreibung“ einer einheitlichen Form führen. Auch die stark durchgearbeitete Farboberfläche erzeugt als eine Art Nebenprodukt zuweilen übertrieben wirkende Formen, in denen diese mitunter die (Farb)Haut durchbrechen und an der Oberfläche zur Erscheinung gelangen. Die Intensität mit der sich Auerbach mit der Figur auseinandersetzt und sich dieser in der Farbmaterie anzunähern sucht, verstärkt den Eindruck der Körperlichkeit. Diese haptische Erfahrung der Farbmaterie sowie der körperlichen Formen löst so einen sensitiv-sensuellen Eindruck aus, in dem die gemalten Figuren zu erlebbaren „Dingen“ werden.

In der modernen und zeitgenössischen Kunst kommt den verwendeten Materialien und der Art und Weise, wie sich die spezifische Verarbeitung in der Wahrnehmung des Betrachters manifestiert und das Kunstwerk konkretisiert, eine verstärkte, oftmals ganz entscheidende Rolle zu, egal, ob es sich dabei um traditionelle, unkünstlerische,

„niedrige“ Materialien oder industrielle Werkstoffe handelt.<sup>332</sup> In Frank Auerbachs Schaffen erweist sich nun diese dialektische, symbiotische Verschränkung der Farbmasse als Bildmasse als ein zentrales Charakteristikum, das sich mit signifikanten Veränderungen durch sein gesamtes Schaffen zieht. In der modernen wie zeitgenössischen Porträtmalerei ist seine Position in dieser Umsetzung singular.<sup>333</sup> Die Möglichkeiten nach einem Gleichgewicht zwischen den Anforderungen sowohl des Visuellen als auch des Materiellen in der Malerei werden hier beständig ausgelotet. Aus dem „Dargestellten“ des Farbmaterials („paint“) tritt das „Darstellende“ aus der Farbe („colour“) hervor und erlangt als Figuratives in den Bildern Präsenz.<sup>334</sup> Das Gemalte scheint substantiell mit dem Modell nichts mehr gemein zu haben, da es in einer autonomen Weise eingesetzt wird und sich die Erscheinung der Person während des Malakts in permanenter Veränderung befindet, die dem Künstler so beständig entgleitet. Fragen nach der Bestimmtheit und Unbestimmtheit der dargestellten Personen werden relevant. Obgleich der Künstler am mimetischen Prinzip der Modellsitzung festhält, scheint sich im ersten Moment auf dem Bildträger das völlige Gegenteil zu manifestieren. Wie ist die extreme Materialität der Farbe, die Vehemenz der Malerei mit dem Referenzverweis herkömmlicher mimetischer (Porträt)Malerei zu vereinbaren? Unter solchen Gesichtspunkten liegt zwischen der äußersten Präsenz der Farbe und dem Zusammenbruch der Darstellung bei Auerbach oftmals nur ein schmaler Grat. Mimesis und Poiesis der Darstellung scheinen hier in einem offensichtlichen Widerspruch zueinander zu stehen. Denn die materielle Verdichtung konstituiert sich beim Betrachter zunächst als unscharf wahrgenommenes Objekt. Löst sich die Referenz der Person zugunsten einer vieldeutigen Evokation in deren

---

<sup>332</sup> Zu diesem Thema sei auf folgende überaus informationsreiche Publikation hingewiesen: Monika Wagner: *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001. Wagners Betrachtungen setzen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Künstlern wie Joseph William Mallord Turner und Vincent van Gogh ein. Bezüglich der Kunst des 20. Jahrhunderts und vor allem der Kunstentwicklung nach 1945 fokussiert Wagner mehrheitlich auf Künstler, die weniger als Maler, denn als Installationskünstler und Plastiker in Erscheinung getreten sind und primär mit in der Kunst bisher ungekannten industriellen Materialien arbeiten. Maler wie Chaïm Soutine, Eugène Leroy, Willem De Kooning, Lucian Freud, Leon Kossoff, Frank Auerbach oder Arnulf Rainer, die ein ausgesprochen materialbetontes Werk geschaffen haben und im Rahmen einer Auseinandersetzung mit Auerbach von Interesse wären, werden hier nicht berücksichtigt. Lediglich Francis Bacons Aussage, dass er mit seinen Bildern das Nervensystem des Betrachters unmittelbar erreichen wolle, findet Erwähnung (S.285).

<sup>333</sup> Erste Anzeichen einer solchen Verschränkung von Farbmasse und Bildmasse finden sich in der modernen Kunst zunächst vor allem in der französischen Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts im Werk von Gustave Moreau, Paul Cézanne, im 20. Jahrhundert dann u. a. bei Georges Rouault, Chaïm Soutine, Jean Fautrier, Nicholas de Staël, Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, Eugène Leroy, und natürlich bei Auerbachs Künstlerkollegen Bacon, Freud und Kossoff. Es kommt bei Auerbach allerdings nicht zu einer totalen Verschränkung und Identifikation von Medium und Subjekt wie bspw. bei Fautrier, Dubuffet u. a. vorwiegend französischen Künstlern.

<sup>334</sup> Die Begriffsunterscheidung kommt im Englischen präziser als in der deutschen Sprache zum Ausdruck.

auratische, hochgradig aktivierte Energie auf, oder wird hier Malerei in ein Energiefeld reiner Malerei übersetzt? Die Fragen, die Auerbachs Porträts aufwerfen, zeigen an, dass sich hier eine elementare Transformation in der Bildkonzeption vollzieht.

Die haptische Faktizität der Farbmaterie drängt sich vor allem im Frühwerk zuweilen richtiggehend in den Vordergrund der Wahrnehmung und suggeriert mitunter eine visuelle „Entleerung“ des Motivs. Der Betrachter ist vor diesen Bildern besonders gefordert, konzentriert zu schauen, um das „Sich-Zeigende“ nicht aus dem Fokus der Wahrnehmung zu verlieren. Man muss sich erst an diese „offene“ Darstellungsform gewöhnen, da das menschliche Auge mit der Konfrontation und Dechiffrierung „fester“ Formen konditioniert ist. Diese zunächst abstrahiert und unfertig wahrgenommenen Seh-Daten dieser „Farb-Landschaften“, in denen die Köpfe und Körper der Figuren aufzugehen scheinen, müssen visuell erst zugänglich und lesbar gemacht werden, bis sie sich als figuratives Bild in der Wahrnehmung „verfestigen“. Sind solche wesentlichen Schritte der Wahrnehmung und Bewusstwerdung der Porträts einmal vollzogen, erscheint es sinnvoll, sich nochmals Auerbachs Ziel zu vergegenwärtigen, mit jedem Bild aufs Neue etwas noch nicht Dagewesenes aus der Farbmaterie herauszuholen und festzuhalten. Es gilt, die Farbmaterie so lange zu bearbeiten, bis sich aus dieser ein neues und überraschendes Moment am familiär gewordenen Motiv herauschält und sich in einer kohärenten, in sich stimmigen Weise zeigt. Auerbach äußert sich hierzu in aufschlussreicher Weise:

»There would be no motive for painting if the painting seemed to somehow conquer the existing world. So one tries to catch hold of the world of fact and experience at some point at which it hasn't been caught before, so that one remakes it in a sense which speaks to oneself directly – so that every mark, proportion and weight in some way conforms to one's deepest desires without betraying it's essence or identity – so that the stress of the real world and the stress on the newness of the painting are really a stress on the same thing [...] not the sort of painting which simply evolves from painting which already exists.«<sup>335</sup>

An dieser Äußerung wird einmal mehr deutlich, dass es Auerbach nicht mehr um eine deskriptive Wiedergabe der Person geht, deren bloße äußere Ähnlichkeit festgehalten werden soll. Er treibt seine Porträts jenseits einer solch abbildhaften Malerei. In der

---

<sup>335</sup> Battye-Auerbach 1971, S.55.

vertrauten Atmosphäre des Ateliers und durch die langjährige Vertrautheit mit der Person entwickelt er eine Wahrnehmungsweise, in der sich Prozesse intuitiv und instinktiv, fast telepathisch während des Malakts vollziehen können. Die beständige Auseinandersetzung mit denselben Individuen gibt dem Künstler ein gewisses Maß an Sicherheit, die ihm eine eindringlichere Erkundung seines Gegenübers erlauben. Auerbach nimmt die Gesten (den sich entäußernden Teil) seines Gegenübers sensorisch wie perzeptorisch in sich auf und überträgt diese kontinuierlich in die Farbmaterie. So gesehen eignet er sich immer auch einen Teil des Anderen an und verleibt diesen in metaphorischer Weise seiner Arbeit ein. Zu diesem Aspekt macht David Sylvester bereits 1961 an Auerbachs frühen Werken eine sehr sensible Beobachtung:

»*These structures seem to be known as if from the inside, as if the painter had become each object, had become the space, had become the light, and had painted them from the inside out. Structure and volume are not described, they are re-made, projected onto the flat surface; in the movement of the paint over this surface their stresses and their density are reconstructed. The painting is not a scene presented, that is to say, it is a process of discovery given tangible and simultaneous existence.*«<sup>336</sup>

Eine solche Darstellungsweise lässt sich nun keineswegs bewusst steuern oder gezielt in die Komposition eines Bildes umsetzen. Diese entsteht im Zuge einer intensiven und sich über einen längeren Zeitraum erstreckenden Auseinandersetzung vor und mit dem Motiv und es bedarf einer hohen Sensibilität des Künstlers, den Zeitpunkt zu erkennen, wann eine solche Dichte der Wiedergabe der porträtierten Person erreicht ist, die nun nicht nur ihrer „leibhaftigen“ Erscheinung gerecht wird, sondern auch ihrer energetischen Ausstrahlung und Lebendigkeit. Die Anstrengung sowie die enorme Komplexität des Seh- und Wahrnehmungsakts, der bei einer derart konzentrierten Arbeit vor sich geht, lassen sich auch in diesem Falle mit einer prägnanten Äußerung des Künstlers unterlegen:

»*The gestures are instinctive. What happens is that we look at something, remember something or think of something and then turn this from the sense of sight back again into something tangible, like an architectural form with its struts, with its physical nature as of a physical lump, a plane with its interstices and spaces, and so on. And out*

---

<sup>336</sup> David Sylvester: *Nameless Structures*, in: *New Statesman*, Vol.41, Nr.1571, 21.4.1961, S.637 (Herv. v. Verf.).

of this understanding, which is already a feat of the imagination, we put something down on a flat surface that represents, not so much what we see as what we've understood through the medium of sight.«<sup>337</sup>

Hier kommt die große Schwierigkeit zum Ausdruck, mit der sich ein Porträtmaler immer wieder aufs Neue konfrontiert sieht: Eine befriedigende und überzeugende Übersetzung des dreidimensionalen realen Objekts und der sich ständig verändernden, lebendigen Oberfläche des Gesichts bzw. des Kopfes in die Farbmaterie und in die zweidimensionale Ebene des Bildträgers zu erzielen. Um dies zu erreichen, gilt es nicht nur ein Abbild des Gesichts zu schaffen, der Künstler hat sich auch dem Problem zu stellen, wie die während des Betrachtens unsichtbaren Bereiche, wie bspw. der Hinterkopf, in die Gestaltung miteinbezogen und gewissermaßen sichtbar gemacht werden.

### **III.VII.I. Visuelle „Blindheit“ vs. Taktilität des Motivs**

Bis zum Ende der 1960er Jahre schlägt sich die Umsetzung der Wahrnehmung des Künstlers in einem mitunter zentimeterdicken Farbauftrag nieder, der eine ganz eigene haptische Bild-Topographie evoziert und zusätzlich durch die sich auf der stark durchwirkten und tief zerfurchten Oberfläche entfaltenden Licht- und Schattenspiele intensiviert wird. Die deutlich sichtbaren Malspuren lassen einen Nachvollzug des dynamischen, aber auch anstrengenden und langwierigen Malakts zu. Die Präsenz der Farbmaterie ist in Auerbachs Malerei derart augenfällig und verführerisch, dass genau hier Vorsicht geboten ist. Um zu einer differenzierteren Wahrnehmung zu gelangen, ist der Betrachter gehalten, die rein materielle Dimension der Bilder zu überwinden. Wird dieser Schritt unterlassen, führt dies – wie dies bei Kritikern immer wieder festzustellen ist – nicht nur zu der einseitigen sondern auch falschen Annahme, dass Auerbachs Malerei primär als ein weiterer gestisch-expressiver – und damit obsoleter und redundanter – Beitrag zur figurativen Kunst der modernen und zeitgenössischen Kunst anzusehen ist. Auerbach ergießt sich nie in einer rein gestischen Malerei und vermeidet dadurch jede aufkommende Nähe zu einer expressiven Darstellungsweise. Die Bevorzugung auf in der Regel kleine, intime Bildformate zeigt dieses Moment ebenfalls deutlich auf. Auf diesen kleinen Formaten konzentrieren sich die

---

<sup>337</sup> Bumpus-Auerbach 1986, S.25-26f. (Herv. v. Verf.).



Bewegungen des Pinsels und der ausführenden Hand bzw. des Arms umso stärker und ermöglichen es dem Betrachter, den performativen, energetisch-kraftvollen Akt des Farbauftrags, immer aber auch den analytischen Wahrnehmungsakt der langwierigen Bildentstehung nachzuvollziehen. Weder erschöpft sich der Künstler in einer expressiv-ausladenden Gestik noch dient der quantitative Einsatz der Farbmaterie einem reinen Selbstzweck. Eine Äußerung des Künstlers macht verständlich, was ihn zu einer solchen Malerei antreibt:

»I value painting that evokes a haptic experience, it seems the most exciting thing, and new strategies have to be invented (the older the painting, the more it has become part of the established art, the more we have to dig for this experience) in order to evoke the experience with more violence. [...] I don't think this has anything to do with *thick* paint. The experience is present, for instance, in Matisse's "View of Notre Dame" (in the MoMA), in De Kooning's "Pink Angels" and in Picasso's "Demoiselles d'Avignon" all of which have broken the bonds of silhouette and evoke corporeal reality. [...] When I was young, my ambitions led me to go on with paintings for a very long time, I thought I would be lost if I destroyed the image completely, and the paint became very thick. Like all artists, I had the hope of doing something up to the standard of the great masters, but an *addition*, that did not look like anything that existed. I was as surprised as anybody else by the result of my activities; it had not been anticipated by me. I think that I'm still sleep-walking and I still hope to surprise myself.«<sup>338</sup>

Besonders eindrücklich lässt sich dieser Kontrast zwischen „Paint“ und „Colour“ an „E.O.W. Nude“ (Abb.1) aus den Jahren 1953-54 nachvollziehen, eines der zentralen Frühwerke Auerbachs. Dieses Bild weist eine fast schon extrem anmutende reliefhafte, taktile Oberflächenqualität auf, die sich rund zwei bis vier Zentimeter in den Vordergrund wölbt.<sup>339</sup> Die Materialität der Farbe und die des Bildes suggerieren hier eine beinahe untrennbare Einheit. Das Motiv läuft Gefahr, in der schieren Masse des vorhandenen Farbmaterials unterzugehen. Trotz der verkrusteten und schrundigen Beschaffenheit der Oberfläche wirkt die Farbmasse jedoch keineswegs zäh oder stumpf, sondern türmt sich vielmehr in der der Ölfarbe charakteristischen organischen

---

<sup>338</sup> Frank Auerbach in einem Brief vom 24.7.2008 an den Verfasser (Herv. Frank Auerbach).

<sup>339</sup> Auerbachs Arbeiten aus den 1950er Jahren weisen zwar in der Regel sehr dicke Farbschichten auf, sind aber im Gegensatz zu Bildern von Leon Kossoff vergleichsweise dünn, in denen sich die Farbmasse mitunter bis zu sechs Zentimetern auftürmen kann.

Viskosität auf. Die empfundene materielle Schwere steht im Kontrast zum visuellen Schwebestand des Motivs, welches sich nach und nach gleichsam aus der Farbmaterie löst und sich als autonomer Körper manifestiert. Die Darstellung pendelt zwischen Gestaltwerdung und Kollaps beständig hin und her. Die Art und Weise mit der Auerbach diesen nackten Körper in die Farbmaterie überführt, ist ebenfalls charakteristisch für sein Schaffen. Die nackten Figuren sind vor allem eines: *Körper*. Im Gegensatz bspw. zu den üppigen und mitunter konvulsiven Leibern von Freud oder Bacon erzeugen Auerbachs Körper keinerlei erotische oder sexuelle Assoziationen, es handelt sich hier stets um reflektierte malerische Analysen, die der Intensität der Wahrnehmung des Künstlers während der langwierigen Herstellung geschuldet sind. Hat man aus der Nähe den Eindruck auf eine abstrahierte Landschaft zu blicken, die sich aus der amorphen Masse herausbildet, tritt einem aus einer Distanz von ein paar Metern immer deutlicher die strukturierte Form eines liegenden nackten Körpers auf dunkelbraunem Grund visuell entgegen. Es stellt sich hier ein paradoxer Wahrnehmungseffekt ein, der sich in der Auseinandersetzung mit Auerbachs Bildern nahezu in allen Schaffensphasen zeigt: »Das Sichzeigende erweist sich [...] als das Sichverweigernde.«<sup>340</sup> Denn etwas Sehen bedeutet immer auch etwas Ausblenden, etwas Übersehen. Die Praxis des Sehens beinhaltet deshalb zwangsläufig eine Reduktion und eine Selektion der Sehdaten, um sich überhaupt eine *Übersicht* verschaffen zu können. Die anfängliche „Blindheit“ des Sehens führt also erst zum kreativen, fruchtbaren Akt, in dem sich die Essenz des Wahrgenommenen dem Schauenden offenbart und zeigt. Dieser Akt ist stets individuell und subjektiv, so zeigt sich ein „Bild“ in einer schier endlosen Vielfältigkeit.

Die aus der unmittelbaren Nahaussicht von Auerbachs Bildern oftmals erfahrene visuelle „Blindheit“, der Beinahe-Zusammenbruch des Motivs, kehrt sich aus der Distanz in ein fokussiertes Sehen und eine spezifischeres Sich-Zeigen des Dargestellten um. Die teils enorme Massigkeit des Farbauftrags früherer Werke evoziert haptisch wie taktil eine sinnliche Greif- und Berührbarkeit des Körpers, was beim Betrachter einen verblüffend direkten Eindruck einer *analytischen Unmittelbarkeit* auslöst, der jedoch keineswegs ins pathetisch-sentimentale umschwenkt. Das über den Sehsinn (aus einer gewissen Distanz eindeutig) Wahrgenommene findet faktisch so auch über den

---

<sup>340</sup> Um in diesem Zusammenhang eine emphatische Formulierung von Dieter Mersch zu benutzen, siehe: Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2001, S.71. In der Publikation *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (Frankfurt a. M. 2002) baut derselbe Autor seine Argumente bezüglich der Wahrnehmung von Kunst noch weiter aus.

taktilen Sinn (aus der Nähe, wo das Motiv visuell mitunter kollabiert) Bestätigung und Vergewisserung und kann regelrecht *be-griffen* werden. In der Auseinandersetzung mit Auerbachs Werken werden im Betrachter folglich stets verschiedene Stufen sinnlicher Wahrnehmung aktiviert.

Durch das objekthafte, tangible Moment der Farbmaterie wird das Porträt als etwas *Dingliches* wahrgenommen. Aus der anfänglichen Blindheit des Sehens und dem im übertragenen Sinne Moment des Berührens, der emphatischen Vergewisserung des gesehenen realen Motivs entwickelt sich eine *produktive Paradoxie*: Die Porträts entwickeln ein intensives Wechselspiel zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Sich-Zeigen und Sich-Entziehen, zwischen Aufbau und Zerstörung, zwischen Gelingen und Scheitern. Die haptische, taktile Oberflächenqualität hat in diesem Zusammenhang eine eindeutige Funktion: Es zeigt, dass eine *Erfahrung von Etwas* immer auch ein *Berührtwerden von Etwas* bedeutet. Durch die gemachte empathische Erfahrung wird eine dynamische Bewegung, ein Impuls angestoßen, die denjenigen „bewegt“, der sich ihr – ohne Sentimentalität – hingibt. Diese *Berührung*, die *visuelle Berührbarkeit* bestätigt gewissermaßen das Sehen. Damit wird zudem ein grundlegendes Element menschlicher Wahrnehmung bewusst gemacht: *Sehen* ist keineswegs etwas Selbstverständliches und vor allem eine aktive Tätigkeit. Das Gesehene – hier die Figuration – muss sich in der Farbmaterie bzw. auf dem Bild erst plausibilisieren. Dieser Akt der Wahrnehmung verdeutlicht sich auch an der bereits zitierten Äußerung Auerbachs »what you feel when you touch somebody next to you in the dark«. <sup>341</sup> Bilder sind stets Reaktionen auf visuelle Erfahrungen und Resonanzen auf den Künstler, aus denen sich letztlich ein bestimmtes Bild in der Farbmaterie konkretisiert und materialisiert.

Klar ersichtlich wird damit auch, dass die Pastosität und Vehemenz <sup>342</sup> des Farbauftrags in Auerbachs Malerei keinen Selbstzweck gewinnt, sondern sich vor allem aus dem elementaren und beständigen Zweifel einer konzentrierten, *schauenden* Wahrnehmung erklärt. <sup>343</sup> Das hohe Maß an Zweifel, das beständige Verwerfen von

---

<sup>341</sup> Siehe Bumpus-Auerbach 1986, S.24, ebenso siehe Anm.182.

<sup>342</sup> Der Begriff der Vehemenz ist in Auerbachs Verständnis allerdings zu nahe an einer rein abstrakt-informellen Malerei angesiedelt, wie der Künstler in einem Brief vom 9.1.2009 an den Autor deutlich gemacht hat: »Vehemence [...] feels to me like dramatic gesturing. I find problems of making an image which is at once a suggestion of a new coherent geometry and an exact expression of a particular ‚thing‘, at once a coherent spatial structure and a coherent image on a flat surface, so impossibly difficult to resolve that I am driven by the situation (not by a taste for ‚vehemence‘) to try to resolve the situation by an instinctive onslaught.«

<sup>343</sup> Diese für Auerbach und seine Kunst charakteristische Intensität der Wahrnehmung ist vermutlich auch eine Erklärung dafür, weshalb es derart wenige Selbstbildnisse aus all den Schaffensjahren gibt. In der direkten Auseinandersetzung mit sich selbst, ist der Künstler mit einer weitaus größeren „Blindheit“ geschlagen, als wenn

Bildvarianten zeugen zudem auch von der Eigenständigkeit und Unvereinbarkeit des Gegenübers: Die dargestellte Person lässt sich letztlich weder vom Künstler noch von der Farbmaterie gänzlich einvernehmen und wahrt damit immer sein Wesen. Das spezifische Darstellungssystem von Frank Auerbach zeigt die dargestellte Person zwar nicht in einer mimetischen Gleichung, aufgrund von in der Regel unverwechselbaren Elementen zeigt sich diese jeweils einzigartig, ohne je im Formelhaften zu erstarren. Ein traditionelles, mimetisches Abbildungsparadigma ist für Auerbach nicht mehr von Interesse. Anstelle eines bloßen Abbilds des Gegenstands geht es ihm darum, den vielfältigen Modalitäten des Sich-Zeigens des Motivs und deren Sichtbarmachen nachzuspüren. So lässt sich bei den Porträts denn auch nicht mehr sagen, *dieses* Bildnis ist *das* Porträt von Julia, E.O.W., J.Y.M., David Landau, Catherine Lampert oder einem anderen Modell. Vielmehr geht der Künstler jeweils von seinem Gegenüber aus, um in jedem Bild etwas Neues zu erfahren und sichtbar zu machen. Durch diese Darstellungsweise befreit er seine Malerei von einer eher repressiven und einschränkenden Rationalität, der eine rein mimetische Kunst unterworfen ist.

### **III.VII.II. Malerei als Palimpsest**

Im Akt der fortdauernden Akkumulation von Farben bzw. im Akt des Abschabens, wie überhaupt grundsätzlich im Akt des Porträtierens, der sich über einen längeren Zeitraum erstreckt, vollzieht sich Grundlegendes in der Substanzwerdung der dargestellten Person. Diese Werke sind weitaus mehr als ein bloßes Abbild eines Menschen. Während der gesamten Arbeitsdauer an einem Porträt lagern sich intellektuelle, emotionale und empathische Reflexionen im Bild bzw. in der Farbmaterie ab, die auch dann noch im Bild gewissermaßen „mitschwingen“, wenn diese Schichten bereits wieder abgekratzt worden sind. Jede Mal- und Farbschicht einer Porträtsitzung beinhaltet einen immensen Reichtum abgelagerten Gedächtnisses. Das sehende Schauen, die reflektierte Wahrnehmung schlagen sich als eine Art „sedimentiertes Sehen“ in der Farbmaterie nieder und verzahnen all die verschiedenen Farbschichten zu einer hochgradig verdichteten Struktur, in der Elemente aus der Erinnerung und Vergangenheit sich mit solchen des gegenwärtigen Geistes und des Hier und Jetzt neben- und übereinander zeigen. Neben dieser zeitlichen Komponente

---

er eine andere Person, welche sich gewissermaßen „außerhalb“ von ihm selbst befindet, darstellt. Denn bei Selbstbildnissen findet zuweilen ein derart extremer Rückbezug auf sich selbst statt.

fließt damit immer auch die gesamte menschliche und künstlerische Erfahrung Auerbachs in jedes seiner Werke ein.<sup>344</sup>

Der Arbeitsweise wie den Farben kommt in Auerbachs Bildern gerade aufgrund des spezifischen Umgangs eine hohe suggestive Bedeutungskraft zu, die dann ihre stärkste Wirkung erzielt, wenn diese sich gegen die Form, gegen jede Vorhersehbarkeit und Illustration auflehnt. Die unter der Farbschicht der letztlich finalen Porträtsitzung ruhenden Farben – und selbst wenn diese durch das Abkratzen nur noch als Spuren anwesend sind – tragen bei der Gesamtkomposition wesentlich dazu bei, dass das Gemälde als ein zusammenhängendes, strukturiertes – und eben keineswegs willkürliches – System erscheint und als solches auch funktioniert. Dieser malerische *Subtext* darunterliegender Farbschichten schwingt als subtile, aber bedeutungstragende Komponente in der Gesamtgestaltung der Werke mit und trägt wesentlich zur Intensität des Bildeindrucks bei. Spuren und Rückstände solcher Farbschichten liegen zuweilen ganz offen in den Bildern da und bereichern die figurativen Motive mit einem abstrahiert-informellen Element. Auerbachs Arbeitsweise wird auch dadurch charakterisiert, dass im zeitlichen Verlauf, die ein Bild in seiner Entstehung durchläuft, mit jeder neuen Porträtsitzung ein neues Bild das vorangegangene mehr oder weniger überdeckt und zum Verschwinden bringt. Der Prozess des fortlaufenden Überlagerns und Auslöschens bedeutungstragender Farbschichten führt trotz des immer wieder erfolgten Abkratzens ganzer Farbschichten zu einer enormen Verdichtung der gesamten Darstellung. Die Farbschichten der einzelnen Arbeitsschritte verzahnen sich, wachsen gleichsam zusammen und vermitteln dem Bild seine Tiefe. Das letztlich gültige Bild manifestiert sich als gewachsene, dynamische Entität, in der auch der prozessuale zeitliche Aspekt der Entstehung spür- und nachvollziehbar bleibt, der alle – und wenn auch noch so kleine Restbestände zurückgebliebener Farben – Schichten erfasst und mit Energie durchströmt. So finden sich in diesen Bildnissen keine statisch erscheinenden Gestaltungselemente. Die gesamte Komposition erzeugt eine hoch entwickelte Dynamik, die von tief saturierten Farbtönen durchzogen wird.

---

<sup>344</sup> Gemäß Georges Didi-Huberman beinhaltet jedes gehaltvolle Kunstwerk eine Form von Gedächtnis, denn nur so kann Vergangenes in Gegenwärtiges und Zukünftiges verwandelt werden, siehe: Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*, Köln 1999/Paris 1997, S.6ff.

### **III.VII.III. Die Eloquenz der Farbmaterie**

Trotz der Intensität der Farben beschränkt sich Auerbach in der Regel auf eine verhältnismäßig kleine Auswahl verschiedener Töne. Selbst mit wenigen Farben erreicht er allerdings eine enorme Vielfältigkeit und subtile Nuancierung durch Mischen und durchdachtes Nebeneinandersetzen der Farbtöne, sodass diese sich gegenseitig in ihrer Leuchtkraft steigern. Als Grundfarben überwiegen in der Regel unterschiedliche Rot-, Braun-, Gelb- sowie Blautöne, daneben wird auch immer wieder Weiß eingesetzt. Diese finden am meisten Verwendung und werden häufig in großer Masse direkt aus Farbeimern gespachtelt und auf den Bildträger verteilt. Durch Mischen entstehen zahlreiche Zwischentöne, die eine faszinierende Gesamtwirkung der Farben bewirken. Vor allem seit den 1990er Jahren zeigt sich eine immer größere Vielfalt und Leuchtkraft in den eingesetzten Farben. Besonders beeindruckend an Auerbachs Malweise ist der Umstand, dass trotz der mitunter heftigen Vermalungen und der schnell und nass-in-nass gesetzten Pinselstriche die hohe Leuchtkraft der Farbwerke bestehen bleibt und nicht in einer tonalen braun-grauen, einförmigen Masse vermalt wird. An dieser Tatsache zeigt sich nicht nur die hoch entwickelte technische und malerische Qualität und das tiefe künstlerische Verständnis von Auerbachs Schaffen, sondern auch der überaus durchdachte Einsatz sowohl der Farben als auch der Art und Weise, wie der Pinselstrich die Wirkung der Farben am besten zum Ausdruck bringen kann.

Nach den farblich eher reduzierten und zurückhaltenden Frühwerken entstehen im Verlauf der 1960er Jahre die wohl pastosesten Werke in Auerbachs gesamtem Schaffen. Das zeigt sich vor allem in den „E.O.W. on her Blue Eiderdown“ betitelten Bildnissen aus den Jahren 1964 bis 65 oder auch in den kurz darauf entstandenen „Figure on a Bed“ bzw. „Reclining Figure on a Bed“ (1966-69). Die Formate dieser Bilder sind zumeist sehr klein, sodass die dick aufgetragenen Farben sich in ihrer Wirkung noch intensiver ausnehmen. Das 1965 entstandene Porträt „E.O.W on her Blue Eiderdown“ (Abb.11) weist eine nahezu unzertrennliche dialektische Beziehung zwischen dem Motiv und der Farbmaterie auf. Die Oberfläche des Bildes wirkt hier durch den mehrschichtigen Farbauftrag größtenteils geradezu geschlossen. Die Farben evozieren eine immense – für Auerbachs Werke charakteristische – Leuchtkraft, das Licht scheint förmlich in die Farbmaterie eingearbeitet zu sein.

Der Körper der Figur gewinnt durch die Farbmaterie einerseits Gestalt, andererseits erzeugt die Prominenz – nicht aber die Dominanz! – des Farbmaterials zu dem aus ihr geschaffenen Objekt ein wechselseitiges und fruchtbares Konkurrenzverhältnis, denn dieses muss sich gegenüber der Farbmaterie erst behaupten. So muss der Betrachter bei diesem Bild eine ganze Weile konzentriert schauen, bis sich der Körper aus der üppig vorhandenen Masse der verschiedenen Farbtöne heraus konkretisiert. Da Motiv und Farbmaterie vom Künstler soz. gleichberechtigt eingesetzt werden und die Materie nicht wie in einer rein abbildenden Malerei dem Motiv untergeordnet wird, ist der Betrachter zunächst visuell oftmals überfordert. Das offensichtliche Nebeneinander von Figuration und Abstraktion kann in der Wahrnehmung ein Irritationsmoment auslösen. Das Motiv scheint – wie in diesem Werk – zuweilen durch die Farbmaterie regelrecht ausgelöscht und negiert zu werden. Dieses negative Erlebnis führt den Betrachter jedoch umso intensiver auf die Figur zurück, wenn diese in der Farbmaterie einmal lokalisiert ist und sich gewissermaßen in einer Evokation aus der Materie als eine vitale und autonome Form konkretisiert. Diese mitunter hohe Verdichtung des Farbmaterials gestaltet sich für Auerbach jedoch zunehmend als eine unbefriedigende Darstellungsweise:

»In the middle sixties I became impatient with the closeness of tone of the early pictures and with the fact that one was very aware of the paint rather than the image. I wanted to put down something that was more graphic, and I wanted to move into a more fluid use of colour.«<sup>345</sup>

In der Folge sucht Auerbach nun nach einer Möglichkeit der Wiedergabe, in der sich das Motiv sowohl in einer graphischen Qualität als auch in einem flexibleren Umgang mit der Farbmaterie konkretisiert. Als eine Art Katalysator in diesem Zusammenhang erweist sich seine Auseinandersetzung mit der Technik des Siebdrucks zwischen 1966 und 1969, als er in der bereits erwähnten Reihe von rund sieben druckgraphischen Werken versucht, in der Überlagerung verschiedener Formen die Grundstruktur einer Figur mit graphischen Mitteln in der Gesamtkomposition sichtbar zu machen. Unmittelbar im Anschluss daran geht Auerbach in seiner Malerei dazu über, die Farbmaterie nach jeder Porträtsitzung großflächig wieder abzukratzen, anstatt auf den vorangegangenen Schichten beständig reliefartig neue aufzutragen und das Motiv

---

<sup>345</sup> Higgins 1988, S.130.

immer stärker über ein dichtes Zusammenspiel linearer Strukturen und einem sehr malerischen Einsatz der Farbmaterie in eine voluminöse Wiedergabe zu übertragen.

Dieser Schritt hin zum großflächigen Abkratzen der Farbschichten erweist sich in Auerbachs Schaffen nicht nur bezüglich der Komposition als einer mit fundamentalen Folgen sondern auch für die Wirkung und Präsenz der Farben selbst. Die objekthafte und haptische Materialität der Farbe gebärdet sich auf der Bildfläche als eine Art Schleier der Verhüllung des Motivs bei gleichzeitiger Enthüllung der Bildfläche als räumliche Illusion. Opake und deckende Farbschichten werden immer wieder auf- und unterbrochen, sodass die Bildfläche stellenweise durchlässig wird und dadurch wie auch durch die körperlich-voluminöse Plastizität der Farbmaterie Tiefe(nraum) evoziert.

Auerbach hat im Verlauf der Jahre – wie bereits schon erwähnt und wie es auch am Entwicklungsverlauf der Bilder offensichtlich wird – wiederholt dargelegt, dass ihm nicht per se an einem möglichst verführerischen und suggestiven Umgang mit dem Farbmaterial gelegen ist, bzw. die rein materielle Wirkungskraft der Farbmaterie keineswegs in den Fokus der Betrachtung rücken sollte. Diese Eloquenz der Farbmaterie ist vielmehr ein Nebenprodukt seines spezifischen Malstils, die nur dann ihre volle Überzeugung erlangt, wenn der Künstler diese nicht bewusst zu steuern versucht:

»As soon as I become consciously aware of what the paint is doing my involvement with the painting is weakened. Paint is at its most eloquent when it is a by-product of some corporeal, spatial developing imaginative concept, a creative identification with the subject.«<sup>346</sup>

Sowohl die Äußerungen als auch das malerische Vorgehen Auerbachs legen nahe, dass es sich hier keinesfalls um das Werk eines expressiv bzw. expressionistisch veranlagten Künstlers handelt. Frank Auerbach hat eine absolut genuine Technik entwickelt, mit der es ihm mit fortdauernder Entwicklung seines Schaffens gelungen

---

<sup>346</sup> Frank Auerbach in einem Brief vom 11.4.1995 an James Elkins, siehe: James Elkins: *What Painting is*, New York/London 1999, S.74. Anderenorts hat sich der Künstler hierzu in ähnlicher Weise geäußert: »I do not think much about the surface of my pictures and equate consideration of surface, quite reasonably, with superficiality. The surface is a by-product of my way of working. If my thoughts were more elegant, my surfaces would be more immaculate.«, siehe: Bonaventura-Auerbach 1986, S.32, sowie: »Paint is a by-product of this [my way of painting; Anm. d. Verf.] – I do not have a taste for intrusive paint surface anymore. [...] The distressed paint is simply a by-product of my attempting to capture the whole image while I sense it as a unity and, I would hope, have an inkling of a fresh way of capturing this perception.«, Frank Auerbach in einem Brief vom 9.1.2009 an den Verfasser.



ist, unter Anwendung einer sowohl analytisch-reflektierten Wahrnehmung als auch intuitiv und schnell gesetzter Pinselstriche Motiv und Farbmaterie in ein sich wechselseitig bedingendes Gleichgewicht zu bringen, ohne in der Aussage der Bilder bzw. der Malerei je rhetorisch, redundant oder dramatisierend zu werden.

In Auerbachs Malweise wird das aufgetragene Farbmaterial während des Arbeitsprozesses gewissermaßen auf das Motiv hingeführt, *ohne* die charakteristischen Eigenschaften der Ölfarbe wie Viskosität, physikalische Eigenschaften, lange Bearbeitungsmöglichkeit, Leuchtkraft der Farben oder voluminöse Ausbildung in eine Form zu zwingen. Diese Malweise ist damit auch eine Reflexion über die spezifischen Möglichkeiten des Farbmaterials in der Malerei an sich, und hier erweist sich Auerbachs künstlerischer Beitrag als eine ungemein moderne Position in seiner Zeit. Die Farbmaterie wird demnach nicht nur dazu eingesetzt, um damit ein Motiv darzustellen, sondern präsentiert sich daneben auch als ein präsent Medium von enormer Wirkungskraft. So wird eine *doppelte Vitalität* erzeugt: Eine *Vitalität der Farbmaterie* sowie eine *Vitalität des dargestellten Motivs*, die beide ganz eigene energetische Strömungen und rhythmische Kadenzen in den Bildern entwickeln und sich zu einer oszillierenden Textur verdichten, um in der Wahrnehmung des Betrachters ihr gesamtes Potential freizusetzen. Momente des Zufalls und der Überraschung während des Malprozesses sind treibende Kräfte in Auerbachs Schaffen, die eine eigenwillige Ordnung und Logik erzeugen, die der Maler mit wachsender Erfahrung erkennt und sein Tun entsprechend intuitiv steuern kann, ohne die Komposition deshalb gleich durchzuplanen. Der Künstler muss den Prozess des Geschaffenen durch und durch verstehen, will er die Bildwerdung in die richtige Richtung lenken. Er selbst muss folglich während der Arbeit den Einstieg ins Bild finden, um im weiteren Prozess in größtmöglicher gestalterischer Freiheit in einem permanenten Schaffen und Zerstören aus auch widersprüchlichen und konträren Elementen letztlich eine kohärente und lebensfähige Bildstruktur zu entwickeln.

Eine weitere genuine Qualität von Auerbachs Malerei zeigt sich in dem Umstand, dass Farben nicht aufgrund eines ästhetischen oder pittoresken Bildverständnisses eingesetzt werden. Die reich saturierten Bildgründe lösen eine solche Wirkung zugunsten eines tiefen Klangs der Farben auf, die die gesamte Bildfläche durchdringen und miteinander in Schwingung setzen. Es gibt so gesehen keinen „leeren“ Farbton, keinen bedeutungslosen Pinselstrich, alles hat seine Bedeutung, seinen festen Platz in der Komposition. Während der gesamten Entstehungsdauer ist das letztlich gültige

Bild gewissermaßen *unterwegs* in der Farbmaterie und in der fortgesetzten Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung. Denn die kohärente Struktur ist nicht sofort da, sie entwickelt sich langsam im Akt beständiger kritischer Hinterfragung des eigenen Vorgehens in der sukzessiven Arbeit.

### **III.VII.IV. Das „fleischliche“ Moment der Farbe**

Es gibt aus all den Jahren verhältnismäßig wenig Werke in Auerbachs Schaffen, die einen deutlich ausgeprägten Inkarnatton aufweisen. Solche Werke stammen überwiegend aus der Frühzeit seines Schaffens. Hier lässt sich auf „E.O.W. Nude“ (Abb.1) aus dem Jahr 1954 zurückkommen, welches durch die Beschaffenheit der Farbmaterie eine haut- bzw. fleischähnliche Oberfläche suggeriert. Farben setzt Auerbach in der Regel subjektiv und nicht im Sinne einer möglichst genauen Angleichung an den Fleishton des Modells ein. Seine Auffassung von Malerei ist auf ganz andere Dinge gerichtet: »As far as any sort of conscious thought occurs, the colour is totally arbitrary and I change it continually – for formal reasons, to make something go back, come forward, connect.«<sup>347</sup> Der Inkarnatton manifestiert sich nach den 1960er Jahren nur noch selten in den Bildern. Farblich gebärden sich die Figuren in den Bildern folglich als deutlich wahrnehmbare Kunstprodukte, aufgrund der spezifischen Handhabung der Farbmaterie bleibt der fleischlich-vitale Eindruck des Dargestellten allerdings gewahrt, sodass die Künstlichkeit der Farbigeit der organischen Lebendigkeit der Figuren keinen Abbruch tut. Viel wichtiger als das Erreichen eines Äquivalents des Inkarnats ist für Auerbach die Wahrnehmung und Realisation der spezifischen Ausstrahlung eines Menschen, die er während des Malens zu erfassen sucht. Die mehr oder weniger artifizielle Farbgebung ist damit auch ein Merkmal der vitalen Veränderlichkeit eines Menschen. Auerbachs Porträts erweisen sich so trotz aller Ähnlichkeit zur dargestellten Person vor allem als gemalte bzw. gezeichnete künstlerische Inventionen, in denen er versucht, das organisch-dynamische Wesen und die Vitalität seines Gegenübers möglichst äquivalent in die Farbmaterie und den Pinselstrich zu übertragen; – nicht als bloße Abbildungen, das gilt es auf jeden Fall zu vermeiden.<sup>348</sup>

---

<sup>347</sup> Cork-Auerbach 1988, S.20. Ebenso der Künstler in einem Brief an Françoise Mathis vom 30.1.1990: »I have not been conscious that flesh has presented greater difficulty than any other element.«, siehe: Mathis 1993, S.265.

<sup>348</sup> Frank Auerbach in einem am 11.11.2008 in London geführten Gespräch mit dem Verfasser.

„Head of Leon Kossoff“ (Abb.2) aus dem Jahr 1954 zeigt in diesem Zusammenhang ebenfalls einen fleischlichen Charakter der Farbmaterie auf. Dieses Porträt weist ein quadratisches Maß von 61 x 61 cm auf. Damit zählt es bei Auerbachs Kopfbildnissen bereits zu den Großformaten. Haupt und Gesicht von Kossoff nehmen nahezu die gesamte Bildfläche ein und sind größer, als es das natürliche Ausmaß tatsächlich beträgt. Aufgrund des Quadrats und der durch den Kopf mehrheitlich ausgefüllten Bildfläche entsteht vor allem malerisch ein sehr ausgewogener, einheitlich verdichteter Eindruck, da im Grunde keine noch so kleine Teilfläche ausgemacht werden kann, die während des Malakts vernachlässigt worden ist. Diesbezüglich zeigt Auerbachs Kompositionsweise vor allem während der 1950er Jahre Parallelen zum Werk von Leon Kossoff auf. Allerdings beharrt Kossoff oftmals – auch heute noch – auf einer proportional zum Bildformat übergroßen Wiedergabe der porträtierten Figuren, die dazu neigen, förmlich gegen die Bildränder zu drücken und gegen das Format aufzubegehren. Mit kräftigen Pinselstrichen gräbt er die Figuren regelrecht in die Farbmaterie ein und erzeugt dadurch eine beachtliche Präsenz. Die durch die Nass-in-nass-Malweise erzeugten Farbnasen und -fäden, die sich oft über die gesamte Bildfläche ziehen, evozieren allerdings eine weitaus nervösere Stimmung als bspw. Auerbachs Figuren. Dieses stark ausgeprägte leidenschaftliche Moment scheint in Kossoffs Werken mitunter fast schon in einer kalkulierten, pathetischen Formel zu erstarren.

„Head of Leon Kossoff“ zeigt ebenso eine für Porträts sehr ungewöhnliche und irritierende Auf- und Nahsicht, was den Bildeindruck zusätzlich intensiviert. Aufgrund des pastosen, mehrschichtigen – im Vergleich zu „E.O.W. Nude“ aber deutlich dünneren – Farbauftrags gewinnt der Kopf markant an Volumen und dreidimensionaler Plastizität. Teile des Gesichts stoßen beinahe bis an die Bildränder vor, an der oberen Bildkante sind Haupt und dunkles Haar tatsächlich angeschnitten. Durch die physische Ausdehnung scheint der Kopf förmlich aus der Bildfläche herauszutreten und das Bildgeviert aufzulösen. Lediglich im Bereich der vier Bildecken ist ein wenig Raum um den Kopf auszumachen, der sich jedoch nicht in erster Linie farblich, sondern vielmehr in der Art und Weise des Farbauftrags und der Faktur des Pinsels von diesem abhebt. Die Übergänge zwischen Figur und Raum wirken fließend und scheinen miteinander zu verschmelzen. Eine wirklich dezidierte Abgrenzung dieser Zonen ist in dieser Arbeit nicht mehr auszumachen. Kossoff scheint nach rechts unten aus dem Bild zu blicken. Aufgrund der starken

Verschattungen und farblichen Tonalität lässt sich allerdings nicht mit völliger Gewissheit sagen, ob die Augen überhaupt geöffnet sind. Zwischen Figur und Betrachter lässt sich auch hier kein Blickkontakt, kein direkter Bezug herstellen. Die Stimmung, die vom Porträt ausgeht, strahlt eine kontemplative Ruhe aus und zeugt von einer großen inneren und geistigen Nähe und Vertrautheit, die zu diesem Zeitpunkt zwischen den beiden Künstlern bestanden hat.

Dieses Porträt weist zahlreiche deutliche Fließspuren auf, die in Auerbachs Frühwerk eher ungewöhnlich sind und nicht sehr häufig vorkommen. Neben krustig-schrundigen Flächen, ist die Farbe an anderen Stellen in sehr flüssigem Zustand aufgetragen worden. Vor allem im Bereich des Haaransatzes, der Stirn und der Wange zeigen sich dünn verlaufende Farbbäche. Die tonale, zurückhaltende Palette besteht mehrheitlich aus braun-erdigen, grünlich-grau vermalteten Farbtönen. Der Auftrag ist pastos, verschiedentlich haben sich feinrissige Trocknungsspuren gebildet, die einen runzeligen, hautähnlichen Oberflächeneffekt bewirken. Das Dargestellte entwickelt sich „leise“ und in einem verlangsamten Wahrnehmungsprozess aus der amorphen Farbmasse. Die hellen Farbstellen führen zu dramatischen Hell-Dunkel-Effekten, die einzelne Gesichtspartien gezielt ins Zentrum der Betrachtung rücken. Sowohl malerisch als auch kompositionell wirkt das Porträt sehr kohärent und verdichtet, was die eindringliche Erscheinung zusätzlich betont.

Durch den pastosen und ungemein lebhaften Farbauftrag hat der Betrachter nie das Gefühl, auf eine regungslos verharrende Person zu blicken. Man gewinnt das Gefühl, auf ein organisches, lebendig-vitales Gegenüber zu blicken. Mund, Augen und Augenbrauen sind sowohl mit Schwarz akzentuiert als auch stellenweise zusätzlich mit dem Pinselstiel oder einem Rakel in die Farbschicht eingekerbt. Der Bereich des Kinns, der Nase, des Ohrs, sowie der Wange und der Stirn sind mit helleren Farben gehöht. Die Plastizität und das Volumen wirken dadurch gesteigert. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass die Begrenzung des Kopfes mitunter von einer Kerbe in der Farbmasse akzentuiert und somit von der Umgebung abgetrennt wird. Diese Kerbe ist stellenweise – so links oben und rechts unten – wieder mit Farbe zugedeckt worden, um das Moment des Ausgeschnittenseins des Kopfes zu mindern. Kopf und Umraum erscheinen als homogene, aus der Farbe gewachsene Masse. Bereits an diesem Frühwerk Auerbachs zeichnet sich sehr deutlich ab, wie wichtig ihm die Wirkung von Licht und Schatten, von Volumen und Plastizität ist. Zwar ist die Farbauswahl in diesem Bild eher zurückhaltend und reduziert, Auerbach zeigt aber ein großes

Interesse und Bemühen durch eine unterschiedliche Oberflächenbehandlung sowohl Licht- und Schattenzonen als auch Haut und Haar voneinander zu unterscheiden. Bezüglich des Moments des Inkarnats sind im Vergleich zu Auerbachs Werken vor allem diejenigen seines Künstlerfreundes Lucian Freud zu erwähnen. Freud erreicht in seiner Malerei wohl den höchsten Grad einer fleischlichen und hautähnlichen Textur in der Farbmaterie.<sup>349</sup> Während sich Freuds frühe Arbeiten durch eine minutiös präzise Qualität der Wiedergabe des Motivs auszeichnen, geht er ab den 1960er Jahren kontinuierlich dazu über, einen immer freieren und malerischen, mitunter fast schon abstrahiert wirkenden Pinselstrich zu entwickeln, der den fleischlich-organischen Effekt der Farbmaterie deutlich intensiviert. Blickt man auf seine Porträts oder die nackten Leiber, entwickeln diese nicht nur einen körperlich-voluminösen, dreidimensionalen Charakter und eine fleischliche Substanz, man glaubt sogar förmlich unter die Oberfläche der Haut auf die darunterliegende Gewebestruktur sowie auf durchblutete Adern blicken zu können. Damit wird auch deutlich, dass das emotionale Moment in Freuds Schaffen nicht unbedingt von den Farben selbst, als vielmehr durch die Art und Weise des Impastos, der Formwerdung der Farbmaterie ausgedrückt wird. Freud hat immer wieder ganz dezidiert betont, wie wichtig für ihn eine dem Fleisch ähnliche Wirkung der Farbmaterie ist. Gegenüber Lawrence Gowing äußerte sich Freud 1982 hierzu in sehr aufschlussreicher Weise:

»I want paint to work as flesh. I know my idea of portraiture came from dissatisfaction with portraits that resembled people. I would wish my portraits to be *of* the people, not *like* them. Not having the look of the sitter, *being* them. As far as I am concerned the paint is the person. I want it to work for me just as flesh. [...] I didn't want to get just a likeness like a mimic, but to portray them, like an actor.«<sup>350</sup>

Diese signifikante Aussage zeigt an, auf welche Weise sich Freud seinem Gegenüber malerisch anzunähern sucht. Auch er sucht nicht nach dem bloßen, ebenmäßigen Abbild, sondern nach dem wahrhaftigen Wesen des porträtierten Menschen, um eine Identifikation und Verschränkung derselben mit der Malerei bzw. mit der Farbmaterie zu erreichen. Die Farbmaterie wird in einem solchen Verständnis im übertragenen

---

<sup>349</sup> Das überzeugende Erreichen des Farbtons der Haut ist im Verlauf der Kunstgeschichte eine der Herausforderungen schlechthin für die Maler gewesen. Zu diesem Thema siehe die sehr interessanten Beiträge von Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*, München, Wien 2000/Paris 1990; Ders.: *Die leibhaftige Malerei*, München 2002/Paris 1985, S.21ff, sowie Gilles Deleuze & Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M. 1991/Paris 1996, S.212ff.

<sup>350</sup> Lawrence Gowing: *Lucian Freud*, London/New York 1982, S.190-191f. (Herv. Lucian Freud).

Sinne selbst Fleisch und wird dadurch zu Leben erweckt. In der Kunst der Moderne suchen ganz unterschiedliche Künstler mit jeweils individuellen Mitteln diese Intensität zu erreichen, wodurch die Malerei auf den schauenden Betrachter eine enorme Intensivierung entfaltet. Das Moment des Fleischlichen schwenkt dabei im Akt der Malerei bzw. im dargestellten Motiv nicht selten in ein Moment der Gier und Begierde um.<sup>351</sup> Der Betrachter erfährt ein solches Werk in einer enorm gesteigerten Art: »Die Präsenz hat darin ihre physische Brisanz: sie ergreift uns, wird unausweichlich oder sogar bedrohlich, ob wir uns ihrer Empfindung stellen oder nicht«, wie es Gilles Deleuze an Bacons Großformaten beobachtet hat.<sup>352</sup> Freud nennt seine oftmals unbekleidet dargestellten Modelle bezeichnenderweise denn auch nicht „Akte“ sondern „Nackte“ („Nudes“). Diese wesentliche Unterscheidung präzisiert die Art und Weise der Wahrnehmung, mit der sich Freud seinem Gegenüber nähert. Diese visuelle und perzeptorische Durchdringung des Objekts seitens des Künstlers führt zu einer Freisetzung vitaler, energetischer Kraftströme der Person und damit auch zu einer Abstrahierung der Wiedergabe des Motivs. Dieses Moment geht auch aus zwei weiteren Äußerungen des Künstlers hervor:

»I don't want any colour to be noticeable. I want colour to be the colour of life, so that you *would* notice it as being irregular if it changed; I don't want it to operate in the modernist sense of colour, something independent.« [...] »When I look at a body it gives me choices of what to put in a painting; what will suit me and what won't. There is a distinction between fact and truth. Truth has an element of revelation about it. If something is true, it does more than strike one as merely being so.«<sup>353</sup>

Obgleich sich Freuds Malerei von derjenigen Auerbachs anhand äußerer Faktoren ganz wesentlich unterscheidet, steht das Werk beider Künstler nicht grundsätzlich in Opposition zueinander. Auch wenn im Fokus von Freuds Interesse vor allem die Figur steht und an dieser die intensivste malerische Bearbeitung vollzogen wird, erfährt in der Regel die gesamte Bildfläche eine akribische Ausarbeitung. Auerbach dagegen

---

<sup>351</sup> Eine solche intensivste Verschränkung von Farbmaterie und Motiv, die eine durchaus auch sexuell aufgeladene Spannung nach Gier und Begierde aufweist, zeigt sich bspw. in der Malerei der Moderne auch im Schaffen von Soutine, De Kooning, Bacon oder Picasso, hierzu siehe: Invar-Torre Hollaus: *Francis Bacon – Pablo Picasso: Die Entgrenzung des Körpers*, in: Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern: *Vis-à-vis. Bacon & Picasso*, hrsg. v. Peter Fischer, Luzern 11.8.-25.11.2007, S.134-144 & S.152-153, vor allem: S.140ff.

<sup>352</sup> Siehe: Gilles Deleuze: *Francis Bacon – Die Logik der Sensation*, München 1995/Paris 1984 (2 Bde.), S.21.

<sup>353</sup> Siehe: Robert Hughes: *On Lucian Freud*, Ausst.-Kat. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution: *Lucian Freud*, Washington D.C., hrsg. v. Arts Council of Great Britain, Washington 15.9.-29.11.1987, S.7-24, hier S.16 & 20 (Herv. Lucian Freud).

konzentriert sich sukzessive immer stärker zur Gänze auf die Figur, während der Umraum weit weniger intensiv bearbeitet zu sein scheint. Ebenso überschreitet er den rein fleischlichen Aspekt der Malerei, obschon das Objekt von ihm ebenfalls als lebendiger Organismus aufgefasst wird. Die Porträts beider Künstler zeigen aber gleichermaßen, dass die Merkmale des Modells, all die empathischen Empfindungen, die während der Arbeit wahrgenommen werden, nicht einfach in die Farbe hineingezeichnet werden können. Die Intensität der Wahrnehmung wie auch die Kohärenz der Form müssen aus der Farbmaterie gleichsam hervorstechen, wenn eine überzeugende Wiedergabe des Motivs erreicht werden soll. Trotz des weitgehenden Verzichts auf einen Inkarnatton – der sich in den seit etwa Mitte der 1980er Jahre entstehenden Bildnissen in einer immer leuchtenderen Farbigkeit zeigt – wirkt Auerbachs Malerei ungemein lebendig und dynamisch, gerade aufgrund der energetisch durchwirkten Farbschichten. Sowohl die Pinselführung als auch der Farbauftrag erzeugen eine die Schichten permanent durchströmende und durchdringende Vibration, die bis in unterste und verborgen liegende Schichten vorangegangener, nicht vollends abgekratzter Arbeitsprozesse reicht. Auf diese Weise werden alle Farbschichten und -töne miteinander verzahnt und die gesamte Darstellung stark rhythmisiert.

Diese tief klingende Leuchtkraft der intensiv durchwirkten Farbmaterie ist eines der charakteristischen und faszinierenden Phänomene von Auerbachs Malerei. Das gilt sowohl für die Werke in Öl als auch in Acryl (bspw. Abb.23, 27 & 36). In beiden Medien ist die Intensität der Farben überraschend, wenn man bedenkt, wie schnell die einzelnen Pinselstriche in die nasse Materie gesetzt werden. So gut wie nie kommt es zu bräunlich-gräulichen Vermalungen. Das spricht für die stupende technische Qualität und das profunde Wissen des Künstlers. Selbst diejenigen Porträts seiner Frau Julia, die in Acrylfarben gemalt sind, weisen sowohl eine hohe Leuchtkraft der Farben als auch einen Oberflächenglanz auf und keineswegs die für dieses Medium oft typische stumpfe gebrochene Qualität der Farbtöne. Durch die Beimengung unterschiedlicher Malmittel ist Auerbach zudem in der Lage, auch in Acryl eine lebendig, voluminös-haptisch wirkende Konsistenz des Kopfes zu generieren. In zahlreichen der Acrylbilder ist auf den ersten Blick kein wirklicher Unterschied zu Bildern in Öl festzustellen. Im fortwährenden Arbeitsprozess gelingt Auerbach eine enorme Verdichtung und Verzahnung der verschiedenen Farbschichten. Selbst wenn einzelne Schichten nahezu ganz ausgelöscht sind, bauen sich auf deren Spuren die

weiteren Farben auf und erzeugen dadurch erst ihr hoch entwickeltes saturiertes Wesen. Gerade dieser sukzessive Verdichtungsprozess ist für den Künstler ein ganz zentraler Indikator während der Arbeit an einem Bild: »It is usually only after I have been working for many months that the colour begins to be *operative*, that is – to conjure up mass in space; when it is operative I am often on my way to a conclusion.«<sup>354</sup> Diese *operative* Funktion der Farbmaterie ist eine der ganz wesentlichen und genuinen Qualitäten in Auerbachs Malerei, die sich im Werkverlauf trotz sukzessiver und quantitativer Reduktion des Farbmaterials auf dem Bildträger kontinuierlich verdichtet und intensiviert.

### **III.VIII. Aspekte der Temporalität in Auerbachs Schaffen**

In Auerbachs Schaffen werden durch spezifische malerische Akte sowie außer- wie innerbildliche Faktoren verschiedene Zeitebenen in den Bildern ausgelöst, die sich auch hier als Kontrasteffekte gebärden und sich elementar in der Wahrnehmung der Bilder niederschlagen. Neben der *Zeit der Herstellung* gibt es ebenso eine *Zeit der Wahrnehmung*, sowie des *Darstellungssystems* und des *Dargestellten* selbst, in der sich diese Aspekte jeweils entfalten. Diese mitunter völlig konträr erscheinenden Faktoren bedingen sich gegenseitig und können ihre Wirkungskraft deutlich potenzieren. Zunächst mag es widersprüchlich erscheinen, dass sich auf einer zweidimensionalen Bildfläche mit einem an und für sich statischen und unveränderlichen Motiv temporale Aspekte überhaupt entfalten und festmachen lassen. Temporalität ist aber keineswegs nur in sich permanent verändernden Zuständen nachvollziehbar. Heterogen erscheinende Elemente in der Gesamtstruktur eines Bildes wie bspw. Unterbrechungen in der Oberflächenbeschaffenheit können im Betrachter durchaus zeitliche Empfindungen auslösen.

Auerbachs charakteristisches Darstellungssystem generiert nun wie bereits gesehen verschiedene Kontrastphänomene, so auch eine deutliche Unschärfe des Dargestellten, womit zeitliche Faktoren der *Verzögerung* wie der *Beschleunigung* in der Wahrnehmung evoziert werden. Obwohl es sich bei Auerbachs Werken so gesehen um konventionelle zweidimensionale Bildgevierte handelt, stellt sich in der Wahrnehmung alles andere als ein statischer Eindruck ein. Diese Werke konfrontieren den Betrachter sowohl mit der Langsamkeit des monatelangen Entstehungsprozesses,

---

<sup>354</sup> Frank Auerbach in einem Brief vom 24.7.2008 an den Verfasser (Herv. Frank Auerbach).



als auch mit der Schnelligkeit, mit der das letztlich gültige Bild während einer einzigen, verhältnismäßig kurzen Sitzung vollendet wird. Die dynamische Geschwindigkeit des Pinselstrichs, mit der die letzte Farbschicht aufgetragen wird, steht im Kontrast zum prozessualen Charakter der immer wieder von neuem aufgetragenen, abgekratzten und ausgelöschten Farbmaterie und der damit mitunter einhergehenden zeitlich verzögerten Wahrnehmung des Motivs, welches sich aus der Farbmaterie visuell erst konkretisieren muss. Der Betrachter sieht sich folglich ganz unterschiedlichen „Geschwindigkeiten“ gegenübergestellt, die sowohl objektiver als auch subjektiver Natur sind und sowohl simultane als auch sukzessive Elemente in der Wahrnehmung des Dargestellten mit sich bringen. Der Betrachter ist nun auch hier in hohem Masse gefordert, soz. die »ikonische Differenz«, also das Verhältnis von Einzelementen und Ganzem der Komposition, die spezifische »visuelle und logische Mächtigkeit« im Bild zu erkennen, um das Gesehene in der Wahrnehmung gleichsam decodieren und verarbeiten zu können.<sup>355</sup> Die Funktionsweise eines Bildes wird sehend vollzogen und erschließt sich aus eben diesem Kontrast zwischen Einzelementen und Bildganzem. Das, »was dem Auge Stoff gibt, sind [...] Kontraste, binäre Relationen, die in sich eine minimale zeitliche Qualifikation enthalten. Je nach Beschaffenheit von Farbe und Auftrag ist ein heftiger, ein fast verfließender oder ausgeglichener temporaler Impuls zu bemerken.«<sup>356</sup>

Bei Auerbachs Porträts fällt die eigentliche Dauer der Arbeit an einem Bild als temporaler Aspekt zunächst am deutlichsten ins Gewicht. Ebenso scheint die *Ökonomie der Wiedergabe* des Motivs im krassen Gegensatz zur Dauer desselben sowie zum immensen Materialaufwand zu stehen. Zur Vollendung eines Porträts benötigt er etwa zwischen einer handvoll (im schnellsten Fall) bis zu mehreren dutzend Sitzungen (im Normalfall). Absoluten „Rekord“ hält bis jetzt das 1955 vollendete Porträt „Head of E.O.W.“ (Abb.3): Der Künstler benötigte hierfür insgesamt 300 Sitzungen während eines Zeitraums von zwei Jahren, bis er zu einer ihn befriedigenden Bildlösung vordringen konnte!<sup>357</sup> Trotz der langwierigen Dauer und der während dieser Schaffensphase mehrheitlich noch über den sukzessiven Farbauftrag erfolgten Malerei, sind die Farbtöne nicht als eine amorphe Masse vermalt.

---

<sup>355</sup> Hierzu siehe: Gottfried Boehm: *Bild und Zeit*, in: Hannelore Paflik (Hg.): *Das Phänomen der Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, S.1-23, hier S.10f., ebenso: Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S.11-38, hier S.29ff.

<sup>356</sup> Gottfried Boehm: *Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne*, in: Willem van Reijen (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt a. M. 1992, S.109-123, hier S.114.

<sup>357</sup> Hierzu siehe Hughes 1990, S.133 sowie Higgins 1988, S.129.

Die Oberfläche weist eine stark durchwirkte und schrundige Beschaffenheit auf, was vom lange andauernden Entstehungsprozess zeugt. Die Farben selbst weisen dafür jedoch erstaunlich nuancenreiche Braun-, Ocker- und Grünwerte auf. Man gewinnt den Eindruck, als trete der Kopf bzw. das Gesicht bei längerer Betrachtung immer stärker aus dem dunklen Grund hervor und entfalte auf diese Weise einen deutlich nachvollziehbaren und überzeugenden körperlich-voluminösen haptischen Charakter. Auch wenn dieses Bildnis selbst in Auerbachs Schaffen einen Extremfall darstellt, ist ein langwieriger Entstehungsprozess gerade in der Porträtmalerei keineswegs ungewöhnlich. Von einer ganzen Reihe zentraler Künstler gerade der Moderne sind in diesem Zusammenhang in der Tat extreme Begebenheiten bekannt, die aufzeigen, wie schwierig sich die überzeugende Wiedergabe eines Menschen – selbst wenn es sich dabei um eine bereits seit langer Zeit vertraute Person handelt – gestalten kann.<sup>358</sup> Mit dem Verlassen solcher Werke aus dem Atelier des Künstlers wird in hohem Masse die private und intime Atmosphäre der Entstehungszeit gewissermaßen in die Öffentlichkeit der Außenwelt getragen. Dem Betrachter werden damit nicht nur der zeitliche und materielle Aufwand sichtbar gemacht, sondern auch die intensive und aufopferungsvolle geistige und empathische Arbeit, die während der Porträtsitzungen zwischen dem Künstler und dem Modell stattfindet. Auch aufgrund dieses prozessualen Vollzugs nimmt der Betrachter Auerbachs Porträts nicht nur als ein bloßes „Bild“ wahr, sondern *erlebt* dieses gleichsam in einer ungemein dynamisch-energetisch gesteigerten Weise. Während der sich über Wochen und Monate hinziehenden Arbeit an einem Porträt, fließen in dieses die unterschiedlichsten emotionalen und empathischen Zustände ein, die sich letztlich in der Gleichzeitigkeit der durchwirkten Farbschichten verdichten und die spezifische Identität des Werks ausmachen. Die wesentliche Qualität dieser Werke ist keine bloß suggerierte oder illustrierte Tiefe, sondern eine wahrhaftig von den Beteiligten (Maler und Modell)

---

<sup>358</sup> So ist von Paul Cézanne bekannt, dass er für sein Porträt von Ambroise Vollard 115 Sitzungen benötigte (1899, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Petit Palais, Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris), um anschließend festzustellen, dass der Hemdkragen nicht schlecht gelungen sei. Pablo Picasso brauchte offenbar zwischen 80 und 90 Sitzungen für das Porträt von Gertrude Stein (1906, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Metropolitan Museum of Art, New York), um zu sagen, dass er sie nicht mehr sehen könne, wenn er sie anblicke. James Lord saß Alberto Giacometti während 18 Tagen für Stunden täglich Modell (1954, Bleistift auf Papier, 49,8 x 32,5 cm, Musée Picasso, Paris), in dieser Zeit hat der Künstler das Porträt an die 100 Mal überarbeitet. Lucian Freuds Tochter Isobel konnte während des Modellsitzens für ein Porträt Marcel Prousts gesamtes Werk „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ lesen, solange zog sich die Arbeit hin („Ib Reading“, 1997, Öl auf Leinwand, 132,9 x 158,3 cm, Privatsammlung). Leon Kossoff wiederum malte sechs Jahre regelmäßig an dem Gemälde „Nude on a red Bed“ (Öl auf Hartfaser, 122 x 183 cm, Sammlung Charles Saatchi, London), bis er 1972 die Arbeit daran endgültig für beendet erklärt hat.

erlebte, die auch für den Betrachter in der Intensität des Motivs und der vom Licht förmlich erfüllten Farbmaterie nachvollziehbar wird.

Im Akt der Wahrnehmung wird immer deutlicher, dass die verhältnismäßig hohe Geschwindigkeit während des Malens einer Art *Verkürzung der Zeit* geschuldet ist, die dem *Schauen* des Motivs und seiner Übersetzung und Konkretisierung auf der Bildfläche dient. Denn es handelt sich auch hier keineswegs um ein expressives Rauschgefühl, welches das Tempo der Herstellung oder die Heftigkeit der Farbmaterie erklärt. Es handelt sich ganz um die Eile, die geboten ist, will der Künstler zumindest einen Teil der zahllosen Eindrücke, die in der Auseinandersetzung mit seinem Gegenüber auf ihn einprasseln, in der Farbmaterie festhalten und diese nicht wieder verlieren. Als derjenige, der sieht, verknüpft sich der Künstler gewissermaßen mit dem, der angeblickt wird. So entsteht in diesen Porträts nicht nur ein Kontakt zur eigenen Befindlichkeit des Seherlebnisses, sondern vor allem auch ein ganz wesentlicher Miteinbezug seines Gegenübers, welches als autonomes Subjekt die Realisierung des Bildes mitbeeinflusst.

### **III.IX. Sehen vs. Schauen**

Es hat sich in den vorangegangenen Ausführungen gezeigt, dass der Wahrnehmung bzw. dem Sehen an sich in Auerbachs Werk und Kunstverständnis eine elementare Rolle zukommt. Unter seiner spezifischen Wahrnehmung kommt es zu einer Fusion dessen, was der Künstler Per Kirkeby mit dem physiologischen »Seh-Apparat« und dem subjektiven »Code-Apparat« umschrieben hat.<sup>359</sup> Gerade ein Künstler wird in hohem Maß mit dieser Dichotomie des Sehens konfrontiert. Die Wahrnehmung ist sowohl dem physiologischen Seh-Apparat der „äußeren“ Welt als auch dem subjektiven Code-Apparat der „inneren“ Welt unterworfen, mit dem der Künstler das Subjekt visuell decodiert und in die Farbmaterie übersetzt. *Sehen* und *Schauen* verbinden sich zu einem immens fruchtbaren Wahrnehmungsakt. Das Motiv, die „äußere Welt“ entsteht gewissermaßen in einem fruchtbaren Augenblick einer aktiven, empathischen Empfänglichkeit. Bei Auerbachs Werken zeigt sich, dass er nun nicht

---

<sup>359</sup> Per Kirkeby: *Handbuch – Texte zu Architektur und Kunst*, Bern/Berlin 1993, vor allem: „Stimmungen“, S.161-185, hier S.175ff. Daneben hat Norman Bryson eine für das Sehen in der Malerei ebenso eigene wie fruchtbare Begriffsunterscheidung getroffen, die des „gaze“ (fokussierender, kontemplativer Blick) vs. die des „glance“ (flüchtiger Blick), siehe: Norman Bryson: *Das Sehen und die Malerei – Die Logik des Blicks*, München 2001/London 1983, vor allem: S.117ff. Bryson entwickelt seine These in Opposition zu Gombrichs wahrnehmungspsychologischem Ansatz und versucht die sozialhistorische Bedingtheit abendländischer Kunst aufzuzeigen.

nur das Gesehene der „äußeren Welt“ in die Malerei verwandelt, sondern gleichsam *mit* der Malerei sieht und im Akt des Malens fortlaufend auf neue Wahrnehmungsimpulse reagiert, die auf ihn einwirken. Diese Bilder sind so gesehen immer auch der Versuch, ein Maß an Ordnung in das Gesehene und Wahrgenommene einzubringen. Hier liegt eine fundamentale Wende in Auerbachs Kunstverständnis. Es geht keineswegs nur um eine kontemplative Kunst, diese Bilder handeln von Menschen und vom Leben. Elementare Konflikte der Sichtbarmachung spielen sich in diesen Bildern ab, die sich im spannungsgeladenen, vielschichtigen Farbauftrag und dynamischen Pinselstrich niederschlagen.

Auerbach geht es in der beständigen neuerlichen Auseinandersetzung mit denselben Modellen und Motiven keineswegs um das Erreichen des einen, absoluten Meisterwerks. In der immer wieder von neuem vollzogenen Annäherung geht es vielmehr um eine Bestätigung der eigenen Wahrnehmung, dessen was man sieht und zu kennen glaubt. Diese ständig sich vergewissernde, gleichsam sich am Objekt tastende Wahrnehmung, kann nie zu einem Stillstand kommen und wird beständig von neu entstehenden Impulsen gespeist. Diese Prozessualität des Wahrnehmungsakts führt zusätzlich zu einer gesteigerten Präsenz des Bildes selbst. Durch den immer wieder neu entwickelten Blick auf Bekanntes distanziert sich Auerbach von einer bloß mimetischen, abbildhaften Wiedergabe des Motivs und lässt das Vertraute in einem neuen Licht, in einer neuen Wirklichkeit erscheinen. Die Bilder vermitteln deshalb zugleich Nähe als auch Distanz, da vor allem der Betrachter den langwierigen Annäherungsprozess, den der Künstler in der Auseinandersetzung mit dem Objekt durchlaufen hat, erst nachvollziehen muss. Ein Distanzmoment kommt in den Porträts vor allem auch deshalb zustande, da Auerbach fast ausnahmslos auf die konfrontative Frontalität des Blicks verzichtet. Der Blick der porträtierten Person weicht demjenigen des Betrachters in der Regel aus, bzw. ist nicht eindeutig bestimmbar, wodurch die Bildnisse zurückhaltender wirken.

Diese intensive Interaktion von Nähe und Distanz wird in Auerbachs Porträts besonders an Kopfbildnissen seiner Frau Julia deutlich, die sie oftmals in ruhender Pose zeigen (so z. B. Abb.15, 27, 29 sowie 36). Das Oszillieren von Figur und Grund wird in diesen Werken vom Betrachter noch intensiver empfunden, da selbst die gesetzten graphischen Strichkürzel die Struktur des Kopfes nur lose umreißen und dadurch dessen Form aufgrund der farblichen Ähnlichkeit von Figur und Grund zuweilen fast schon mit dem umgebenden Raum aufgeht. Figur und Raum werden

miteinander verzahnt und scheinen sich förmlich permanent auszudehnen bzw. zusammenzuziehen, wodurch die innerbildliche Spannung enorm an Ausdruckskraft gewinnt. Die gesamte Komposition wie auch die Farbmaterie werden als energetisches, lebendiges Kraftfeld wahrgenommen. In „Julia Sleeping“ (Abb.15) aus dem Jahr 1978 hebt sich das Haupt verhältnismäßig deutlich und schnell vom Hintergrund ab, obgleich dieser in derselben Farbe wie das Gesicht gestaltet ist. Nicht nur der Titel, sondern auch der enge Bildausschnitt und die geradezu zarte, viskose Geschmeidigkeit mit der die Farben aufgetragen sind, evozieren einen Eindruck einer unmittelbaren Nähe und einer intimen, ausgeglichenen Stimmung. Je länger man schaut, umso bestimmter schält sich die überaus präzise Wiedergabe des Kopfes aus der Farbmaterie heraus. Anfänglich übersehene oder als bedeutungslos eingestufte hellere Abschnitte bspw. im Bereich der Nase, Wange oder auch des Ohrs erweisen sich als subtil gesetzte, dem Licht ausgesetzte Zonen, die der gesamten Erscheinung der Figur zusätzliche Plastizität und Volumen verleihen. Auch an solchen Aspekten wird immer wieder deutlich, dass diese Werke nicht über unkontrollierte malerische Gesten entstehen.

In jüngeren Porträts Julias, die sie in einer vergleichbaren Haltung zeigen, wirkt der Einsatz kompositorischer Mittel noch reduzierter und ökonomischer. Das gilt sowohl für Zeichnungen – wie bspw. die bereits besprochene von 1998 (Abb.29) – als auch für Gemälde, die zuweilen stark abstrahiert erscheinen. In den beiden gleichnamigen Porträts „Reclining Head of Julia“ aus den Jahren 1995 (Abb.27) bzw. 2007 (Abb.36) wird dieser Unterschied deutlich sichtbar. In beiden Werken ist verhältnismäßig viel Raum um den Kopf belassen sodass dieser auf der Bildfläche regelrecht „atmen“ kann. Es zeigt sich auch hier einmal mehr, dass in beiden Werken die Farben keineswegs willkürlich eingesetzt werden, sondern diejenigen der Figur mit denjenigen des Raums korrespondieren. Auf diese Weise wird nicht nur die gesamte Komposition vereinheitlicht, sondern vor allem in hohem Masse der Lichteinfall mit all den Reflexionen nuancenreich wiedergegeben. Durch den stellenweise lockeren Pinselstrich schimmern immer wieder Farbtöne darunterliegender Schichten durch, was ebenfalls zu einer Intensivierung der vom Licht förmlich durchwirkten Farbmaterie führt. Der spezifische Umgang Auerbachs mit der Farbmaterie arbeitet das Licht gewissermaßen in die Farbmaterie ein und erzeugt eine ungemein hohe Leuchtkraft der einzelnen Farbtöne. Das Licht scheint aus den Bildern selbst zu leuchten, um sich mit dem von außen einfallenden Licht zu verbinden, zu potenzieren

und eine gleichsam „liquide“ Qualität des Lichts zu evozieren. Jede Veränderung des Betrachterstandorts und der Beleuchtungsintensität führen zu einer gänzlich anderen Konkretisierung des auf dem Bild Dargestellten.

Dieses Aufgehen des Motivs in Licht und Farben wirkt im Porträt von 2007 (Abb.36) am stärksten. Figur und Grund scheinen sich hier in einer lichtgetränkten Einheit aufzulösen. Die Struktur des Kopfes wird hier nur minimal von dunkleren Strichkürzeln umspielt und so von Umraum akzentuiert. Gerade diese Porträts der „Reclining Heads“ seiner Frau Julia zeigen Auerbachs Fähigkeit, sich seinem Gegenüber unmittelbar anzunähern. Die Stille, intime Vertrautheit und unmittelbare Nähe schwenken jedoch nie in eine pathetische oder sentimentale Wiedergabe um. Der Künstler gibt sich nicht nur dem Subjekt, sondern auch der Malerei bedingungslos hin, bleibt aber stets in der Lage, beidem gerecht zu werden. Sowohl das autonome Wesen seines Gegenübers als auch die Anforderungen, die die Farbmaterie an den Künstler stellen, werden respektiert. Auerbach scheint sich während der Arbeit in einem Zustand des „Dazwischen“ zu befinden, in dem er sich in ein konzentriertes Schauen vertieft, aber sowohl auf rationale, reflektierte, als auch intuitive, instinktive Weise malt bzw. zeichnet. Dieser Aspekt kommt auch in einer Äußerung des Künstlers deutlich zum Ausdruck:

»I paint subjects that are close to me, obviously. But I am very reluctant to go into questions as to whether I am looking for roots, or warmth, or familiarity. I never speculate about these things. I prefer to operate by instinct. [...] I think I've always preferred 'thing' paintings to 'mood' paintings. I mean, works that attempt to envelop one in a mood don't seem to me to last; it seems to me more like scene-setting than painting.«<sup>360</sup>

In der Intensität des Sehens zeigt sich die Fähigkeit des Künstlers, sich vollkommen auf sein Gegenüber einlassen und konzentrieren zu können, die sowohl zum Eindruck unmittelbarer, nacherlebbarer Nähe als auch zur Auflösung des Motivs und damit zur Distanzierung vom Dargestellten beitragen. Sehen wird unter diesen Bedingungen zu einer reflexiven, die eigene Wahrnehmung beständig kritisch prüfenden Tätigkeit, die sich so zwangsläufig von einem rein abbildhaften visuellen Interesse und traditionellen Darstellungskonventionen abwendet. Auf diese Weise ist es dem Künstler möglich, bis zur Essenz des Motivs vorzudringen und dieses in die

---

<sup>360</sup> Peppiatt-Auerbach 1998, S.6 & 7 passim.

Farbmaterie zu übertragen. Dieses dynamische Erlebnis des Sich-Zeigens der Erscheinung des Objekts lässt sich in einer rein mimetischen Darstellungsweise nicht überzeugend realisieren. Vermeintliche äußere Gewissheiten entziehen sich der Wahrnehmung immer wieder aufs Neue und der Künstler muss enorme Anstrengungen auf sich nehmen, um durch seine Pinselführung und den Farbauftrag nachvollziehbare Zusammenhänge auf dem Bildträger zu stiften.

Auerbach schafft demnach keine Bilder, die man einfach anschaut, vielmehr *erfährt* man diese. Es geht nicht mehr nur um die bloße *Ansicht* des Motivs, sondern vor allem auch um dessen *Einsicht*, um Erkenntnisgewinn und ein grundlegendes Verständnis über die Mechanismen der Funktionsweise des Motivs in der Farbmaterie. Diese Porträts sind damit auch ein Angebot an die eigene Wahrnehmung, an das eigene Sehen, um diese an vertrauten Personen und Motiven zu hinterfragen und zu schärfen, um so zu einer intensiveren Bewusstwerdung, zu einem intensiveren Leben vorzustoßen.

### **III.X. Schlussbetrachtung: Verdichtung durch Reduktion**

In den vorangegangenen Kapiteln ist der Versuch unternommen worden, sowohl den Stellenwert von Frank Auerbachs Schaffen im Kontext der modernen und zeitgenössischen Englischen wie internationalen Kunstentwicklung zu verorten, als auch anhand seiner Porträts die Komplexität seines Darstellungssystems und die damit verbundenen Konsequenzen für die Wahrnehmung dieser Bilder zu analysieren. Die Konzentration auf die Porträts – und die damit einhergehende Ausblendung von Auerbachs Stadtlandschaften – bedeutet deshalb keineswegs eine einseitige Gewichtung seiner künstlerischen Arbeit. In beiden Werkgruppen finden sich überlappende und wechselseitig sich beeinflussende Elemente, zum einen aufgrund der Reduktion auf eine übersichtliche Auswahl an verschiedenen Motiven, zum anderen aufgrund der spezifischen Wahrnehmung des Künstlers, aus der seine genuine Malweise resultiert. An den Porträts lassen sich die für Auerbachs Vorgehen charakteristischen Kontrastphänomene vermutlich sogar deutlicher aufzeigen, als an den Stadtlandschaften. Nicht, dass der Künstler für diese weniger Aufwand betriebe, aber schon allein die Tatsache, dass die Porträts über den Akt des Modellsitzens entstehen, zeigt an, dass der Künstler in der Auseinandersetzung mit der sich ständig verändernden Erscheinung seines Gegenübers eine noch konzentriertere Form einer

„schauenden“ Wahrnehmung entwickeln muss, als es in der Beschäftigung mit der architektonischen Bausubstanz seiner Stadtlandschaften der Fall ist, die sich selbst durch verändernde Lichteffekte als statischer und unveränderlicher als ein menschliches Gesicht erweisen.

Frank Auerbachs Porträts wie sein gesamtes Werk machen mit Nachdruck deutlich, dass ein – vor allem im Verständnis der heutigen, oftmals schnellebigen Gesellschaft und ihrer mitunter oberflächlichen kulturellen Produkte – von außen gesehen „ereignisarmes“ Leben alles andere als monoton, konservativ und redundant sein muss. Bereits in jungen Jahren erlangt er sowohl als Mensch als auch als Künstler einen erstaunlich hohen Grad an Reife. Diesen einmal eingeschlagenen Weg beschreitet er seither kompromisslos weiter, ohne sich deshalb seiner künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten zu beschneiden. Schon früh steckt Auerbach sein Territorium ab, um sich nicht in einer Vielzahl visueller Eindrücke zu erschöpfen. Vielmehr zieht er es vor, sich auf wenige Motive zu beschränken, um in dieser Reduktion zu einer verdichteten, intensiver nacherlebbarer Form von Kunst und Wirklichkeit vorzustoßen. Die für dieses Schaffen charakteristische begrenzte Motivauswahl verdeutlicht sehr schön, wie facettenreich die Auseinandersetzung mit nur wenigen Motiven bei einer entsprechend sensibel entwickelten Wahrnehmung sein kann. In den Porträts wie in den Stadtlandschaften setzt sich Auerbach während Jahren in einem langwierigen und intensiven Wahrnehmungsprozess zumeist mit denselben Personen bzw. Orten auseinander, aber nicht, um wie bspw. der Maler Frenhofer in Balzac's „Unbekanntes Meisterwerk“ das eine, absolut perfekte Meisterwerk zu schaffen. Auerbach treibt vielmehr die Andersartigkeit des vermeintlich Bekannten an. Die über Jahre fortlaufend entstehenden Porträts derselben Personen sind denn auch nicht als eine Serie im engeren Sinne zu verstehen, vielmehr stellt jedes Werk ein Teilstück einer anhaltenden Suche dar. In der monatelangen Auseinandersetzung mit seinen Modellen hinterfragt Auerbach in einem sowohl reflektiert-analytischen als auch intuitiv-spontanen Vorgehen permanent sein eigenes Tun wie auch seine Wahrnehmung. Die materielle Farbsubstanz der Malerei wie die geistig-emotionalen Momente des Künstlers sind keine voneinander getrennten Einheiten, sondern entwickeln sich in einem wechselseitigen Verhältnis zu- und miteinander. Malerei bzw. Kunst erweist sich demzufolge sowohl als ein mentaler als auch als ein physischer Herstellungsakt, der sich in der materiellen Körperlichkeit der Farbsubstanz der Werke deutlich nachvollziehen lässt. So ist dieses Schaffen zwangsläufig beständig von



Gelingen und Scheitern geprägt. Auerbachs Werke wachsen und verdichten sich mit jeder Sitzung, mit jedem neuen Impuls, der während der Arbeit visuell wie empathisch empfangen, innerlich verarbeitet und in die Farbmaterie übertragen wird. Kunst in Auerbachs Verständnis bedeutet, in jedem Werk seine eigene Vision zum Ausdruck zu bringen und diese beständig weiterzuentwickeln.

Das Bemerkenswerte an Auerbachs gesamtem Schaffen ist, dass die Bilder ihre Intensität und tief empfundene Resonanz aus einem lange andauernden Prozess des Farbauf- und -abtragens generieren. Vorgänger, die den Ansprüchen des Künstlers nicht genügen, werden beständig von neuen Farbschichten ausgelöscht, überlagert und übermalt. So material- und zeitaufwendig diese Methode auch ist, so führt sie letztlich zu einer enormen Dynamik, die in jedem einzelnen Bild spürbar ist. Malerisches Zeichen wie malerische Substanz treten in ein dialektisches Verhältnis. Aufgrund ihrer starken Durchwirkung reagiert die Farbmaterie äußerst sensibel und subtil auf Veränderungen des Lichts, die ihrerseits wiederum jeweils ganz unterschiedliche empathische Stimmungseffekte suggerieren. Gerade die Porträts evozieren damit eine unmittelbare Direktheit des Bildeindrucks, in der Nähe und Distanz, Stille und Bewegung, konkrete und abstrahierte Formen in einer komplexen Verzahnung von Farbmaterie und Motiv zum Ausdruck gebracht werden. In einer Art *doppelten Vitalität* der Textur des Farbauftrags bzw. der Farbigkeit wie der Wiedergabe des Motivs wird in Auerbachs Werken eine immense Vitalität freigesetzt, sodass diese Bilder für den Betrachter als energetische, dynamische Kraftfelder erlebbar werden. In den Porträts verschmilzt die Vitalität der Person mit der Vitalität der Farbmaterie; auch dadurch wird die hohe Intensität evoziert, die von diesen Bildern ausgeht. Anstatt der für ein Porträt zumeist üblichen ausbalancierten Ausstrahlung des menschlichen Gesichts als ein ruhendes Zentrum, scheinen sich diese Porträts in einem konstanten und hoch energetischen Zustand der Veränderung zu befinden.

Das während der jahrelangen Auseinandersetzung mit denselben Personen vertiefte Wissen erlaubt es dem Künstler in seinem analytisch-reflektiert wie intuitiv-spontan geprägtem Vorgehen die Wiedergabe der Person immer mehr auf die wesentliche Essenz ihrer Erscheinungsweise hin abzukürzen: »I think I have always had a predilection for economy, where one mark will stand for twenty sensations rather than where twenty marks stand for one sensation. [...] I do find it more exciting when something complex is expressed very economically.«<sup>361</sup> Diese Ökonomie und

---

<sup>361</sup> Peppiatt-Auerbach 1998, S.7.

Reduktion der Wiedergabe empfindet der Betrachter zunächst als eine Tendenz zur Abstrahierung des Motivs. Denn Auerbach ist nicht mehr an einer rein mimetischen Wiedergabe seines Gegenübers interessiert, er sucht auch die Energie, die ein Individuum ausstrahlt, in die Gestaltung mit einzubeziehen, also eine sich entäußernde Qualität fassbar zu machen, die mehr empfunden und empathisch aufgenommen, als tatsächlich reproduziert und abgebildet werden kann. Unter dieser Voraussetzung der spezifischen Wahrnehmung des Künstlers vollzieht sich eine Neuinterpretation des menschlichen Bildnisses, die durch das letztlich gültige Werk durch Raum und Zeit getragen wird. Aufgrund der Auflösung einer starren, die Figur be- und eingrenzenden Konturlinie strömt die Energie des dargestellten Individuums über die gesamte Bildfläche, ergreift die gesamte Komposition mit all ihren Farbschichten und -spuren und bleibt so nicht mehr nur auf die Figur begrenzt. Dadurch wird der gesamte Bildraum von den Kräften der Erscheinung der Figur sowie von der Intensität der Farbmaterie und den kräftig leuchtenden Farbtönen erfasst und ein ungemein dynamisches Wahrnehmungsmoment in Gang gesetzt.

Wie sich an Auerbachs Werken schnell zeigt, evoziert das spezifische Darstellungssystem verschiedene Kontrastphänomene, die der Betrachter zunächst einmal erkennen und festmachen muss. Häufig tritt zu Beginn eine Art Unschärfe des Motivs ein, die von der stark durchwirkten Farbmaterie und den rasch gesetzten Pinselstrichen herrührt. Dadurch werden komplexe Wahrnehmungsprozesse beim Betrachter aktiviert. Die Unschärfe führt oftmals zu einer zeitlich verzögerten Wahrnehmung des Motivs, welches sich gegen die pastose Farbmaterie erst behaupten und durchsetzen muss. Gerade in den Porträts scheinen Motiv und Farbmaterie bei einer ersten Konfrontation zunächst eine gegensätzliche Sprache zu entwickeln. Der vibrierende, dynamische – aber niemals „laute“ – Farbauftrag scheint der stillen, intimen Atmosphäre der Porträts entgegenzustehen. Der Eindruck einer unmittelbaren Nähe, den der teils enge Bildausschnitt und vor allem das Motiv selbst evozieren, findet in der Nahsicht selten Bestätigung. Hier scheint das Motiv zuweilen in der Vehemenz der Farbmaterie förmlich zu kollabieren. Erst aus einer gewissen Distanz wird dieser Eindruck gemindert und das Porträt konkretisiert sich immer schärfer, sowie sich auch die Struktur des Kopfes bzw. der Figur immer deutlicher vom farbigen Grund abhebt. Nicht nur temporale, auch räumliche Aspekte benötigen deshalb eine gewisse Dauer, bis diese sichtbar und nachvollziehbar werden. In einem gleichsam tastenden, aber deshalb keineswegs zögernden Sehen, werden Strich um

Strich, Linie um Linie auf den Bildträger gesetzt, um aus diesen das Motiv zu erschaffen. Jeder Strich hat einen Anfang und ein Ende und damit seine eigene Dauer, in der für den Betrachter nicht nur Raum und Form, sondern auch der zeitliche Verlauf nachgebildet und nachvollziehbar wird. Auch hierin kommt Auerbachs Verdichtung durch Reduktion zum Ausdruck: Im Erkennen und Abwägen, welcher Strich, welche Linien für die Gesamtkomposition wichtiger als andere sind. Auerbachs Kompositionen öffnen sich so nicht nur dem Bildraum, sie drängen auch in den wirklichen Raum, auf den Betrachter zu. Das Verhältnis zwischen Gegenstand und Wahrnehmung wird beständig befragt, um zu erkennen, dass die Blickwinkel stets fließend sind, dass sich Dinge stets aus mehreren, mitunter auch widersprüchlichen Perspektiven zeigen können.

Auerbachs Porträts machen damit Sehen als eine aktive und bewusste Handlung erfahrbar. Die Wahrnehmung von Dingen ist ein unabschließbarer Prozess, der beständig auf Veränderungen zu reagieren hat. An diesen Bildnissen wird überaus deutlich, dass der Eindruck der Plötzlichkeit, das Festhalten ihrer lebendigen und organischen Erscheinung nur aufgrund einer hoch entwickelten Sensibilität des Künstlers möglich ist. Denn Auerbach operiert nicht mit vorgefassten Formen und Denkweisen, sodass er sich auf den wesentlichen Ausdruck des Objekts konzentrieren kann. Sein Wissen um das darzustellende Subjekt und seine Erfahrung im Umgang mit der Farbmaterie verbinden sich im Akt des Malens mit dem unmittelbaren Akt des Schauens und seiner Neugierde, Unbekanntes zu entdecken. Daraus entsteht eine neue Form einer dynamischen Figuration, die sich sowohl aus dem Gedächtnis als auch aus direkt empfundener empathischer wie intuitiver Impulse speist. Sehen und Schauen verschmelzen zu einer enorm verdichteten Entität. Es ist auch diese Vielzahl an Eindrücken, die in die Porträts einfließt, die zuweilen einen abstrahierten Eindruck bzw. eine Auflösung streng konturierender Formen und Strukturen auslösen.

Der „Abstraktionsgehalt“ von Auerbachs Kunst besteht nun aber nicht darin, das jeweilige Objekt vom Figurativen zu befreien und in ein Spiel bloßer Formen zu überführen. Die Verwendung sog. abstrahierter Muster ist vielmehr dem beständigen Zweifel der Wahrnehmung des Künstlers geschuldet, der in diesem analytischen Vorgehen zu einer präziser fassbaren Wahrhaftigkeit des dargestellten Subjekts vorzudringen sucht. Diese Werke stellen eine fundamentale Hinterfragung dar, wie visuelle Kunst als eine Praxis verstanden und wie das Wissen und die Erfahrung von „Realität“ in einem Bild überzeugend vermittelt werden können. Folgt man Auerbachs

Bildern, genügt dazu eine akribische, mimetische Wiedergabe der äußeren Erscheinung der Welt nicht mehr, vielmehr bedarf es eines tiefen Verständnisses, einer Einsicht, was Wahrnehmung und Sehen tatsächlich bedeuten, um sich den Bedingungen der Realität und der Essenz des Subjekts überhaupt annähern zu können. Aus der Vertrautheit mit dem Gegenstand entsteht bei Auerbach die starke innerbildliche Spannung. Jedes neue Bild, auch eines bereits dutzendfach wiedergegebenen Motivs, zeigt sich in der Entstehung immer wieder aufs Neue in einer hochgradig aktivierten Prozessualität.

Auerbachs Porträts wie auch seine Stadtlandschaften sind intime Dialoge, subjektive Reflexionen über Malerei und die Möglichkeiten gegenständlicher Wiedergabe, über das Wesen des Anderen, über Berührung und Berührtwerden, Fassen und Entgleiten, Nähe und Distanz, Beständigkeit und Veränderung. In der Auseinandersetzung mit diesen Porträts zeigt sich, dass Kunst bzw. ein Bild keineswegs etwas Endgültiges ist. Diese Werke wirken wie eine Versuchsanordnung, die zeigt, wie Prozesse funktionieren, in die wir beständig involviert sind, welchen Ort sie uns zuweisen und auch, wie wir mit deren Wahrnehmung zuweilen überfordert sind, ihre „andere Seite“ zu erfassen. Anhand dieser Porträts wird nicht nur Kunst sondern auch Wahrnehmung zu einem eindringlichen Erfahrungsraum, in dem der Betrachter alltägliche Erfahrungen am Medium der Malerei durchläuft. Es sind – ohne nun Auerbachs Schaffen romantisieren zu wollen – ehrliche, erlebte und zutiefst menschlich geprägte Bilder, die Frank Auerbach seit den frühen 1950er Jahren schafft und die ohne eine sentimentale oder oberflächlich pathetische Inszenierung auskommen, die mit der Zeit an Wirkung verlieren. Je länger und intensiver man sich diesen Werken widmet, desto mehr gewinnen diese an substantiellem Gehalt. Obgleich die Motive unspektakulär erscheinen, handeln diese stets vom Leben, sodass die Kompositionen unter dem spezifischen malerischen Einsatz des Künstlers und dem Eindruck der Zeit beständig wachsen und sich ganz elementar verdichten. So wird in jedem Porträt die gesamte Bildfläche auf diese Weise von der Vitalität und Energie des Dargestellten erfüllt und belebt, denn – um mit den Worten Auerbachs zu schließen – »eine Erfindung soll immer so groß sein, dass nicht zwei Erfindungen in einem Bild vorkommen.«<sup>362</sup>

---

<sup>362</sup> Von Drathen-Auerbach 1987, S.315.

## **IV. Anhang**

### **IV.I. Bibliographie:**

#### **I. Primärliteratur zu Frank Auerbach:**

##### Anmerkungen:

- An dieser Stelle sei auf das Archiv des Künstlers in der Marlborough Fine Art Ltd., c/o Kate Austin & Geoffrey Parton, 6 Albemarle Street, London W1S 4BY hingewiesen, wo die schwer greifbare und weit verstreute Literatur eingesehen werden kann.
- Ausstellungskataloge (= Ausst.-Kat.) sowie mit dem Künstler geführte Interviews werden in der Bibliographie in chronologischer, alle übrigen Titel in alphabetischer vor chronologischer Reihenfolge aufgeführt.

#### **I.I. Monographische Ausstellungskataloge:**

- *Frank Auerbach*; The Beaux Arts Gallery, London, April-Mai 1961 (ohne Text)
- *Frank Auerbach*; Marlborough Fine Art, London, Januar 1967 (ohne Text)
- *Frank Auerbach*; Marlborough Gallery, New York, September-Oktober 1969 (Michael Podro: *Introduction*, S.6)
- *Frank Auerbach*; Marlborough Fine Art, London, Januar 1971 (ohne Text)
- *Frank Auerbach*; Galleria Bergamini, Mailand, März 1973 (Roberto Tassi)
- *Frank Auerbach – Paintings and Drawings relating to Titian commissioned by David Wilkie*; University of Essex, 1.-21.10.1973 (David Wilkie)
- *Frank Auerbach: Recent Work*; Marlborough Fine Art, London, April-Mai 1974 (ohne Text)
- *Frank Auerbach: Paintings and Drawings 1954-1976*; Galerie Marlborough, Zürich, Mai 1976 (Künstler-Statement: S.4; William Feaver: *Frank Auerbach*, S.5-7)
- *Frank Auerbach*; Hayward Gallery, London, 4.5.-2.7.1978 & Fruit Market Gallery, Edinburgh, 15.7.-12.8.1978, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, London 1978 (Leon Kossoff: *The Paintings of Frank Auerbach*, S.9; Catherine Lampert: *A Conversation with Frank Auerbach*, S.10-23; Frank Auerbach: *Biography*, S.24)
- *Frank Auerbach: Recent Paintings and Drawings*; Marlborough Gallery, New York, 2.-30. April 1982 (Stephen Spender: *Frank Auerbach*, S.5-9; Bibliographie)
- *Frank Auerbach: Recent Work*; Marlborough Fine Art, London, Januar-Februar 1983 (ohne Text; Bibliographie)
- *Frank Auerbach. Paintings and Drawings 1977-1985*; British Pavilion, XLII Venice Biennale; hrsg. v. Arts Council of Great Britain, Juni-September 1986 (Catherine Lampert: *Frank Auerbach*, S.7-16; Bibliographie)
- *Frank Auerbach*; hrsg. v. Hamburger Kunstverein, Hamburg, 18.10.-23.11.1986 & Museum Folkwang, Essen, 16.1.-1.3.1987, Hamburg 1986 (Ulrich Krempel: *Standortbestimmung*, S.8-10; Karl-

- Egon Vester: *Materialisierung als Prozess*, S.11-13; Paul Bonaventura: *Annäherung an Frank Auerbach*, S.14-18; Catherine Lampert: *Frank Auerbach*, S.19-29; Bibliographie)
- *Frank Auerbach: Recent Paintings and Drawings*; Marlborough Fine Art, London, Januar-Februar 1987 (William Feaver: *Frank Auerbach*, S.5-6)
- *Frank Auerbach – Retrospectiva*; Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 10.4-31.5.1987 (Antonio Saurà: *Auerbach – El Espacio coagulado*, S.8-10; Paul Bonaventura: *Una Aproximación a Auerbach*, S.11-16; Catherine Lampert: *Frank Auerbach*, S.17-26)
- *Frank Auerbach: Recent Work*; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, 30.9.-10.12.1989 (Mel Gooding: *The Phenomenon of Presence: The Paintings of Frank Auerbach*, S.3-12)
- *Frank Auerbach: Recent Work*; Marlborough Fine Art, London, September-Oktober 1990 (Mel Gooding: *Elegies of the Visible*, S.2-3; Bibliographie)
- *Frank Auerbach: The complete Etchings 1954-1990*; Marlborough Graphics, London 1990 (Michael Podro: *Introduction*; Künstler-Statements, o. P.)
- *Frank Auerbach: Recent Works*; Marlborough Gallery, New York, 7.-30.4.1994 (Peter Ackroyd: *Frank Auerbach*, o. P.)
- *Frank Auerbach & the National Gallery: Working after the Masters*; The National Gallery, hrsg. v. Colin Wiggins, London 19.7.-17.9.1995 (Lucian Freud: *Frank Auerbach's Paintings*, S.5)
- *Frank Auerbach: Recent Works*; Marlborough Fine Art, London, 9.1.-15.2.1997 (ohne Text; Bibliographie)
- *Frank Auerbach: Recent Works*; Marlborough Gallery, New York, 24.9.-30.10.1998 (Michael Peppiatt: *Talking to Frank Auerbach*, S.4-7; Bibliographie)
- *Frank Auerbach*; Ausst.-Kat. Michael Hue-Williams Fine Arts, London 1999 (John Virtue: *Introduction*, S.2-3)
- *Frank Auerbach – Corner 2000*; Charlottenborg Nyhavn/Kopenhagen, Kopenhagen 22.1.-13.2.2000 (Kjeld Heltoft: *Dear Frank Auerbach*, S.5-6; William Feaver: *Frank Auerbach*, S.10-11)
- *Frank Auerbach: Paintings and Drawings 1954-2001*; The Royal Academy of Arts, hrsg. v. Catherine Lampert, Norman Rosenthal & Isabel Carlisle, London 14.9.-12.12.2001/2004<sup>2</sup> (Norman Rosenthal: *Auerbach and his History*, S.11-17; Catherine Lampert: *Auerbach and his Sitters*, S.19-33; Isabel Carlisle: *Section Introductions*, S.34ff. passim; Catherine Lampert & Kate Austin: *Chronology*, S.147-151; Bibliographie)
- *Frank Auerbach – Some Drawings and three new Paintings*; Marlborough Fine Art, London, 23.6.-24.7.2004 (ohne Text; Bibliographie)
- *Frank Auerbach: Recent Works*; Marlborough Gallery, New York, 8.3.-8.4.2006 (William Feaver: *Recent Paintings and Drawings by Frank Auerbach*, S.5-7; Bibliographie)
- *Frank Auerbach: Etchings and Drypoints 1954 – 2006*; Fitzwilliam Museum Cambridge, 6.3.-10.6.2007, hrsg. v. Fitzwilliam Museum Cambridge & Marlborough Graphics London (Craig Hartley: *Introduction*, S.7-11)

- *Frank Auerbach*; Marlborough Fine Art London, Katalog zur ART'38 Basel, 13.-17.6.2007 (ohne Text)

**I.II. Monographien:**

- Feaver, William: *Frank Auerbach*, New York (erscheint im Herbst 2009 bei Rizzoli)
- Hughes, Robert: *Frank Auerbach*, London/New York 1990/1992<sup>2</sup> (Paperback Edition)/2000<sup>3</sup> (Reprint)/2003 (Chinese Edition)

**I.III. Interviews, Texte & Statements des Künstlers (Auswahl in chronologischer Reihenfolge):**

- *Seven Portraits*, in: Ark 23, London 1958
- *Frank Auerbach: Fragments from a Conversation*, in: X – A Quarterly Review, Vol.1, Nr.1, November 1959, S.31-34
- *Antwortbrief zu 'A Letter from Michael Peppiatt' vom 4.12.1963*, in: Cambridge Opinion: Modern Art in Britain, Vol.37, Januar 1964, S.50-51
- *Frank Auerbach talks to John Christopher Batty*, in: Art & Artists, Vol.5, Nr.10, Januar 1971, S.54-57
- *Homage to Sickert*, in: The Listener, 14.6.1973, S.807
- *Statement*, in: Ausst.-Kat. Galerie Marlborough, Zürich 1976, S.4; siehe I.I.
- *A Conversation with Frank Auerbach by Catherine Lampert*, in: Ausst.-Kat. Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery London 1978, S.10-23; siehe I.I.
- *Biography by Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery London 1978, S.24; siehe I.I.
- *Foreword*, in: Ausst.-Kat. *Late Sickert – Paintings 1927 to 1942*, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery, London 18.11.1982-31.1.1983, S.7 (Wanderausstellung: Sainsbury Centre for the Visual Arts, University of East Anglia, Norwich; Wolverhampton Art Gallery)
- *In Pursuit of Change – Frank Auerbach in Conversation with Richard Cork*, in: BBC Radio 3, 18.11.1985 (Transcript: Marlborough Archive, London)
- *Een Benadering van Frank Auerbach – Interview with Paul Bonaventura*, in: Metropolis M, Jg.7, Nr.2, Sommer 1986, S.5 & 30-34
- *Frank Auerbach talks to Judith Bumpus*, in: Art & Artists, Nr.237, Juni 1986, S.22-27
- *Saturday Review: Frank Auerbach at the Venice Biennale*, in: BBC Radio 2, 11.7.1986 (Transcript: Marlborough Archive, London)
- *Annäherung an Frank Auerbach. Interview mit Paul Bonaventura*, in: Ausst.-Kat. Hamburger Kunstverein & Museum Folkwang, Essen, Hamburg 1986, S.14-18; siehe I.I.
- *Malen ist nicht wie husten oder spucken. Ein Interview mit Frank Auerbach von Doris von Drathen*, in: Kunstforum International, Bd.87, Januar-Februar 1987, S.311-317; Teilwiederabdruck in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 29, München 1995, S.14-15

- *The Golden Lion and other Stories I & II*, in: Bamboo, Nr.13, Sommer 1987, S.6-14 bzw. Bamboo, Nr.14, Herbst 1987, S.7-15
- *Michael Peppiatt in Interview with Frank Auerbach: Going against the Grain*, in: Art International, Herbst 1987, S.22-29
- *An Interview with Frank Auerbach by Richard Cork*, in: Art & Design, Vol.4, Nr.9/10, 1988, S.14-21
- *Statements*, in: Ausst.-Kat. Marlborough Graphics, London 1990, o. P.; siehe I.I.
- *Frank Auerbach – Interview with Michael Peppiatt*, in: Tate Magazine, Nr.14, Frühling 1998, S.38-41
- *Paint or Die – Meeting Frank Auerbach. Interview by Geordie Greig*, in: Modern Painters, Vol.11, Nr.3, Herbst 1998, S.74-77
- *Michael Peppiatt: Talking to Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York 1998, S.4-7; siehe I.I.
- *Hidden Talent – Interview by Geordie Greig*, in: The Times Magazine, 12.12.1998, S.34-41
- *Antwortbrief vom 11.4.1995 an James Elkins*, in: Elkins, James: What Painting Is, New York/London 1999, S.74-75
- *Frank Auerbach – A Master at Seventy, Interview with Martin Gayford*, in: The Daily Telegraph, 1.9.2001
- *The John Tusa Interview with Frank Auerbach*, BBC Radio 3, 7.10.2001, weblink: [http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/auerbach\\_transcript.shtml](http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/auerbach_transcript.shtml) (Transcript: Marlborough Archive, London)
- *Frank Auerbach – To the Studio*, Hannah Rothschild & Jake Auerbach Film Productions, BBC 2, 10.11.2001

#### **I.IV. Filme:**

- Wiggins, Colin: *Frank Auerbach & the National Gallery: Working after the Masters*, London 1995, VHS
- Auerbach, Jake & Rothschild, Hannah: *Frank Auerbach. To the Studio*, London 2000, DVD

#### **I.V. Katalogessays sowie eine Auswahl der wichtigsten Zeitschriften- und Zeitungsartikel:**

- Ackroyd, Peter: *Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York 1994, o. P.; siehe I.I.
- Appleyard, Bryan: *Auerbach's Variations*, in: The Sunday Times Magazine, 9.7.1995, S.26-31
- Auerbach, Jake: *Filming Frank*, in: Modern Painters, Vol.14, Nr.4, Winter 2001, S.68-69
- Baker, Kenneth: *Frank Auerbach*, in: ARTnews, Vol.95, Nr.4, April 1996, S.140
- Beechey, James: *Frank Auerbach*, in: Burlington Magazine, Vol.143, Nr.1185, 2001, S.773-774
- Berger, John: *A Stick in the Dark*, in: New Statesmen and Nation, Vol.58, Nr.1498, London 28.11.1959, S.745-746



- Bernard, Bruce: *Frank Auerbach – Painter in the Grand Manner*, in: The Sunday Times Colour Magazine, 30.4.1978, S.40-43
- Bernhard, Karl: *Frank Auerbach: "Sah ich danach nie wieder jemanden, den ich vorher gesehen hatte"*, in: Konkret, Nr.8, 10.10.1986, S.92-95
- Blechen, Camilla: *Vier Maler in der Stadtlandschaft*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.8.2003, Nr.183, S.40
- Bonaventura, Paul: *Approaching Auerbach*, in: Metropolis M, Amsterdam 17.2.1986, S.1-14
- Ders.: *Annäherung an Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Hamburger Kunstverein & Museum Folkwang Essen, Hamburg 1986, S.14-18; siehe I.I.
- Bosetti, Petra: *Nicht zu malen wäre Wahnsinn*, in: Art. Das Kunstmagazin, Nr.10, Oktober 1986, S.122-123
- Boyd, William: *Auerbach's Masterclass*, in: Modern Painters, Vol.8, Nr.2, Sommer 1995, S.26-28
- Bumpus, Judith: *The Obsessive and the Subconscious*, in: Art Newspaper, Vol.12, Nr.102, Dezember 2001, S.48
- Burr, James: *Mountains of Paint*, in: Apollo, Januar, 1967, S.71
- Ders.: *Disguised in Paint*, in: Apollo, Vol.CVII, Nr.195, Mai 1978, S.435
- Calvocoressi, Richard: *Auerbach, Andrews and Kossoff – London Painters*, in: Art Quarterly, Nr.19, Herbst 1994, S.40-43
- Campbell, Peter: *At the Royal Academy*, in: London Review of Books, Vol.23, Nr.19, 4.10.2001, weblink: [http://www.lrb.co.uk/v23/n19/print/camp01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v23/n19/print/camp01_.html)
- Chrisafis, Angelique: *Auerbach and the Portrait that took six Years*, in: The Guardian, 16.5.2002, weblink: <http://www.guardian.co.uk/uk/2002/may/16/arts.artsnews>
- Cork, Richard: *Slow-burn Agony of the Struggle seeking Maturity*, in: Evening Standard, 20.1.1971
- Ders.: *Le Portrait moderne en Grande-Bretagne: Innovation et Tradition*, in: Artstudio, Nr.21, Sommer 1991, S.50-57
- Ders.: *Brutally Frank*, in: The Times Play, 8.-14.9.2001, S.27
- Ders.: *A rich Life of Stabs in the Dark*, in: The Times, 12.9.2001, S.18
- Ders.: *Two old Masters*, in: The Times, 3.5.2006, weblink: <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,7-2161251.html>
- Cumming, Laura: *Laying it on thick*, in: The Observer, 16.10.2001, weblink: <http://www.observer.guardian.co.uk/review/story/0,,552426,00.html>
- Daley, John: *Bacon, Auerbach and Freud*, in: Arts Review, Vol.30, Nr.2, 3.2.1978, S.37 & 42
- Davies, Serena: *Frank Auerbach and Lucian Freud: A strained Conversation between Geniuses*, in: The Daily Telegraph, 2.5.2006, weblink: [mhtml:file//J:\A\\_strained\\_conversation\\_between\\_geniuses-Telegraph.mht](mhtml:file//J:\A_strained_conversation_between_geniuses-Telegraph.mht)
- Denvir, Bernard: *London Letter*, in: Art International, Vol.LXV, Nr.3, März 1971, S.44-45
- Dorment, Richard: *Auerbach totters into Fashion*, in: The Daily Telegraph, 9.1.1987, S.10

- Ders.: *Heads above the Rest*, in: The Daily Telegraph, 19.9.2001
- Drathen, Doris von: *Die Zeichen des Alltags*, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 29, München 1995, S.3-11
- Ebony, David: *Urban Gestures*, in: Art in America, Dezember 1994, S.88-91
- Elam, Caroline: *The Writing on the Wall*, in: The Burlington Magazine, Vol.CXXXVII, Nr.1110, September 1995, S.587
- Faure Walker, James: *Ways of Disclosing. Mapping the Hayward Annual*, in: Artscribe, Nr.8, September 1977, S.20-26
- Flacke-Knoch, Monika: *Frank Auerbach*, in: Die Kunst, Nr.11, 1986, S.787-788
- Fever, William: *Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Galerie Marlborough, Zürich 1976, S.5-7; siehe I.I.
- Ders.: *Frank Auerbach*, in: Art International, Vol.XXI, Nr.1, Januar-Februar 1977, S.26-29
- Ders.: *Ruins and Fantasies*, in: The Observer Sunday Plus, London 6.5.1978, S.33
- Ders.: *Storming Finishes*, in: Vogue, London, Mai 1978
- Ders.: *Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Marlborough Fine Art, London 1987, S.5-6; siehe I.I.
- Ders.: *Frank Auerbach*, in: ARTnews, Vol.94, Nr.10, Dezember 1995, S.158
- Ders.: *Frank Auerbach*, in: Aust.-Kat. Charlottenborg Nyhavn/Kopenhagen, Kopenhagen 2000, S.10-11; siehe I.I.
- Ders.: *Catching Vitality*, in: Royal Academy Magazine, Nr.72, Herbst 2001, S.46-51
- Ders.: *Frank Auerbach*, in: ARTnews, Vol.100, Nr.11, Dezember 2001, S.147
- Ders.: *In good Company*, in: The Guardian, 22.4.2006, weblink:  
<http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1758602,00.html>
- Ders.: *Recent Paintings and Drawings by Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York 2006, S.5-7; siehe I.I.
- Flemming, Hanns Theodor: *In seinem Atelier türmen sich die Stalagmiten*, in: Die Welt, 25.10.1986
- flo: *Frank Auerbachs Radierungen*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr.85, 12.4.1991, S.33
- Forge, Andrew: *Auerbach and Paolozzi*, in: The New Statesman, London 13.9.1963, S.329
- Ders.: *Introduction*, in: Ausst.-Kat. *Helen Lessore and the Beaux-Arts Gallery*, Marlborough Fine Art, London 1968
- Freud, Lucian: *Frank Auerbach's Paintings*, in: Ausst.-Kat. National Gallery, London 1995, S.5; siehe I.I.
- Fuller, Peter: *Auerbach versus Clemente*, in: Art Monthly, Februar 1983
- Ders.: *Auerbach's Vision*, in: Art Monthly, Nr.98, Juli/August 1986, S.3-6
- Gayford, Martin: *Frank Auerbach*, in: The World of Interiors, Vol.21, Nr.9, September 2001, S.181-183
- Ders.: *Frank Auerbach – A Master at Seventy*, in: The Daily Telegraph, 1.9.2001
- Ders.: *The New and the True*, in: The Spectator, 22.9.2001, S.50-51
- Glover, Michael: *Frank Auerbach*, in: ARTnews, Vol.96, Nr.5, May 1997, S.176

- Ders.: *A Painter of Energy and Ferocity*, in: The Independent, 3.2.2007, S.11
- Gooding, Mel: *The Phenomenon of Presence: The Paintings of Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam 1989, S.3-12; siehe I.I.
- Ders.: *Elegies for the Visible*, in: Ausst.-Kat. Marlborough Fine Art, London 1990, S.2-3; siehe I.I.
- Green, Richard: *ART'39 Basel June 2008*, Ausst.-Kat. hrsg. v. Richard Green Galleries, London 2008 (sowie zusätzliche Informationsblätter der Galerie zu Frank Auerbach)
- Hartley, Craig: *Freud and Auerbach: Recent Work*, in: Print Quarterly, Vol. IX, Nr.1, März 1992, S.3-30
- Ders.: *Introduction*, in: Ausst.-Kat. Fitzwilliam Museum Cambridge & Marlborough Graphics London, Cambridge 2007, S.7-11; siehe I.I.
- Heltoft, Kjeld: *Dear Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Charlottenborg Nyhavn/Kopenhagen, Kopenhagen 2000, S.5-6; siehe I.I.
- Hicks, Alistair: *Frank Auerbach – Painter in Crisis*, in: The Spectator, 31.5.1986, S.37-38
- Higgins, Judith: *Figure under a Light Bulb*, in: ARTnews, Vol.87, Nr.4, April 1988, S.126-131
- Holmes, Pernilla: *Among Friends*, in: ARTnews, Vol.101, Nr.8, September 2002, S.31
- Hughes, Robert: *Egos, Kitsch and the Real Thing*, in: Time Magazine, Nr.28, 14.7.1986, S.48-49
- Ders.: *Private View*, in: Telegraph Magazine, 8.9.1990, S.16-21
- Ders.: *The Art of Frank Auerbach*, in: The New York Review of Books, Vol.XXXVII, Nr.15, 11.10.1990, S.23-28
- Ders.: *Colin Wiggins: Frank Auerbach and the Old Masters*, in: Modern Painters, Vol.3, Nr.3, Herbst 1990, S.29-33
- Hyman, James: *Frank Auerbach's Ruth*, in: Print Quarterly, Vol.23, Nr.3, September 2006, S.299-302
- Hyman, Timothy: *Inquisitioning our Realisms*, in: Artscribe, Nr.30, August 1981, S.12-18
- Ders.: *18 British Artists at Aachen*, in: Artscribe, Nr.33, Februar 1982, S.55-56
- Jamie, Rasaad: *Frank Auerbach at Marlborough*, in: Artscribe, Nr.39, Februar 1983, S.49-51
- Jury, Louise: *Auerbach and the Art of Painting*, in: The Independent, 3.2.2007, S.10-11
- Kendall, Richard (Hg.): *Degas beyond Impressionism*, Ausst.-Kat. National Gallery London 22.5.-26.8.1996 & The Art Institute of Chicago 28.9.1996- 5.1.1997; zu Auerbach: S.57-58
- Kimmelman, Michael: *Recent Works by Frank Auerbach in an Exhibition at the Marlborough Gallery*, in: The New York Times, 4.4.2006, weblink:  
<http://www.nytimes.com/2006/04/04/arts/design/04chan.html>
- Kinmoth, Patrick: *Frank Auerbach*, Vogue, Februar 1983
- Ders.: *Face to Face darkly with Frank Auerbach*, in: Vogue, London, 1983, S.102-105
- Klein, Michael: *Frank Auerbach*, in: Arts Magazine, Vol.54, Nr.1, September 1979, S.17
- Kossoff, Leon: *The Paintings by Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Hayward Gallery, London 1978, S.9; siehe I.I.

- Krempel, Ulrich: *Standortbestimmung*, in: Ausst.-Kat. Hamburger Kunstverein & Museum Folkwang Essen, Hamburg 1986, S.8-10; siehe I.I.
- Krümmel, Clemens: *No Secrets in the Family: Über Frank Auerbachs Atelier in London*, in: Texte zur Kunst, Bd.13, Nr.49, März 2003, S.44-51
- Kuspit, Donald: *Frank Auerbach*, in: Artforum, Vol.44, Nr.10, Sommer 2006, S.354
- Lampert, Catherine: *Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. British Pavillon, XLII Venice Biennale, Venedig 1986, S.7-16; wiederabgedruckt in deutscher Übersetzung in: Ausst.-Kat. Hamburger Kunstverein & Museum Folkwang Essen, Hamburg 1986, S.19-29; siehe I.I.
- Dies.: *Frank Auerbach*, in: Vogue, London, Januar 1987, S.12
- Dies.: *Frank Auerbach*, in: Apeiron, Messina, März 1990, S.58-73
- Dies.: *Auerbach and his Sitters*, in: Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London 2001, S.19-33; siehe I.I.
- Dies.: *Auerbach: Wind of Time*, in: Royal Academy Magazine, Nr.72, Herbst 2001, S.52-53
- Lessore, Helen: *Mr. Frank Auerbach's Paintings. Letter to the Editor*, in: The Times, 3.2.1956, S.9
- L.V.: *Frank Auerbach*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr.119, 21.5.1976, S.41
- Lovenberg, Felicitas von: *Und dann ist das Bild plötzlich fertig. Chronist von Camden Town: der Maler Frank Auerbach in der Royal Academy of Arts*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.11.2001, Nr.265, S.49
- Lucie-Smith, Edward: *The Primitive and Exotic*, in: Studio International, Vol.173, Nr.885, Januar 1967, S.34-39
- Mattick jr., Paul: *Frank Auerbach at Marlborough*, in: Art in America, Mai 1999, S.160
- N.N.: *Frank Auerbach: Paintings and Drawings 1954-2001*, in: Studio International, weblink: [http://www.studio-international.co.uk/reports/auerbach\\_ra.htm](http://www.studio-international.co.uk/reports/auerbach_ra.htm)
- Newman, Michael: *Frank Auerbach: The Rhetoric of Authenticity*, in: Artscribe, Nr.59, September-Oktober 1986, S.55
- O'Mahony, John: *Surfaces and Depths*, in: The Guardian, 15.9.2001, S.6
- Overy, Paul: *In the Footsteps of Titian*, in: The Times, 16.10.1973
- Ders.: *Auerbach and Sickert*, in: The Times, 9.5.1978
- Packer, William: *Frank Auerbach*, in: Financial Times, 9.6.1978
- Ders.: *Acclaim for Frank Auerbach*, in: Financial Times, 8.2.1983
- Ders.: *In Praise of Frank Auerbach*, in: Financial Times, 13.2.1987
- Panicelli, Ida: *Frank Auerbach*, in: Artforum International, Vol.XXV, Nr.2, Oktober 1986, S.143-144
- Peppiatt, Michael: *Artist's Dialogue: Frank Auerbach – Topographies of Colour*, in: Architectural Digest, April 1988, S.48-50
- Perl, Jed: *Interview with Robert Hughes*, in: Modern Painters, Vol.3, Nr.3, Herbst 1990, S.29 & 32-33

- Platschek, Hans: *Der Eremit von Camden Town*, in: Stern, Nr.5, 22.1.1987
- Ders.: *Voll Gelassenheit im zähen Kampf mit den Farbmassen*, in: Art. Das Kunstmagazin, Nr.2, Februar 1990, S.28-41
- Podro, Michael: *Introduction*, in: Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York 1969, S.6; siehe I.I.
- Ders.: *The Sense of Composure*, in: The Times Literary Supplement, 5.5.1978, Nr.3.970, S.501
- Ders.: *Auerbach as Printmaker*, in: Print Quarterly, Vol.II, Nr.4, Dezember 1985, S.283-298
- Ders.: *Dépeindre le Veau d'Or*, in: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou Paris, Nr.21, September 1987, S.47-67
- Ders.: *Introduction*, in: Marlborough Graphics, London 1990, o. P.; siehe I.I.
- Ders.: *Recent Auerbach Etchings*, in: Print Quarterly, Vol.25, Nr.2, Juni 2008, S.172-177
- Radziewsky, Elke von: *Frank Auerbach*, in: Die Zeit, Nr.46, 7.11.1986, S.61
- Roberts, Keith: *Current and forthcoming Exhibitions*, in: The Burlington Magazine, Vol.CVII, Nr.744, März 1965, S.151-152
- Ders.: *Current and forthcoming Exhibitions*, in: The Burlington Magazine, Vol.CXX, Nr.903, Juni 1978, S.413
- Rosenthal, Norman: *Auerbach and his History*, in: Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London 2001, S.11-17; siehe I.I.
- Rothschild, Hannah: *The Sitter's Tale*, in: The Sunday Telegraph Magazine, 28.10.2001, S.34-41
- Russell, John: *Colourmen*, in: The Sunday Times, London 15.1.1956
- Ders.: *The World of Art: How will they be at forty?*, in: The Sunday Times, 8.9.1963, S.37
- Salvesen, Christopher: *Frank Auerbach*, in: The Arts Review, 24.2.1962
- Saurà, Antonio: *Auerbach – El Espacio coagulado*, in: Ausst.-Kat. Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 1987, S.8-10; siehe I.I.
- Searle, Adrian: *It's about Time*, in: The Guardian, 11.9.2001, weblink:  
<http://www.guardian.co.uk/arts/critic/feature/o,1169,728542,00.html>
- Shone, Richard: *Frank Auerbach*, in: Artforum, November 2001, S.141
- Spalding, Frances: *Frank Auerbach*, in: Arts Review, Mai 1978
- Dies.: *Frank Auerbach: An exuberant Art*, in: The Lancet, Vol.358, Nr.9291, 27.10.2001, S.1465-1466
- Spencer, Charles: *Three Views of Humanity*, in: Jewish Chronicle Colour Magazine, 27.5.1977, S.43-46
- Spender, Stephen: *Mr. Auerbach's Painting (Letter to the Editor)*, in: The Listener, London 27.4.1961, S.743
- Ders.: *Mr. Auerbach's latest Paintings*, in: The Times, 10.2.1962, S.4
- Ders.: *Frank Auerbach*, in: Ausst.-Kat. Marlborough Gallery New York, 1982, S.5-9; wiederabgedruckt in: Art International, Vol.XXVI, Nr.1, Januar-März 1983, S.95-100; siehe I.I.
- Sutton, Keith: *Remarkable Pictures*, in: Art News & Reviews, London 25.10.1958

- Sylvester, David: *Young British Painting*, in: *The Listener*, London 12.1.1956, S.64
- Ders.: *Nameless Structures*, in: *New Statesman*, Vol.41, Nr.1571, London 21.4.1961, S.637
- Ders.: *British Painting Now*, in: *The Sunday Times Colour Magazine*, 2.6.1963
- Thomas, Gina: *Gekritzelte Prüfsteine. Dem englischen Maler Frank Auerbach zum Siebzigsten*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.99, 28.4.2001, S.46
- Dies.: *Gebildete Malerei: Neues von Freud und Auerbach in London*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.99, 28.4.2006, S.33
- Thompson, David: *The Modish and the Odd. Recent Paintings*, in: *The Times*, 13.1.1956, S.3
- Ders.: *Mr. Frank Auerbach's One-Man-Show – Painter to be reckoned with now*, in: *The Times*, 30.11.1959
- Ders.: *Uncompromising Painting. Mr. Frank Auerbach's Exhibition*, in: *The Times*, 26.4.1961
- Ders.: *Mr. Auerbach's latest Paintings*, in: *The Times*, 10.2.1962, S.4
- Ders.: *New Paintings by Auerbach*, in: *The Times*, 16.9.1963
- Vester, Karl-Egon: *Materialisierung als Prozess*, in: *Ausst.-Kat. Hamburger Kunstverein & Museum Folkwang Essen, Hamburg 1986*, S.11-13; siehe I.I.
- Virtue, John: *Introduction*, in: *Ausst.-Kat. Michael Hue-Williams Fine Arts, London 1999*, S.2-3; siehe I.I.
- Wiggins, Colin: *Frank Auerbach*, in: *Artscribe*, Nr.22, April 1980, S.32-37
- Ders.: *Frank Auerbach and the Old Masters*, in: *Modern Painters*, Vol.3, Nr.3, Herbst 1990, S.34-39 & 41
- Winter, Peter: *Gesichter aus Lava und Lehm*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.255, 3.11.1986, S.27
- Ders.: *Ordnung aus dem Chaos schaffen*, in: *Weltkunst*, 57.Jg., Heft 4, Februar 1987, S.398
- Ders.: *Frank Auerbach*, in: *Das Kunstwerk*, Vol.XL, Nr.1, Februar 1987, S.49
- Wollheim, Richard: *Titian and Auerbach*, in: *The Listener*, 4.10.1973, S.466-467
- Worth, Alexi: *Frank Auerbach*, in: *ARTnews*, Vol.97, Nr.11, Dezember 1998, S.149

#### **I.VI. Publierte Dissertationen:**

- Mathis, Françoise J.: *Frank Auerbachs Œuvre. Untersuchungen zur Farbgestaltung im kontextuellen Umfeld*, Frankfurt a. M. 1993; zugl. Dissertation Saarland-Universität, Saarbrücken 1992

#### **I.VII. Lexikoneinträge (Auswahl):**

- *The Phaidon Companion to Art and Artists in the British Isles*, hrsg. v. Michael Jacobs & Malcolm Warner, Oxford 1980
- *Künstler der jungen Generation: Literaturverzeichnis zur Gegenwartskunst in der Amerika-Gedenkbibliothek*; hrsg. v. Berliner Zentralbibliothek, München/London/New York/Oxford/Paris 1989, S.13

- *Dictionnaire de Peinture et de Sculpture. L'Art du XXe Siècle*; hrsg. v. Jean-Philippe Breuille, Paris 1991, S.51
- *Allgemeines Künstler-Lexikon*; München/Leipzig 1992, Bd.5, S.618
- *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*; München 1995, Ausgabe 29
- *Petit Dictionnaire des Artistes Contemporains*; hrsg. v. Pascale Le Thorel-Daviot, Paris 1996, S.21-22
- *Dictionary of Arts*; hrsg. v. Jane Turner, London/New York 1996, Bd.2, S.712
- *The 20<sup>th</sup> Century Art Book*, hrsg. v. Rachel Barnes u. a., London 1996
- *A Dictionary of Twentieth Century Art*; hrsg. v. Ian Chilvers, Oxford 1998, S.39-40
- *DuMont's Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts*; hrsg. v. Karin Thomas, Köln 2000, S.32

## **II. Sekundärliteratur zur „School of London“ sowie zur Britischen Kunst:**

- Adolphs, Volker: *A School of London*, in: *Kunstforum International*, Bd.92, Dezember 1987-Januar 1988, S.234-237
- Alley, Ronald: *British Painting since 1945*, London 1966
- Auerbach, Jake: *Kitaj: In the Picture*, London 1994/2008 (DVD)
- Auerbach, Jake & Feaver, William: *Lucian Freud – Portraits*, London 2004 (DVD)
- Aukt.-Kat. Christie's London: *The Collection of R. B. Kitaj*, hrsg. v. Christie's, Auktions-Nr. 7668, 7.2.2008
- Ausst.-Kat. Tate Gallery: *Matthew Smith – Paintings from 1909 to 1952*, hrsg. v. John Rothenstein, London 3.9.-18.10.1953
- Ausst.-Kat. Marlborough Fine Art: *David Bomberg*, London März 1964
- Ausst.-Kat. Hayward Gallery: *The Human Clay (An Exhibition selected by R. B. Kitaj)*, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, London 1976 (Wanderausstellung durch Großbritannien und Belgien 1976/77)
- Ausst.-Kat. Whitechapel Art Gallery: *David Bomberg: The Later Years*, hrsg. v. Nicholas Serota & John Spurling, London 21.9.-28.10.1979
- Ausst.-Kat. L.A. Louver Gallery: *This Knot of Life – Paintings and Drawings by British Artists*, Venice/CA, Oktober-Dezember 1979
- Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts: *A New Spirit in Painting*, hrsg. v. Christos M. Joachimides & Norman Rosenthal, London 15.1.-18.3.1981
- Ausst.-Kat. Annelly Juda Fine Art: *From Figuration to Abstraction*, London 17.10.-19.12.1986
- Ausst.-Kat. Kunsternes Hus Oslo: *A School of London: Six Figurative Painters*, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, Oslo 9.5.-14.6.1987 (Wanderausstellung: Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk; Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig; Kunstmuseum Düsseldorf)
- Ausst.-Kat. Fischer Fine Art London: *David Bomberg – An Exhibition of major Paintings and Drawings*, London 10.3.-8.4.1988

- Ausst.-Kat. National Art Gallery Kuala Lumpur: *Picturing People: British figurative Art since 1945*, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, Kuala Lumpur 2.-31.12.1989 (Wanderausstellung: Hong Kong Museum of Art; Empress Palace Singapore)
- Ausst.-Kat. Tate Gallery Liverpool: *Walter Richard Sickert – Drawings and Paintings 1896 – 1942*, hrsg. v. Richard Francis, Liverpool 21.3.1989 – 4.2.1990
- Ausst.-Kat. Manchester City Art Gallery: *The Pursuit of the Real – British figurative Painting from Sickert to Bacon*, hrsg. v. Tim Wilcox, Manchester 10.3.-22.4.1990 (Wanderausstellung: Barbican Art Centre London; Glasgow City Art Gallery)
- Ausst.-Kat. Crane Kalman Gallery: *A Selection of thirty Paintings by Matthew Smith 1879-1959*, London 10.5.-21.7.1990
- Ausst.-Kat. Sainsbury Centre for the Visual Arts, University of East Anglia: *The Transformation of Appearance: Andrews, Auerbach, Bacon, Freud, Kossoff*, hrsg. v. Paul Moorhouse, Norwich 24.9.-8.12.1991
- Ausst.-Kat. Palazzo Vecchio Florenz: *From Bacon to now: The Outsider in British Figuration*, hrsg. v. Keith Patrick, 7.12.1991-16.2.1992
- Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London: *Sickert – Paintings*, hrsg. v. Wendy Baron & Richard Shone, London 20.11.1992-14.2.1993
- Ausst.-Kat. Israel Museum Jerusalem: *British figurative Painting of the 20th Century*, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, Jerusalem November 1992-Februar 1993
- Ausst.-Kat. Astrup Fearnly Museet for Moderne Kunst Oslo: *Double Reality: The School of London*, hrsg. v. Hans-Jakob Brun & Jon-Ove Steihaug, Oslo 16.4.-9.10.1994
- Ausst.-Kat. Tate Gallery London: *James McNeill Whistler*, hrsg. v. Richard Dormant & Margaret F. MacDonald, London 13.10.1994-8.1.1995
- Ausst.-Kat. Scottish National Gallery of Modern Art Edinburgh: *From London: Bacon – Freud – Kossoff – Andrews – Auerbach – Kitaj*, hrsg. v. Richard Calvocoressi, Edinburgh 1.7.-5.9.1995
- Ausst.-Kat. Haus der Kunst München: *Francis Bacon*, hrsg. v. Christoph Vitali, München 1.11.1996-26.1.1997
- Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts: *Sensation – Young British Artists from the Saatchi Collection*, hrsg. v. Normal Rosenthal & Charles Saatchi, London 18.9.-28.12.1997
- Ausst.-Kat. Kunsthaus Wien: *School of London*, hrsg. v. Michael Peppiatt & Jill Lloyd, Wien 11.5.-29.9.1999
- Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien & Fondation Beyeler Riehen/Basel: *Francis Bacon und die Bildtradition*, hrsg. v. Barbara Steffen u. a., Wien 15.10.2003-18.1.2004/Riehen 8.2.-20.6.2004
- Ausst.-Kat. Louisiana Museum of Modern Art: *Leon Kossoff – Selected Paintings 1956-2000*, hrsg. v. Michael Juul Holm & Anders Kold, Humlebæk 19.11.2004-28.3.2005
- Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle: *Francis Bacon – Die Portraits*, hrsg. v. Christoph Heinrich, Hamburg 14.10.2005-15.1.2006



- Ausst.-Kat. The London Jewish Museum: *Celebrating the 350 Contemporary – Jewish Artists in Britain*, hrsg. v. Jewish Heritage, London 10.3.-18.4.2006
- Ausst.-Kat. Acquavella Contemporary Art: *Lucian Freud – Recent Works*, hrsg. v. William R. Acquavella, New York 2.11.-20.12.2006
- Ausst.-Kat. K20 Kunstsammlung NRW Düsseldorf: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen*, hrsg. v. Armin Zweite, Düsseldorf 16.9.2006-7.1.2007
- Ausst.-Kat. Museo Thyssen-Bornemisza & Fundacion Caja, Madrid: *The Mirror and the Mask – Portraiture in the Age of Picasso*, hrsg. v. Francisco Calvo Serraller, Madrid 6.2.-20.5.2007
- Ausst.-Kat. Ben Uri Art Gallery London: *London Senses and Experiences*, London 4.7.-5.8.2007
- Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York: *Lucian Freud – The Painter's Etchings*, hrsg. v. Starr Figura, 16.12.2007-10.3.2008
- Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg: *Francis Bacon – A Guest of Honour*, hrsg. v. Toni Stoos & Andrea Hofinger, Salzburg 15.3.-6.7.2008
- Ausst.-Kat. Musée Tavet-Delacour Pontoise: *Humanisme et Expressionisme: La Représentation de la Figure humaine et l'Expérience juive*, hrsg. v. Eliane Strosberg & Christophe Duvivier, Pontoise 5.4.-29.6.2008
- Ausst.-Kat. Gagolian Gallery New York: *Isabel and other intimate Strangers – Portraits by Alberto Giacometti and Francis Bacon*, hrsg. v. Valentina Castellani, Véronique Wiesinger u. a., New York 3.11.-13.12.2008
- Ausst.-Kat. Tate Britain London: *Francis Bacon*, hrsg. v. Matthew Gale & Chris Stephens, London 11.9.2008-4.1.2009
- Ausst.-Kat. Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück: *Die verborgene Spur – Jüdische Wege durch die Moderne*, hrsg. v. Martin Roman Deppner & Angeli Sachs, Osnabrück 7.12.2008-19.4.2009
- Archimbaud, Michel: *In Conversation with Francis Bacon*, London 1993
- Bacon, Francis: *Matthew Smith – A Painter's Tribute*, in: Ausst.-Kat. Crane Kalman Gallery London: *A Selection of thirty Paintings by Matthew Smith 1879-1959*, London 10.5.-21.7.1990, S.5
- Bann, Stephen: *Experimental Painting: Construction, Abstraction, Destruction, Reduction*, New York/London 1970
- Bell, Clive: *Since Cézanne*, London 1922
- Ders.: *How England met modern Art*, in: Art News, Oktober 1950, S.24-61
- Berger, John: *Permanent Red*, London 1960
- Ders.: *I send you this cadmium red...: Ein Briefwechsel über Farben mit John Christie*, hrsg. v. Eulàlia Bosch, Basel/Boston/Berlin 2000
- Bomberg, David: *The Bomberg Papers*, in: X, A Quarterly Review, Juni 1960, S.183-190
- Bragg, Melvyn & Hinton, David: *Francis Bacon*, London 1985/2006 (DVD)
- Bürklin, Heidi: *Englands Beitrag zur Moderne*, in: Art. Das Kunstmagazin, Nr.1, Januar 1987, S.88-91+93

- Clair, Jean: *Lucian Freud: Restoring the Paint-Flesh Ritual*, in: Art International, Nr.1, Herbst 1987, S.39-50
- Cohen, David: *The Realist's Road to Recognition*, in: The Sunday Times Magazine, 25.3.1990, S.4
- Ders.: *Kossoff's Doubt*, in: Art In America, Vol.83, Nr.12, Dezember 1995, S.66-71
- Ders.: *In Search of Kitaj*, in: Art Criticism, Vol.12, Nr.2, 1997, S.25-35
- Compton, Michael: *Venice Biennale XLII Esposizione Internazionale d'Arte*, in: The Burlington Magazine, Vol.CXXVIII, Nr.1002, September 1986, S.703-704
- Compton, Susan (Hg.): *Englische Kunst im 20. Jahrhundert – Malerei und Plastik*, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London 15.1.-5.4.1987 & Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 9.5.-9.8.1987, New York/München 1987
- Cooke, Lynne (Hg.): *Art of our Time: The Saatchi Collection*, London/New York 1984 (4 Bde.)
- Corbett, David Peters: *The Modernity of English Art 1914-1930*, Manchester 1997
- Ders.: *Walter Sickert*, London 2001
- Ders.: *The World in Paint. Modern Art and Visuality in England 1848-1914*, Pennsylvania University Press/Manchester University Press 2004
- Corbett, David Peters & Perry, Lara (Hg.): *English Art 1860-1914: Modern Artists and Identity*, Manchester 2000
- Cork, Richard: *David Bomberg*, New Haven/London 1987
- Ders. (Hg.): *David Bomberg*, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 17.2.-8.5.1988
- Ders.: *Young British Art. The Saatchi Decade*, London/New York 1999
- Ders.: *Annus mirabilis? Art in the Year 2000*, London/New Haven 2003
- Ders.: *Art in the Big City: Fear, Loneliness, Energy and Delight*, in: Ausst.-Kat. London Senses and Experiences, Ben Uri Art Gallery, London 4.7.-5.8.2007, S.3-6
- Dawson, David: *Inside Job – Lucian Freud in the Studio*, London/New York, 2004
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon – Die Logik der Sensation*, München 1995/Paris 1984 (2 Bde.)
- Ders.: *Die Malerei entflammt das Schreiben*, in: Gilles Deleuze: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, Frankfurt a. M. 2005/Paris 2003, S.173-178
- Estate of Francis Bacon (Hg.): *The Art of Francis Bacon*, London 2007 (DVD)
- Farson, Daniel: *The gilded Gutter Life of Francis Bacon*, London 1993
- Fever, William: *Stranded Dinosaurs*, in: London Magazine, Vol.10, Nr.4, Juli-August 1970, S.102
- Ders.: *New Realists*, in: London Magazine, Vol.12, Nr.6, Februar-März 1973, S.122-131
- Ders.: *Art Close Up: Lucian Freud – The analytical Eye*, in: Sunday Times Magazine, Februar 1974, S.48-57
- Ders.: *A „New Spirit“ or just a tired Ghost?*, in: ARTnews, Vol.80, Nr.5, Mai 1981, S. 114-118
- Ders. (Hg.): *Lucian Freud*, Ausst.-Kat. Tate Britain, 12.6.-22.9.2002 London (Wanderausstellung: Fundació 'La Caixa', Barcelona; Museum of Contemporary Art, Los Angeles)
- Ders. (Hg.): *Lucian Freud*, Ausst.-Kat. Museo Correr, 1.6.-30.10.2005 Venedig

- Ders.: *Lucian Freud*, New York 2007
- Ders.: A 'Speaking Likeness', in: ARTnews, Vol.106, Nr.11, Dezember 2007, S.136-137
- Forge, Andrew & James, Philip: *The Arts Council Collection of Paintings and Drawings, pt. four: Since the War*, London 1958
- Fry, Roger: *Cézanne – A Study of his Development*, London 1927; Chicago/London 1989 (with an Introduction by Richard Shiff)
- Gayford, Martin: 'It's me looking at him looking at me', in: Apollo. The International Magazine for Art & Antiques, August 2005, S.28-33
- Girot Regojo, Lydia: *Helen Lessore and the Beaux-Arts Gallery Painters*, Dissertation Queens University at Kingston/Canada, Kingston 1990
- Godfrey, Tony: *Painting Today*, Oxford 1990
- Gowing, Lawrence: *Lucian Freud*, London/New York, 1982/1988<sup>2</sup>
- Graham-Dixon, Andrew: *A History of British Art*, London 1996
- Harrison, Charles: *English Art and Modernism 1900-1939*, London 1981, 1994<sup>2</sup>
- Ders.: 'Englishness' and 'Modernism' revisited, in: Modernism and Modernity, Vol.6, Nr.1, Januar 1999, S.75-90
- Harrison, Martin: *In Camera – Francis Bacon: Photography, Film and the Practice of Painting*, London/New York 2005
- Ders.: *Francis Bacon – Incunabula*, London/New York 2008
- Hicks, Alistair: *The School of London: The Resurgence of contemporary Painting*, Oxford 1989
- Ders.: *New British Art in the Saatchi Collection*, London/New York 1989
- Hogarth, William: *Analysis of Beauty*, New Haven 1997/Hamburg 2008
- Holden, Cliff: *David Bomberg: An Artist as Teacher*, in: Studio International, Vol.173, Nr.887, März 1967, S.136-143
- Hollaus, Invar-Torre: *Francis Bacons Selbstbildnisse: Im Rausch der Vitalität*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd.66, Nr.3, 2003, S.409-424
- Ders.: *Zwischen Inszenierung und Intimität. Kompositionsstrategien in Francis Bacons Selbstbildnissen und Portraits*, in: Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle: *Francis Bacon – Die Portraits*, hrsg. v. Christoph Heinrich, Hamburg 14.10.2005-15.1.2006, S.110-126
- Ders.: *Porträts von Francis Bacon & Francis Bacon – Pablo Picasso: Die Entgrenzung des Körpers*, in: Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern: *Vis-à-vis. Bacon & Picasso*, hrsg. v. Peter Fischer, Luzern 11.8.-25.11.2007, S.34-55, 148-149 & S.134-144, 152-153
- Hughes, Robert: *On Lucian Freud*, in: Ausst.-Kat. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., hrsg. v. Arts Council of Great Britain, Washington 15.9.-29.11.1987, S.7-24 (Wanderausstellung: Musée National d'Art Moderne Paris; Hayward Gallery London; Neue Nationalgalerie SMSPK, Berlin)
- Ders.: *Nothing if not critical – Selected Essays on Art and Artists*, London/New York 1990

- Ders.: *The Shock of the New*, London/New York, 2007<sup>3</sup>
- Hyman, James: *The Battle for Realism. Figurative Art in Britain during the Cold War 1945-1960*, New Haven/London 2001
- Jacobs, Michael & Warner, Malcolm: *Art and Artists in the British Isles*, London 1980
- Kampf, Avram (Hg.): *Chagall to Kitaj – Jewish Experience in 20<sup>th</sup> Century Art*, Ausst.-Kat. Barbican Art Gallery, London 1990
- Kent, Sarah: *Between two Territories: A Way forward in British Painting*, in: *Flash Art*, Nr.113, Sommer 1983, S.40-46
- Kimmelman, Michael: *Gespräch mit David Bowie über Kunst: Parallele Leidenschaften eines Musikers*, in: *Jahresring*, Nr.45, 1998, S.146-153
- Kitaj, Ronald Brooks: *First Diasporist Manifesto*, London 1978/Zürich 1988, hrsg. v. Max Bartholl
- Ders.: *Second Diasporist Manifesto (A new kind of long Poem in 615 free Verses)*, New Haven/London 2007
- Kudielka, Robert: *Die Gier, der Zufall und das Rote – Zur Malerei von Francis Bacon*, in: *Im Rausch der Sinne: Kunst zwischen Animation und Askese*, hrsg. v. Konrad Paul Liessmann, Wien 1999, S.91-121
- Ders. (Hg.): *Bridget Riley: Malen um zu Sehen. Gesammelte Schriften 1965-2001*, Ostfildern-Ruit 2002
- Ders. (Hg.): *On Bridget Riley. Essays and Interviews 1975-2003*, London 2003
- Ders. (Hg.): *Bridget Riley: Dialogues on Art*, London/New York 2003
- Kuspit, Donald: *Shameless and Unashamed*, in: *artnet Magazine*, 6.11.2005; weblink: <http://www.artnet.de/magazine/usa/features/kuspit10-06-05.asp>
- Lambirth, Andrew: *Giacometti – Leaving his Mark*, in: *Royal Academy Magazine*, Nr.52, Herbst 1996, S.36-43
- Lampert, Catherine (Hg.): *Lucian Freud – Recent Work*, Ausst.-Kat. Whitechapel Art Gallery, London 10.9.-21.11.1993 (Wanderausstellung: Metropolitan Museum, New York; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid)
- Dies. (Hg.): *Lucian Freud*, Ausst.-Kat. Irish Museum of Modern Art, Dublin 5.6.-2.9.2007 (Wanderausstellung: Louisiana Museum for Modern Art, Humlebæk; Gemeentemuseum, Den Haag)
- Dies. (Hg.): *Lucian Freud – Early Works 1940-1958*, Ausst.-Kat. Hazlitt Holland-Hibbert, London 9.10.-9.12.2008
- Leiris, Michel: *Francis Bacon heute*, in: Ders.: *Bacon, Picasso, Masson*, Frankfurt a. M., 1982, S.15-34
- Ders.: *Francis Bacon, en face und im Profil*, in: *Francis Bacon – Meine Bilder*, hrsg. v. Michel Leiris, München 1983, S.9-44
- Ders.: *Francis Bacon ou la Brutalité du Fait*, Paris 1996
- Lessore, Helen: *A partial Testament: Essays on some Moderns in the great Tradition*, London 1986

- Lipke, William: *David Bomberg. A critical Study of his Life and Work*, London 1967
- Lloyd, Jill: *Tradition und Verwandlung in der zeitgenössischen Britischen Malerei*, in: Ausst.-Kat. Kunsthaus Wien: *School of London*, Wien 11.5.-29.8.1999, S.39-63
- Low, Adam: *Francis Bacon – Form und Exzess*, BBC 2, London 2007 (DVD)
- Lucie-Smith, Edward: *Movements in Art since 1945*, London/New York 1969
- Ders.: *Art in the Eighties*, Oxford 1990
- Ders.: *Art Today*, London 1993
- Lucie-Smith, Edward & Cohen, Caroline & Higgins, Judith (Hg.): *The New British Painting*, London/New York 1988, 1991<sup>2</sup>
- Lynton, Norbert: *Portraits from a Pluralist Century*, in: *Painting the Century: 101 Masterpieces 1900-2000*, Ausst.-Kat. National Portrait Gallery London, hrsg. v. Robin Gibson, London 2000, S.7-47
- Meashem, Terry: *The Moderns*, London 1975
- Moorhouse, Paul (Hg.): *Leon Kossoff*, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 6.6.-1.9.1996
- Morphet, Richard (Hg.): *Late Sickert, then and now*, in: Ausst.-Kat. Hayward Gallery: *Late Sickert – Paintings 1927 to 1942*, hrsg. v. Arts Council of Great Britain, London 18.1.1982-31.1.1983, S.8-21 (Wanderausstellung: Sainsbury Centre for the Visual Arts, University of East Anglia, Norwich; Wolverhampton Art Gallery)
- Ders.: *The Hard-Won Image: Traditional Method and Subject in recent British Art*, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 4.7.-9.9.1984
- Ders.: *Santa Barbara Museum of Art: Eight Figurative Painters*, in: *The Burlington Magazine*, Vol.CXXIV, Nr.947, S.123-124
- Ders.: *Kitaj Interviewed by Richard Morphet*, in: Ausst.-Kat. *Ronald B. Kitaj*, Tate Gallery, hrsg. v. Richard Morphet, London 16.6.-4.9.1994, S.43-56
- N.N.: *Der neue Geist der Malerei*, in: *Artis*, 33.Jg., Heft 3, März 1981, S.22
- N.N.: *13 Britische Künstler*, in: *Artis*, 34.Jg., Heft 3, März 1982, S.28
- Nemeček, Alfred: *Einfälle von glücklichen Gewinnern*, in: *Art. Das Kunstmagazin*, Nr.8, August 1986, S.80-85
- Overy, Paul: *British Art in the twentieth Century*, in: *Studio*, Vol.200, Nr.1016, Mai 1987, S.3-9
- Patrick, Keith: *The School of London*, in: AICARC, Bulletin of the Archives and Documentation Centres for Modern and Contemporary Art, Nr.29-30, 1991, S.20-25
- Peppiatt, Michael: *Lucian Freud*, in: *Art International*, Vol. XXVI, Nr.1, Januar-März 1983, S.102-106
- Ders.: *Could there be a School of London?*, in: *Art International*, Bd.1, 1987, S.5-21
- Ders.: *Interview with Francis Bacon. Reality conveyed by a Lie*, in: *Art International*, Bd.1, 1987, S.30-33
- Ders.: *Interview with R. B. Kitaj. A Diaspora in London*, in: *Art International*, Bd.1, 1987, S.34-38

- Ders.: *Six new Masters*, in: *Connoisseur*, September 1987, S.79-85
- Ders.: *A School or not a School?*, in: *Modern Painters*, Vol.8, Nr.2, Sommer 1995, S.64-66
- Ders.: *Francis Bacon: Anatomie eines Enigma*, Köln 1996
- Ders.: *Francis Bacon – Studies for a Portrait. Essays and Interviews*, New Haven/London 2008
- Pietsch, Hans: *Von Schule kann gar keine Rede sein*, in: *Art. Das Kunstmagazin*, Nr.7, Juli 1990, S.108
- Ders.: *Stadt der Künstler, Zentrum der Künste – London 93*, in: *Art. Das Kunstmagazin*, Nr.7, Juli 1993; Themenband zur aktuellen Kunstszene in London, zu Auerbach: S.33 & S.97
- Plagens, Peter: *European Painting in L.A.: A Grab Bag of well-worn Issues*, in: *Artforum*, Vol.XIV, Nr.5, Januar 1976, S.40-44
- Platschek, Hans: *Von der „Weltsprache Abstraktion“ zu den „Silly Sixties“*, in: *Artis*, 41.Jg., Juli/August 1989, S.10-15
- Podro, Michael: *Some notes on R. B. Kitaj*, in: *Art International*, Vol.22, März 1979, S.18-30
- Puvogel, Renate: *13 britische Künstler. „Eine Ausstellung über Malerei“*, in: *Das Kunstwerk*, Vol.XXXV, Nr.1, 1982, S.67-68
- Read, Herbert: *Great Britain*, in: Grohmann, Will (Hg.): *Art since 1945*, London/New York 1958, S.221-250
- Read, Herbert: *Contemporary British Art*, London 1964<sup>2</sup>
- Rothenstein, John: *Modern English Painters*, London 1974/76, (3 Bde.; hier: Bd.3)
- Schwabsky, Barry: *The School of London and their Friends*, in: *Artforum*, Vol.39, Nr.5, Januar 2001, S.141-142
- Selz, Peter: *Art in our Times. A pictorial History 1890-1980*, New York 1981
- Serota, Nicholas (Hg.): *Looking at Modern Art. In Memory of David Sylvester*, Ausst.-Kat. Tate Modern, London 17.1.-24.3.2002
- Shiff, Richard: *Lucian Freud*, in: *Artforum International*, Vol.35, Nr.5, Januar 1997, S.77
- Shone, Richard: *Century of Change. Modern British Painting*, London 1975
- Ders. (Hg.): *The Art of Bloomsbury – Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, Ausst.-Kat. Tate Gallery London, 4.11.1999-30.1.2000
- Sinclair, Andrew: *Francis Bacon – His Life and violent Times*, London 1993
- Smee, Sebastian: *Lucian Freud 1996-2005*, München 2005
- Ders.: *Lucian Freud im Atelier*, München 2006
- Spalding, Frances: *British Art since 1900*, London 1986
- Spencer, Charles: *David Bomberg 1890-1957*, in: *The Studio*, Oktober 1958, S.108-111
- Ders.: *Memories of Bomberg*, in: *London Magazine*, Vol.6, Nr.12, März 1967, S.30-48
- Storr, Robert: *In the Flesh: Lucian Freud*, in: *Art In America*, Vol.76, Nr.5, Mai 1988, S.128-137

- Sylvester, David & Rose, Andrea (Hg.): *Leon Kossoff: Werke 1986-1994 – Der Britische Pavillon auf der Biennale von Venedig 1995*, Ausst.-Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 10.12.1995-21.1.1996
- Sylvester, David: *Against the Odds*, in: *Modern Painters*, Vol.8, Nr.2, Sommer 1995, S.18-22
- Ders.: *Gespräche mit Francis Bacon*, München/New York 1997 (erweiterte Neuauflage)
- Ders.: *About Modern Art: Critical Essays 1948-1996*, London 1997
- Ders.: *Looking back at Francis Bacon*, London 2000
- Thompson, Jon: *How to read a Modern Painting*, Amsterdam 2006/Berlin 2007
- Tuchman, Maurice: *European Painting in the Seventies*, in: *Art and Artists*, Vol.10, Nr.8, November 1975, S.44-49
- Turner, Silvie: *Printmaking Studios in Britain. The continuing Tradition*, in: *Print Quarterly*, Vol.VII, Nr.4, Dezember 1990, S.397-413
- Vanel, Hervé (Hg.): *Francis Bacon – Entretiens*, Paris 1996
- Weigel, Viola: *Die Wiedergewinnung des Sichtbaren. Studien zu Visualität in der englischen Malerei zwischen 1910 und 1920*, Dissertation Universität Basel 2000/Basel 2006
- Weiss, Jeffrey: *Eight figurative Painters*, in: *Artsmagazine*, Vol.56, Nr.6, Februar 1982, S.9-10
- West, Shearer: *Masken oder Identitäten?*, in: Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London & Martin-Gropius-Bau Berlin: *Die Epoche der Moderne – Kunst im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Christos M. Joachimides & Norman Rosenthal, London/Berlin 1997, S.65-71
- Wilson, Andrew: *Transition: The London Art Scene in the Fifties*, in: *Art Monthly*, Nr.254, März 2002, S.26-29
- Wolff, Janet: *'Degenerate Art' in Britain: Refugees, Internees and visual Culture*, in: *Visual Culture in Britain*, Vol.4/2, 2003, S.41-56 & 110
- Zellweger, Harry: *Biennale Reflexions*, in: *Kunstforum International*, Bd.85, September-Oktober 1986, S.130-139
- Ders.: *Kunstabrief aus London*, in: *Das Kunstwerk*, Vol.XL, Nr.2, Mai 1987, S.81-84
- Ders.: *Kunstabrief aus London*, in: *Das Kunstwerk*, Vol.XL, Nr.3, Juni 1987, S.61-63

### **III. Sekundärliteratur:**

- Alphen, Ernst van: *Art in Mind. How contemporary Images shape Thought*, Chicago, London 2005
- Ausst.-Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen: *Eugène Leroy (1910-2000) – Alles ist Farbe*, Düsseldorf 25.7.-10.9.2000
- Ausst.-Kat. Galerie Gmurzynska Köln: *The Impact of Chaïm Soutine: De Kooning, Pollock, Dubuffet, Bacon*, Köln 2.11.-15.12.2001
- Ausst.-Kat. Louisiana Museum of Modern Art Humlebæk: *Cézanne & Giacometti – Wege des Zweifels*, hrsg. v. Felix A. Baumann & Poul Erik Tøjner, Humlebæk 20.2.-29.6.2008, Ostfildern-Ruit 2008

- Ausst.-Kat. Galerie Michael Werner Köln: *Eugène Leroy – Neue Bilder*, Köln 7.3.-21.4.2008
- Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel: *Soutine und die Moderne*; hrsg. v. Bernhard Mendes Bürgi & Nina Zimmer, Basel 16.3.-6.7.2008, Köln 2008
- Ausst.-Kat. Galerie Julius Werner Berlin: *Eugène Leroy – Bilder und Zeichnungen*, Berlin 3.5.-28.6.2008
- Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art: *Cézanne and Beyond*, hrsg. v. Joseph J Rishel & Katherine Sachs, Philadelphia 26.2.-17.5.2009
- Beckett, Samuel: *Das Gleiche nochmals anders. Texte zur bildenden Kunst*, Frankfurt a. M. 2000
- Beyer, Andreas: *Das Porträt in der Malerei*, München 2002
- Boehm, Gottfried: *Bildsinn und Sinnesorgane*, in: Neue Hefte für Philosophie, Heft 18/19, 1980, S.118-132
- Ders.: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985
- Ders.: *Die opaken Tiefen des Innern. Anmerkungen zur Interpretation der frühen Selbstporträts*, in: Michael Hesse & Max Imdahl (Hg.): *Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M./Bern/New York 1986, S.21-33
- Ders.: *Der stumme Logos*, in: *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, hrsg. v. Alexandre Métraux & Bernhard Waldenfels, München 1986, S.289-304
- Ders.: *Strom ohne Ufer. Anmerkungen zu Claude Monets Seerosen*, in: Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel: *Claude Monet: Nymphéas*, hrsg. v. Christian Geelhaar, Basel 20.7.-19.10.1986, S.117-127
- Ders.: *Bild und Zeit*, in: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, hrsg. v. Hannelore Paflik, Weinheim 1987, S.1-23
- Ders.: *Das Problem der Form bei Alberto Giacometti*, in: Axel Matthes (Hg.): *Wege zu Giacometti – Louis Aragon und andere*, München 1987, S.39-66
- Ders.: *Werk und Serie. Probleme des modernen Bildbegriffs seit Monet*, in: *Kreativität und Werkerfahrung. Festschrift für Ilse Krahl zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Daniel Hess & Gundolf Winter, Duisburg 1988, S.17-24
- Ders.: *Paul Cézanne – Montagne Sainte Victoire*, Frankfurt a. M. 1988
- Ders.: *Annette IX*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd.47, Heft 1, 1990, S.97-100
- Ders.: *Bild versus Wort*, in: Günther Hauff u. a. (Hg.): *In Erscheinung treten*, Basel 1990, S.261-273
- Ders.: *Individuum und Autonomie. Zur Entwicklung der Porträtmalerei in der europäischen Neuzeit*, in: *Reformatio*, Nr. 40, 1991, S.112-121
- Ders.: *Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne*, in: Willem van Reijen (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt a. M. 1992, S.109-123



- Ders.: *Prägnanz. Zur Frage bildnerischer Individualität*, in: Gottfried Boehm & Enno Rudolph (Hg.): *Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart 1994, S.1-24
- Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994/2006 (4. Aufl.)
- Ders.: *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: Ralf Konersmann (Hg.): *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S.272-298
- Ders.: *Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert*, in: Ausst.-Kat. Herzog-Anton-Ulrich-Museum: *Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung „Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts“*, Braunschweig 4.3.-11.5.1997, S.25-33
- Ders.: *Zwischen Auge und Hand*, in: *Konstruktionen – Sichtbarkeiten*, hrsg. v. Jörg Huber & Martin Heller, Wien/New York 1999, S.215-227
- Ders.: *Der Körper als Medium der Zeit. Mit Marginalien über bildnerische Theatralität*, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart/Weimar 1999, S.574-584
- Ders.: *Paul Cézanne und die Moderne*, in: Ausst.-Kat. Fondation Beyeler: *Cézanne und die Moderne*, hrsg. v. Markus Bröderlin u. a., Riehen/Basel 10.10.1999-9.1.2000, S.10-27
- Ders.: *Prekäre Balance – Cézanne und das Unvollendete*, in: Ausst.-Kat. Kunsthau Zürich: *Cézanne: Vollendet – unvollendet*, hrsg. v. Felix A. Baumann u. a., Zürich 5.5.-30.7.2000, S.29-39
- Ders.: *Repräsentation – Präsentation – Präsenz*, in: *Homo Pictor*, hrsg. v. Gottfried Boehm, München/Leipzig 2001, S.3-13
- Ders.: *Das Paradigma „Bild“. Die Tragweite der ikonischen Episteme*, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hrsg. v. Hans Belting, München 2007, S.77-82
- Ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen – Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007/2008<sup>2</sup>
- Ders.: *Die ikonische Figuration*, in: Gottfried Boehm u. a. (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007, S.33-52
- Ders.: *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Differenz*, in: Gottfried Boehm u. a. (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S.14-41
- Borrmann, Norbert: *Kunst und Physiognomik*, Köln 1994
- Brilliant, Richard: *On Portraits*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd.16/1, 1971, S.11-26
- Ders.: *Portraits: The Limitations of Likeness*, in: *Art Journal*, Vol.46, Nr.3, Herbst 1987, S.171-172
- Ders.: *Portraiture*, London 1991
- Bryson, Norman: *Das Sehen und die Malerei – Die Logik des Blicks*, München 2001/London 1983
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix: *Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichts*, in: Gilles Deleuze & Felix Guattari: *Tausend Plateaus – Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992/Paris 1980, S.229-262

- Dies.: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M. 1996/Paris 1991
- Derrida, Jacques: *Aufzeichnungen eines Blinden – Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997/Paris 1990
- Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an – Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999/Paris 1992
- Ders.: *Ähnlichkeit und Berührung*, Köln 1999/Paris 1997
- Ders.: *Vor einem Bild*, München, Wien 2000/Paris 1990
- Ders.: *Leibhaftige Malerei*, München 2002/Paris 1985
- Doran, Michael (Hg.): *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982/Paris 1978
- Elkins, James: *The Object stares back: On the Nature of Seeing*, New York/London 1996
- Ders.: *On Pictures and the Words that fail them*, Cambridge 1998
- Ders.: *Pictures of the Body*, Stanford 1999
- Ders.: *How to use your Eyes*, New York/London 2000
- Ders.: *What Painting is*, New York 2000
- Gombrich, Ernst: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2002 (6. Aufl.)/New York 1960
- Gombrich, Ernst & Hochberg, Julian & Black, Max: *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1977/London 1972
- Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1962<sup>2</sup> (2 Bde.)
- Harrison, Charles & Orton, Fred (Hg.): *Modernism, Criticism, Realism*, London 1984
- Harrison, Charles & Wood, Paul (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1998; Oxford, Cambridge/Mass. 1992 (2 Bde.; Bd.1: 1895-1941; Bd.2: 1940-1991)
- Heppner, Irene: *Bibliography on Portraiture. Selected Writings on Portraiture*, Boston 1999 (2 Bde.)
- Hofmann, Werner: *Die Karikatur – Von Leonardo bis Picasso*, Hamburg 2007/Wien 1956
- Imdahl, Max: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1996 (3 Bde.)
- Kirkeby, Per: *Handbuch – Texte zu Architektur und Kunst*, Bern/Berlin 1993
- Konersmann, Ralf (Hg.): *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997
- Marcadé, Bernard: *Eugène Leroy*, Paris 1994
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984/Le Tholonet 1960
- Mersch, Dieter: *Was sich zeigt – Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2001, zugl. Habilitation Universität Darmstadt 2000
- Ders.: *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2002
- Nelson, Richard S. & Shiff, Richard (Hg.): *Critical Terms for Art History*, Chicago/London 1996
- Podro, Michael: *The Manifold in Perception*, Oxford 1972
- Ders.: *The critical Historians of Art*, London/New Haven 1982
- Ders.: *The Portrait: Performance, Role and Subject*, in: *Individualität*, hrsg. v. Manfred Frank & Anselm Haverkamp, München 1988, S.577-586

- Ders.: *Vom Erkennen in der Malerei*, München 2002/New Haven 1998
- Preimesberger, Rudolf, u. a. (Hg.): *Porträt*, Berlin 1999
- Rosenberg, Harold: *Is there a Jewish Art?*, in: *Commentary*, Juli 1966, S.57-60
- Roth, B. Cecil: *Die Kunst der Juden*, Frankfurt a. M. 1964
- Ders.: *Jewish Art. An illustrated History*, London 1971
- Sartre, Jean-Paul: *Offizielle Porträts & Gesichter*, in: Jean-Paul Sartre: *Die Transzendenz des Ego – Philosophische Essays 1931-1939*, Hamburg 1982, S.323-326 bzw. S.327-334
- Schmied, Wieland: *Zur Frage einer genuin jüdischen Kunst im 20. Jahrhundert*, in: *Kunst und Kirche*, Nr.4, November 1996, S.231-236
- Schürmann, Eva: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt a. M. 2008
- Sebald, Winfried Georg: *Max Aurach*, in: Winfried Georg Sebald: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Frankfurt a. M. 1992/1998<sup>2</sup>, S.217-355
- Schiff, Richard: *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago/London 1984
- Ders.: *Doubt*, New York 2008
- Spanke, Daniel: *Porträt – Ikone – Kunst: Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur*, München 2004
- Steinbrück, Martin (Hg.): *Das Porträt: Eine Bildgattung und ihre Möglichkeiten*, München 2007
- Varnedoe, Kirk: *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*, Washington 2006
- Wagner, Monika: *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001
- Waldenfels, Bernhard: *Das Zerspringen des Seins*, in: *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, hrsg. v. Alexandre Métraux & Bernhard Waldenfels, München 1986, S.144-161
- Ders.: *Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei*, in: *Kunstforum International*, Bd.100, April/mai 1989, S.331-341
- Ders.: *Spiegel, Spur und Blick*, in: *Homo Pictor*, hrsg. v. Gottfried Boehm, München/Leipzig 2001, S.14-31
- Wollheim, Richard: *Painting as an Art*, Princeton 1987
- Ders.: *The Mind and its Depths*, Harvard/Cambridge/London 1993
- Woodall, Joanna (Hg.): *Portraiture – Facing the Subject*, Manchester/New York 1997

## **IV.II. Abbildungsverzeichnis:**

- All works by Frank Auerbach: © by kind permission by the artist, courtesy Marlborough Fine Art Ltd. c/o Kate Austin, 6 Albemarle Street, London W1S 4BY, United Kingdom
- Digital data transfer on jpeg-disc by Elsa Birdsall at Omnific/London
- Final layout and image processing by Marco Koch, Austin/TX

### **Anmerkungen:**

- Bildtitel vor Entstehungsjahr und technischen Angaben
- Alle Maßangaben in cm; Höhe vor Breite
- Abbildungsnummern (= Abb.-Nr.) vor Seitenzahl

### **Abbildungsquellen (Details siehe Bibliographie):**

- Ausst.-Kat. Hayward Gallery, London 1978 = Hayward 1978
- Robert Hughes: *Frank Auerbach*, London/New York 1990 = Hughes 1990 (Abbildungsteil ohne Seitenangaben!)
- Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London 2001 = RA 2001
- Ausst.-Kat. Marlborough, London 2004 = Marlborough 2004
- Ausst.-Kat. Marlborough, New York 2006 = Marlborough 2006
- Ausst.-Kat. Marlborough, ART Basel 2007 = Marlborough 2007
- Auktionskatalog Christie's, London 7.2.2008 = Christie's 2008
- William Feaver: *Frank Auerbach*, New York 2009 (forthcoming in autumn; edited by Rizzoli) = Feaver 2009

**Abb.1:** "E.O.W. Nude", 1953-54, Öl auf Leinwand, 50,8 x 76,8 cm, Tate Britain, London (Abb.-Nr.5/Hughes 1990; Abb.-Nr.22/Feaver 2009)

**Abb.2:** "Head of Leon Kossoff", 1954, Öl auf Leinwand, 61 x 61 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.4, S.25/Hayward 1978; Abb.-Nr.25/Feaver 2009)

**Abb.3:** "Head of E.O.W.", 1955, Öl auf Hartfaser, 78,7 x 66 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.96/Hughes 1990; Abb.-Nr.41/Feaver 2009)

**Abb.4:** "Head of E.O.W.", 1956, Holzkohle auf Papier, 76,2 x 55,9 cm, Sammlung Ruth Roemer (Abb.-Nr.97/Hughes 1990; Abb.-Nr.95, S.126RA 2001; Abb.-Nr.42/Feaver 2009)

**Abb.5:** "Self-Portrait", 1958, Holzkohle auf Papier auf Karton, 77,2 x 56,5 cm, Privatsammlung (λ 309, S.59/Christie's 2008; Abb.-Nr.65/Feaver 2009)

**Abb.6:** "Head of Julia", 1960, Holzkohle auf Papier, 76,2 x 55,9 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.103/Hughes 1990; Abb.-Nr.98, S.129/RA 2001; Abb.-Nr.89/Feaver 2009)

**Abb.7:** "Nude on Bed II", 1963, Öl auf Hartfaser, 51,4 x 51,4 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.14/Hughes 1990; Abb.-Nr.109/Feaver 2009)

**Abb.8:** “Head of Gerda Boehm II”, 1963, Öl auf doppelter Hartfaserplatte, 61 x 61 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.19/Hughes 1990; Abb.-Nr.146/Feaver 2009)

**Abb.9:** “J.Y.M. in the Studio I“, 1963, Öl auf Hartfaser, 94 x 68,6 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.16, S.51/RA 2001; Abb.-Nr.157/Feaver 2009)

**Abb.10:** “Head of E.O.W. III“, 1963-64, Öl auf Leinwand, 68,6 x 57,7 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.25/Hughes 1990; Abb.-Nr.15, S.50/RA 2001; Abb.-Nr.169/Feaver 2009)

**Abb.11:** “E.O.W. on her Blue Eiderdown“, 1965, Öl auf Hartfaser, 30 x 37 cm, Sammlung John Richardson (Abb.-Nr.13, S.48/RA 2001; Abb.-Nr.179/Feaver 2009)

**Abb.12:** “Portrait of Sandra“, 1973-74, verschiedene Kreiden auf Papier, 81,3 x 55,9 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.163/Hughes 1990; Abb.-Nr.334/Feaver 2009)

**Abb.12a & 12b:** „Portrait of Sandra“, 1973-74, Dokumentation der 42 Zwischenstadien in chronologischer Reihenfolge (Abb.163/Hughes 1990, S.199-201)

**Abb.13:** “Seated Figure with Arms Raised“, 1974, Öl auf Hartfaser, 50,8 x 50,8 cm, Arts Council of Great Britain (Abb.-Nr.58/Hughes 1990; Abb.-Nr.331/Feaver 2009)

**Abb.14:** “Head of J.Y.M.“, 1978, Öl auf Hartfaser, 35,6 x 45,7 cm, Privatsammlung, c/o LA Louver, Venice/CA (Abb.-Nr.49, S.86/RA 2001; Abb.-Nr.410/Feaver 2009)

**Abb.15:** “Julia Sleeping“, 1978, Öl auf Hartfaser, 38,8 x 38,1 cm, Sammlung Robert Hiscox (Abb.-Nr.63/Hughes 1990; Abb.-Nr.57, S.94/RA 2001; Abb.-Nr.402/Feaver 2009)

**Abb.16:** “J.Y.M. Seated V“, 1979, Öl auf Hartfaser, 55,9 x 50,8 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.64/Hughes 1990; Abb.-Nr.418/Feaver 2009)

**Abb.17:** “Head of Julia“, 1981, Kreide und Holzkohle auf Papier, 77,5 x 57,8 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.67/Hughes 1990; Abb.-Nr.101, S.132/RA 2001; Abb.-Nr.468/Feaver 2009)

**Abb.18:** “Portrait of Catherine Lampert“, 1981-82, Öl auf Hartfaser, 71,5 x 61,3 cm, Privatsammlung, New York (Abb.-Nr.71/Hughes 1990; Abb.-Nr.29, S.66/RA 2001; Abb.-Nr.472/Feaver 2009)

**Abb.19:** “Head of J.Y.M.“, 1984-85, Öl auf Leinwand, 66 x 61 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.27, S.64/RA 2001; Abb.-Nr.528/Feaver 2009)

**Abb.20:** “Head of Julia“, 1985, Öl auf Leinwand, 66 x 66 cm, Sammlung Gerald L. Lennard (Abb.-Nr.80/Hughes; Abb.-Nr.56, S.93/RA 2001; Abb.-Nr.532/Feaver 2009)

**Abb.21:** “Head of Julia“, 1985-86, Holzkohle auf Papier, 92,7 x 76,2 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.108, S.139/RA 2001; Abb.-Nr.557/Feaver 2009)

**Abb.22:** “Head of Catherine Lampert“, 1986, Öl auf Leinwand, 51,4 x 47 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.87/Hughes 1990; Abb.-Nr.32, S.69/RA 2001; Abb.-Nr.572/Feaver 2009)

**Abb.23:** “Julia“, 1988-89, Acryl auf Hartfaser, 81,2 x 81,2 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.59, S.95/RA 2001; Abb.-Nr.595/Feaver 2009)

**Abb.24:** “J.Y.M. Seated IV“, 1991, Öl auf Leinwand auf Hartfaser, 61 x 71,1 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.41, S.78/RA 2001; Abb.-Nr.666/Feaver 2009)

**Abb.25:** “Head of Catherine Lampert“, 1994, Öl auf Hartfaser, 29,2 x 29,8 cm, Privatsammlung, London (Abb.-Nr.53, S.90/RA 2001; Abb.-Nr.736/Feaver 2009)

**Abb.26:** “Head of Catherine Lampert“, 1994-95, Kohlestift auf Papier, 76,2 x 57,8 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.112, S.142/RA 2001; Abb.-Nr.754/Feaver 2009)

**Abb.27:** “Reclining Head of Julia“, 1995, Acryl auf Hartfaser, 50,8 x 40,6 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.60, S.96/RA 2001; Abb.-Nr.753/Feaver 2009)

**Abb.28:** “Head of Jake“, 1997, Öl auf Hartfaser, 61,3 x 50,8 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.34, S.71/RA 2001; Abb.-Nr.787/Feaver 2009)

**Abb.29:** “Reclining Head of Julia“, 1998, Stift, Holzkohle und Tusche auf Papier, 76,5 x 57,1 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.12/Marlborough 2004; Abb.-Nr.809/Feaver 2009)

**Abb.30:** “Head of Catherine Lampert“, 2000, Öl auf Hartfaser, 61,2 x 50,8 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.36, S.73/RA 2001; Abb.-Nr.829/Feaver 2009)

**Abb.31:** “Head of William Feaver“, 2003, Stift auf Papier, 76,2 x 57,1 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.16/Marlborough 2004; Abb.-Nr.881/Feaver 2009)

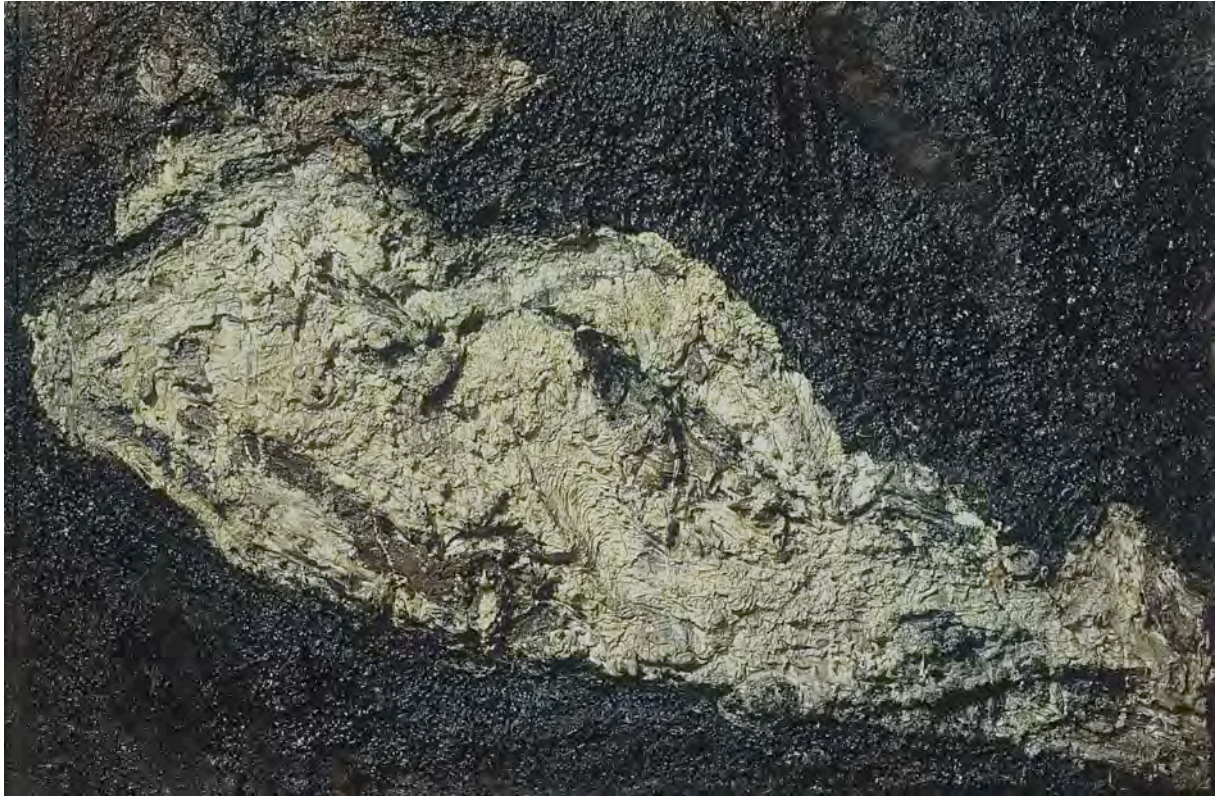
**Abb.32:** “Head of David Landau“, 2003-04, Öl auf Hartfaser, 46 x 68,9 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.10/Marlborough 2006; Abb.-Nr.899/Feaver 2009)

**Abb.33:** “William Feaver Seated“, 2005, Öl auf Leinwand, 66 x 56,2 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.34/Marlborough 2006; Abb.-Nr.925/Feaver 2009)

**Abb.34:** “Head of David Landau“, 2006, Stift auf Papier, 57,2 x 76,8 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.6/Marlborough 2007; Abb.-Nr.936/Feaver 2009)

**Abb.35:** “Head of Jake“, 2006-07, Öl auf Leinwand, 61,3 x 55,9 cm, Museum of Modern Art, New York (Abb.-Nr.961/Feaver 2009)

**Abb.36:** “Reclining Head of Julia II“, 2007, Acryl auf Hartfaser, 55,9 x 76,2 cm, Privatsammlung (Abb.-Nr.11/Marlborough 2007; Abb.-Nr.948/Feaver 2009)



**Abb.1:** E.O.W. Nude

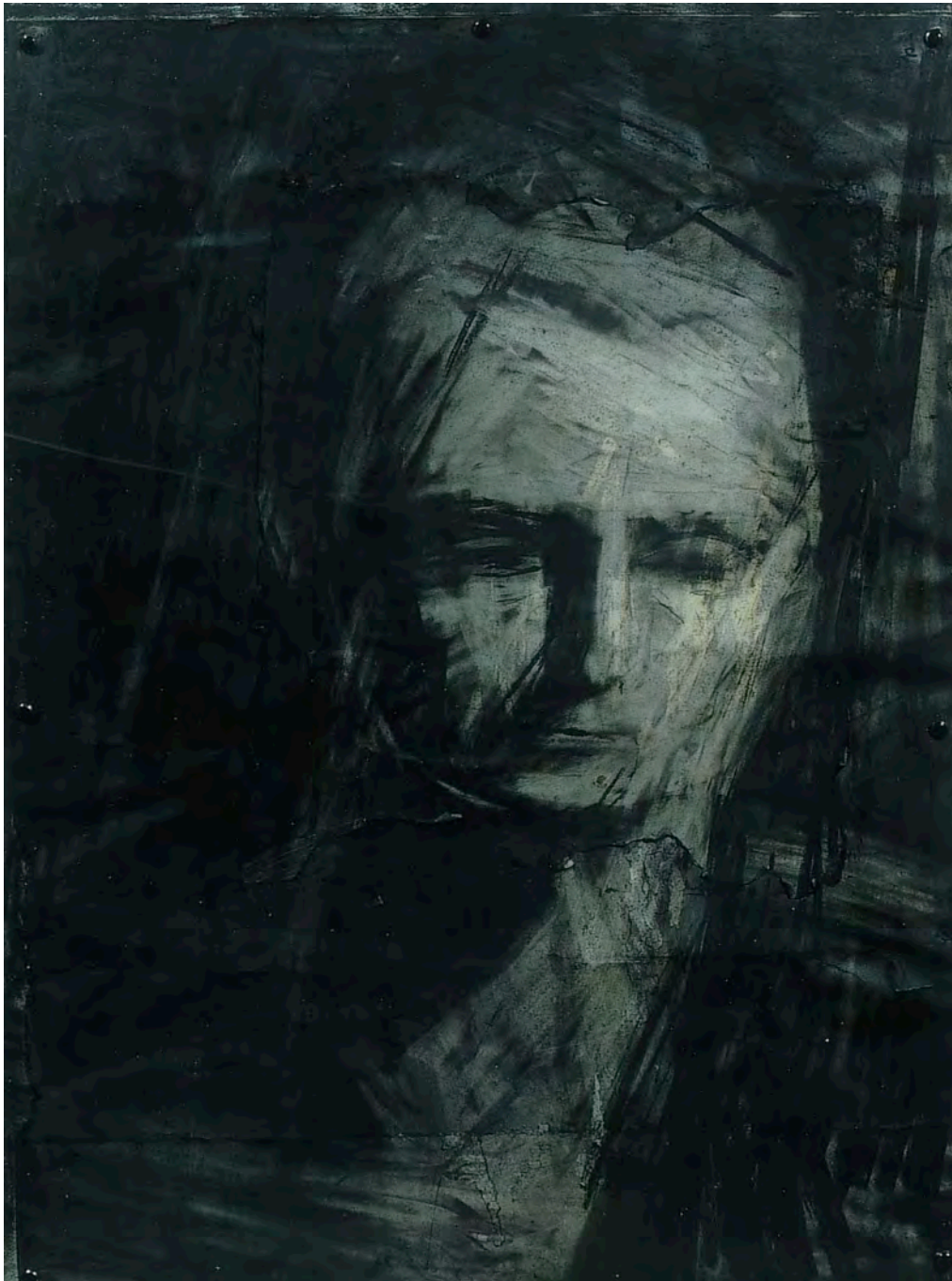


**Abb.2:** Head of Leon Kossoff

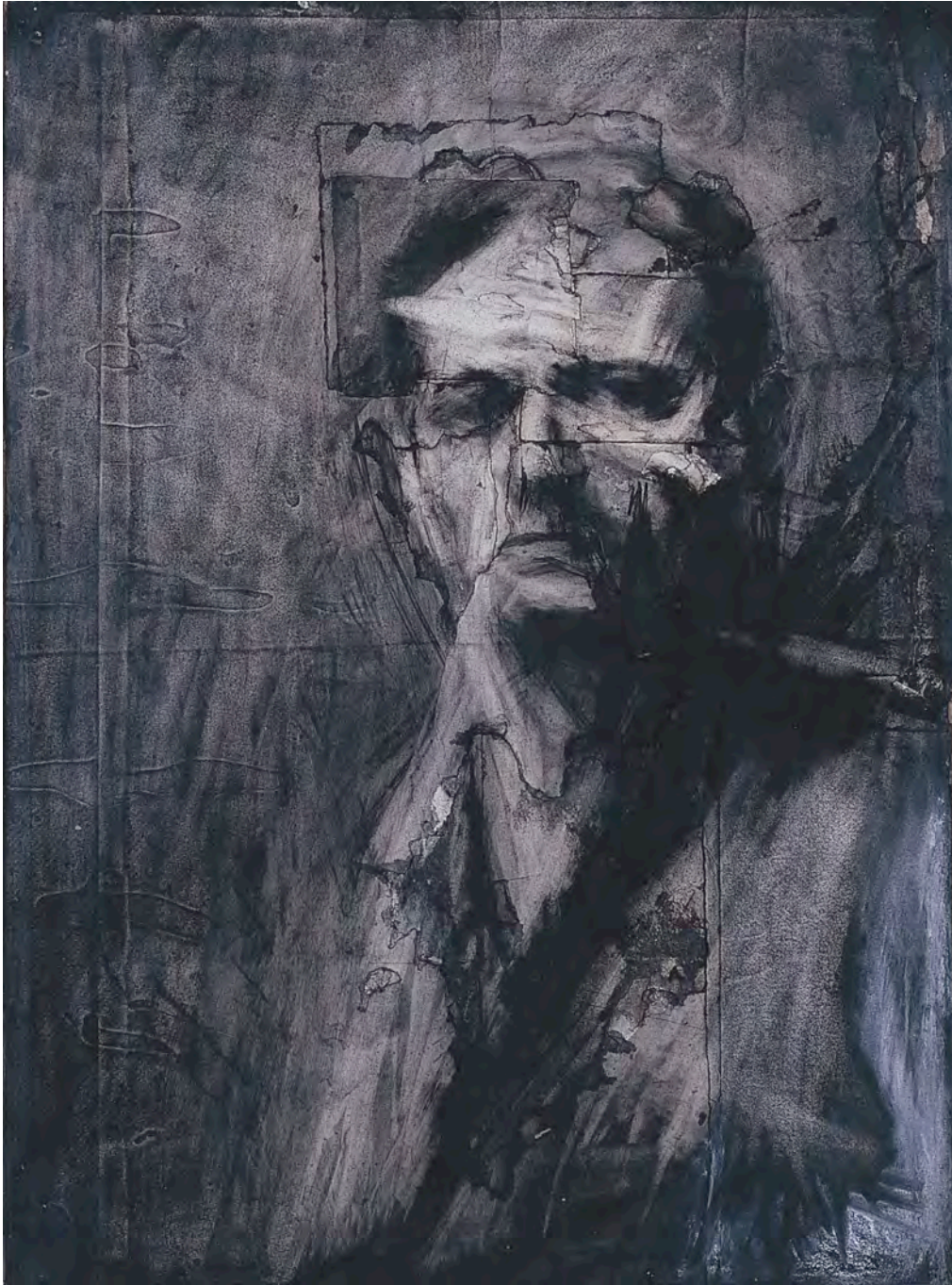




**Abb.3:** Head of E.O.W.



**Abb.4:** Head of E.O.W.



**Abb.5:** Self-Portrait



**Abb.6:** Head of Julia



**Abb.7:** Nude on Bed II



**Abb.8:** Head of Gerda Boehm II



**Abb.9:** J.Y.M. in the Studio I



**Abb.10:** Head of E.O.W. III





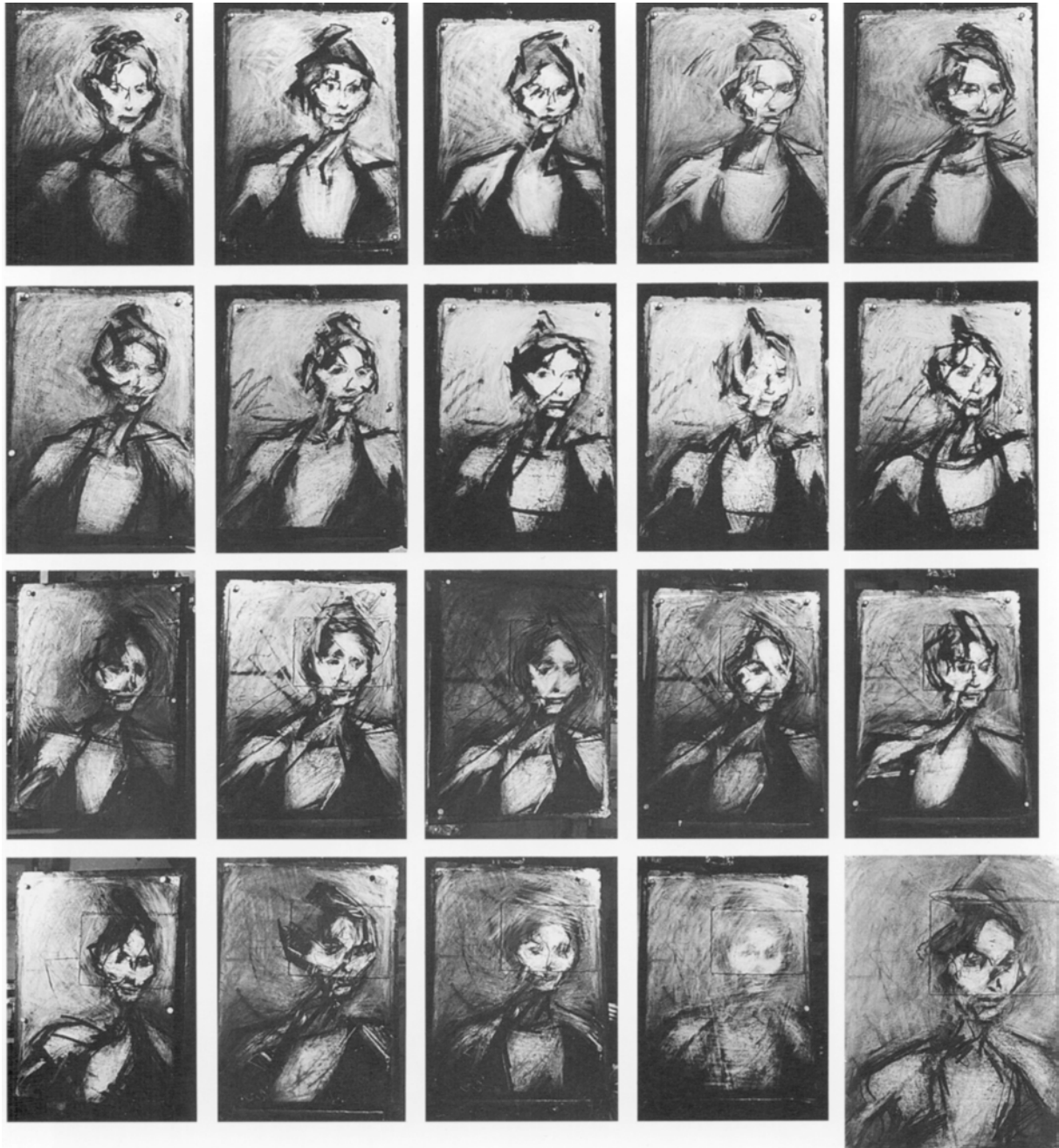
**Abb.11:** E.O.W. on her Blue Eierdown



**Abb.12:** Portrait of Sandra



**Abb.12a:** Portrait of Sandra



**Abb.12b:** Portrait of Sandra



**Abb.13:** Seated Figure with Arms Raised



**Abb.14:** Head of J.Y.M.



**Abb.15:** Julia Sleeping



**Abb.16:** J.Y.M. Seated V





**Abb.17:** Head of Julia



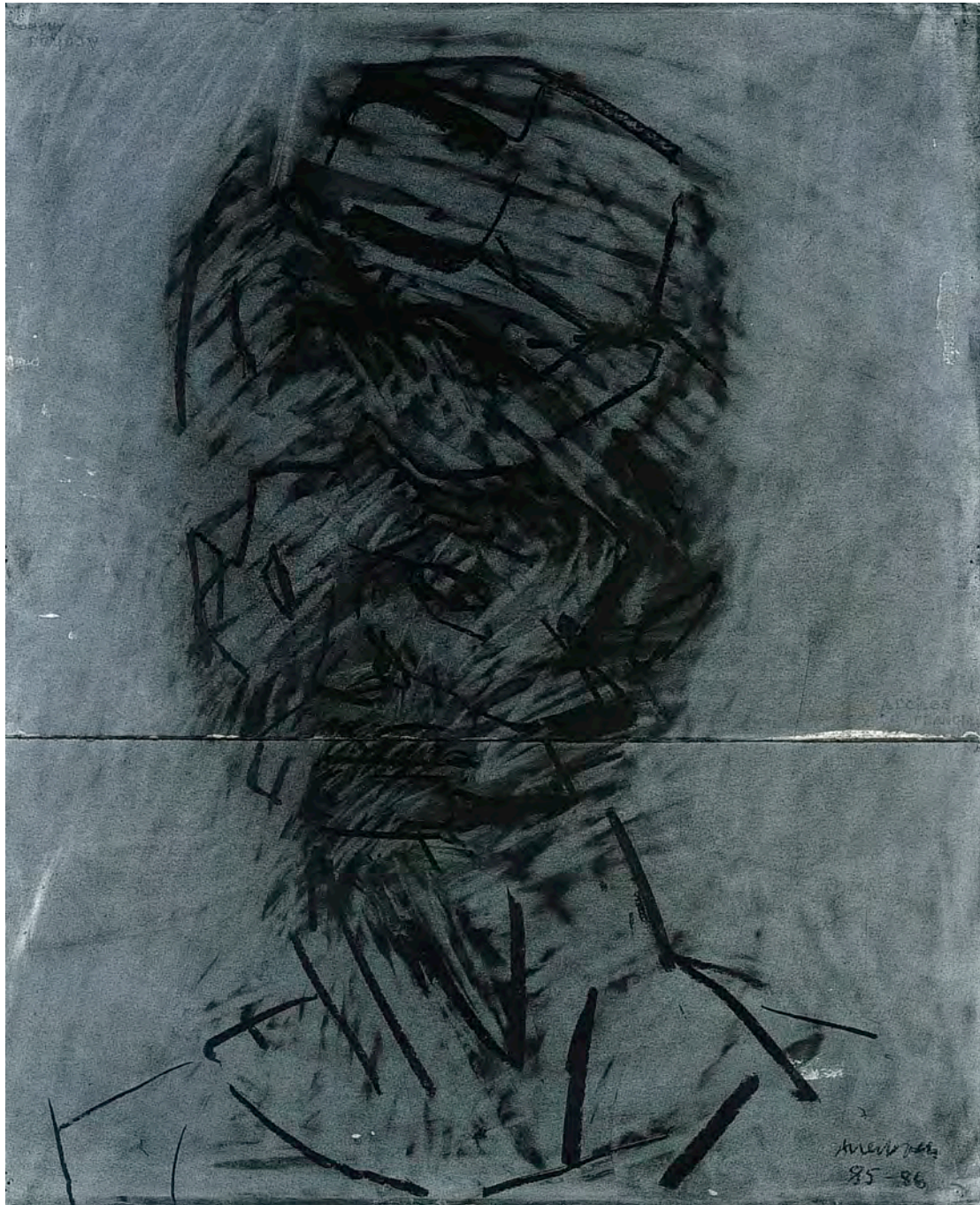
**Abb.18:** Portrait of Catherine Lampert



**Abb.19:** Head of J.Y.M.



**Abb.20:** Head of Julia



**Abb.21:** Head of Julia



**Abb.22:** Head of Catherine Lampert



**Abb.23:** Julia

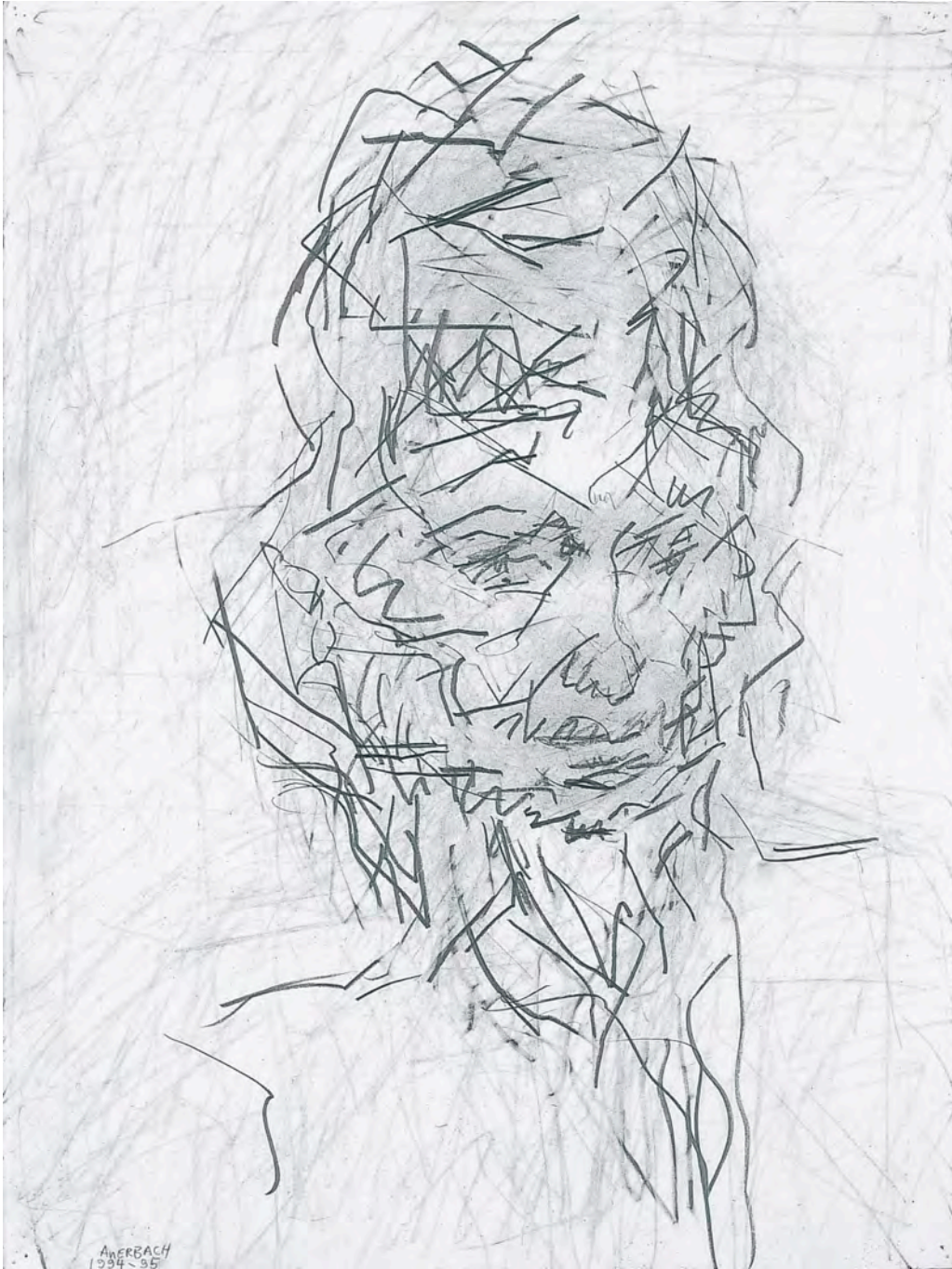


**Abb.24:** J.Y.M. Seated IV





**Abb.25:** Head of Catherine Lampert



**Abb.26:** Head of Catherine Lampert



**Abb.27:** Reclining Head of Julia



**Abb.28:** Head of Jake



**Abb.29:** Reclining Head of Julia



**Abb.30:** Head of Catherine Lampert



**Abb.31:** Head of William Feaver

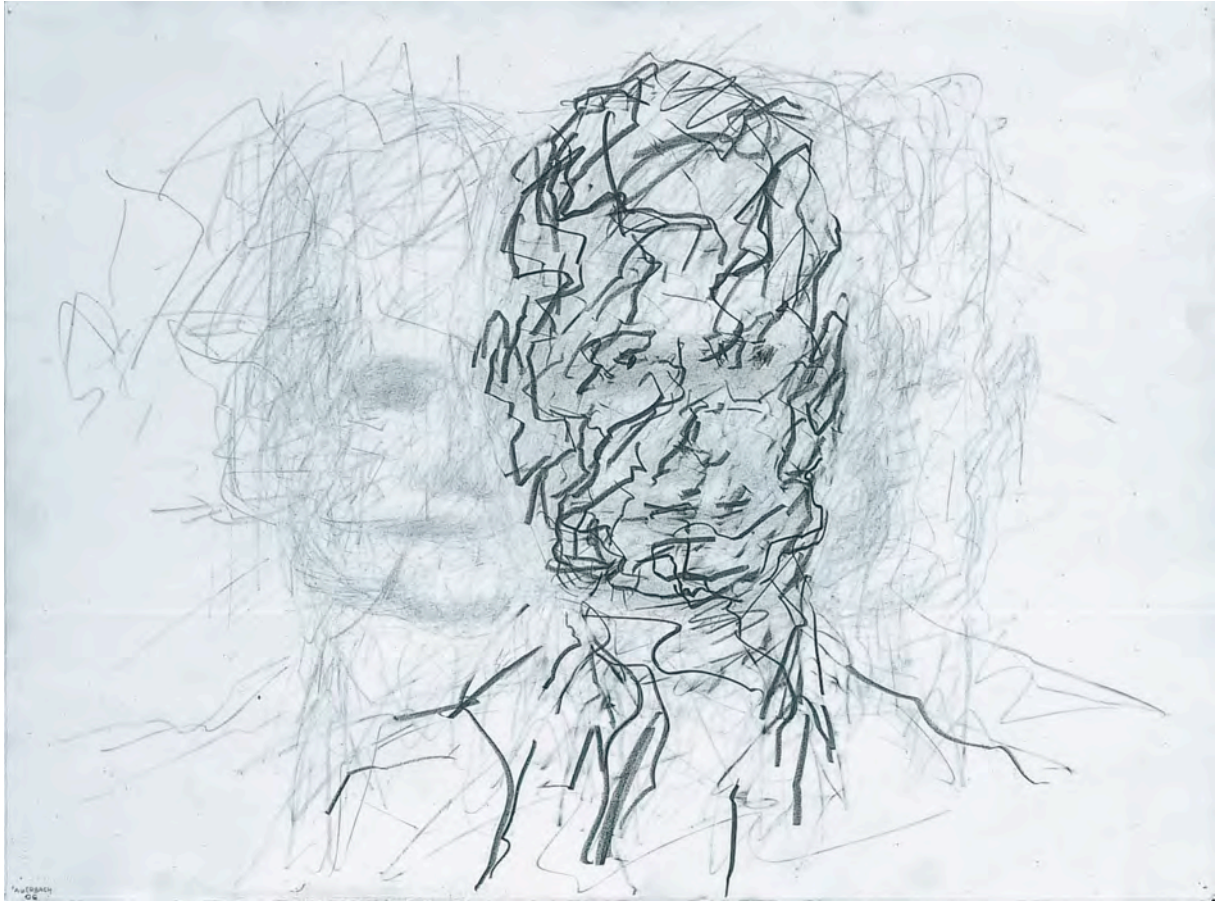


**Abb.32:** Head of David Landau





**Abb.33:** William Feaver Seated



**Abb.34:** Head of David Landau



**Abb.35:** Head of Jake



**Abb.36:** Reclining Head of Julia II