

Jörg Zimmermann

Francis Bacon

Kreuzigung

Versuch, eine gewalttätige Wirklichkeit neu zu sehen

Fischer Taschenbuch-Verlag [Reihe „kunststück“] Frankfurt am Main 1986, 8.-9. Td. 1992

Ich sage gar nichts aus

Daß der Kommentar den Gehalt eines Bildes in Worte übersetzen könne - diese Hoffnung ist von der zeitgenössischen Kunst immer wieder enttäuscht worden. Auch für Francis Bacon besteht zwischen Anschauung und Begriff ein grundsätzlicher Konflikt. Mit der Beteuerung: Ich sage gar nichts aus¹, wehrt er die Interpreten ab, um andererseits einzuräumen, daß Bilder eine ganze Menge sagen.² Aber in welchem Sinne? Seine Kritik gilt in erster Linie der Unterstellung einer eindeutigen Botschaft. Sie bei Bacon suchen zu wollen wäre in der Tat verfehlt. Er selbst spricht vom Ideal einer gänzlich *nichtillustrativen* Malerei.³ Negative Charakterisierungen wie diese gehören allerdings ebenso zum Kommentar wie die Erörterung des Umfeldes, in dem ein Bild steht.

Zur Aufhellung dieses Umfeldes mit seinen ästhetischen, politischen und philosophischen Bezügen hat Bacon selbst Entscheidendes beigetragen: Seine über den Zeitraum von zwei Jahrzehnten mit David Sylvester geführten Gespräche erweisen ihn als einen Künstler, der sich der besonderen Stellung seines Werks innerhalb der zeitgenössischen Kunst sehr bewußt ist. Da diese Selbstkommentierung in viele, dem herausfordernden Charakter der Bilder entspricht, wird sie im Folgenden kontinuierlich in den Gang der Darstellung eingeflochten. Dabei können die ebenfalls Bacon zitierenden Kapitelüberschriften als »Leitmotiv« dienen. Dies schließt selbstverständlich nicht aus, daß der Gehalt des Triptychons⁴, das hier zur Diskussion steht, über das hinausgeht, was der Künstler beabsichtigt haben mag.

Ein sehr einheitlicher und klarer Hintergrund

Francis Bacons Kreuzigungs-Triptychon (Faltpfand) zählt zu jenen Bildern, von denen man wie einst Kleist in seinen »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« sagen könnte, es wirke auf den Betrachter, als »ob einem die Augenlider weggeschnitten wären«.⁵ Manch einer, der unvorbereitet in den Ausstellungsraum tritt, wendet sich jäh ab, weil ihn der Anblick des Bildes schockiert. Wer dagegen verweilt, wird sich fragen, welchen Sinn es haben kann, in einer solchen direkt auf das *Nervensystem*⁶ einwirkenden Form zu versuchen, die *Gewalttätigkeit der Wirklichkeit selbst neu zu schaffen*, denn eben dies ist Bacons Anspruch. In Ausstellungsberichten begegnen wir eher mißverständlichen For-

¹ Die *kursiv* gesetzten Textpassagen ohne Anmerkungshinweise bezeichnen wörtliche Äußerungen von Bacon selbst (zitiert nach: D. Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, München 1982).

Zur Entlastung des Textes werden die Seitenzahlen Sylvesters nachstehend *kursiv* in der Reihenfolge der Zitate angegeben, die geraden Ziffern verweisen auf die Seitenzahlen dieses Buches.

S. 5: S. 84; S. 6: S. 83, 89; S. 7: S. 24; S. 8: S. 122; S. 14: S. 45; S. 15: S. 16; S. 19: S. 99; S. 21: S. 19, 21; S. 25: S. 46, 46; S. 27: S. 83; S. 30: S. 80; S. 31: S. 65, 23; S. 32: S. 83, 83; S. 38: S. 65, 136; S. 39: S. 122, 83; S. 40: S. 84, 27; S. 41: S. 35; S. 42: S. 83; S. 48: S. 50, 52; S. 49: S. 95f.; S. 54: S. 127; S. 55: S. 9; S. 56: S. 67, 45, 109, 27; S. 57: S. 67, 25; S. 58: S. 45, 25, 80; S. 59: S. 85, 25; S. 60: S. 45, 16; S. 78: S. 135, 29, 30; S. 79: S. 120, 61, 107; S. 80: S. 41, 65, 19, 19, 68, 58; S. 81: S. 162, 123, 56; S. 82: S. 9; S. 85: S. 59.

² F. Bacon, »I Think about Death Every Day«, Interview mit Joshua Gilder, in: *Flash Art*; Vol. 112, New York 1983, S. 20. Englische Zitate hier und im Folgenden vom Verf. übersetzt.

³ Vgl. die entsprechenden Äußerungen in den »Gesprächen« (Anm. 1), S. 58, 63, 162.

⁴ Zum Begriff »Triptychon« und seiner Anwendung auf das dreiteilige Altarbild vgl. W. Pilz, *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit*, München 1970.

⁵ H. v. Kleist, *Sämtliche Werke*, München und Zürich 19961, S. 843.

⁶ Vgl. die »Gespräche« /Anm. 1), S. 19, 55, 84.

men wie »Schocktherapie«, »superber Horror« oder »ästhetische Psychoterror«.⁷ Sie verdecken allzu leicht, daß der Schrecken, den Bacons Bilder erregen mögen, tieferliegende Gründe hat.

Auch spüren wir gerade im Falle der »Kreuzigung« eine dem Eindruck des Gewalttätigen zuwiderlaufende Tendenz: Der Hintergrund ist im Gegensatz zur äußerst unruhigen Malweise in der Figuren-Ebene betont einheitlich und gleichförmig gestaltet; er unterstreicht den Eindruck des Würdevollen, ja Erhabenen, der bis ins 20. Jahrhundert hinein mit der Form des Triptychons verbunden wird. Dazu trägt nicht nur die Goldfarbe der Rahmen bei, die die drei Tafeln voneinander und von der Umgebung abgrenzen. Sie wurden auf Bacons ausdrücklichen Wunsch mit Glasplatten verschraubt - nicht zum Schutz vor Attentaten, sondern um das Bild zu *vereinheitlichen* und um die dargestellte Szenerie so weit wie möglich vom Betrachter abzurücken. Die Abgrenzung der Tafeln voneinander erscheint unwesentlich angesichts der Art und Weise, in der Bacon den gesamten Bild-Raum entfaltet hat: Die Bodenlinie der Wand unterteilt das Triptychon in zwei nahezu gleich große Flächen - eine Vereinheitlichung, der ebenso die homogene Farbigeit dient. Nichtsdestoweniger haben die Leerfelder zwischen den Leinwänden eine dem in größerer Entfernung dominierenden Eindruck zuwiderlaufende Bedeutung: Sie sollen die einzelnen Szenen *isolieren* und *den Faden der Geschichte zwischen der einen und der andern Leinwand abschneiden*.

Damit wird zugleich die traditionelle Grundlage für die Wahl einer solchen Kompositionsform in Frage gestellt. Denn vor dem Hintergrund der allgemein bekannten biblischen Erzählfolie verbanden sich die Einzelszenen dank ihrer zeitlichen, räumlichen und vor allem begrifflich-allegorischen Nachbarschaft zur lesbaren Bild-Geschichte.⁸ Einer solchen Logik der Verknüpfungen entspricht etwa die Szenenfolge: Kreuztragung - Kreuzigung - Grablegung (Abb. 1). Die Leserichtung ist hier durch die zeitliche Folge der Ereignisse bestimmt, wobei die Mitteltafel zugleich formales Zentrum und Bedeutungszentrum ist.⁹

Die Aufkündigung dieser Erzähllogik und der von ihr vorgegebenen Abfolge macht das Verhältnis der einzelnen Szenen vieldeutig. Dem Betrachter steht es nicht frei, wo er die Lektüre beginnt; auch ist nichts mehr vorweg als Bedeutungsmittelpunkt ausgezeichnet. Wie veränderlich der Zusammenhang sein kann, zeigt der Vergleich früher entstandenen »Drei Studien für eine Kreuzigung« (Abb. 2). Dort ist die Figur, die am ehesten dem Gekreuzigten entspricht, aus der Mitte genommen und statt dessen auf der rechten Seitentafel plaziert, während die mit dem traditionellen Thema weniger vereinbare Figur auf dem Bett von links zur Mitte rückt.

Die Verletzung erstmals verbindlicher Normen der Bilderzählung widerspricht also der zunächst so augenfälligen Einheit der Konstruktion. Doch wird deren Wirkung auch nicht durch andere Mittel in Frage gestellt. Dazu gehört der schon angedeutete Gegensatz von Figur und Hintergrund, der gleichermaßen auf maltechnische wie auf inhaltliche Konflikte verweist. Wie kaum ein anderes Bild Bacons dokumentiert die »Kreuzigung« den Ehrgeiz, so zu malen, daß das Ergebnis *in zunehmenden Maße einfacher und komplizierter* wird. - *Und das gelingt einem besser, gewinnt mehr Ausdruckskraft, wenn der Hintergrund sehr einheitlich und klar ist*

Daß der räumliche Zusammenhang unterbrochen ist, deuten zwei Einzelheiten an: Die »Seitenlehne« des »Gerüsts« der Mitteltafel wird rechts nicht ganz exakt weitergeführt, und der weiße »Zipfel« an der Außenkante des Gerüsts findet rechts überhaupt keine Fortsetzung. Seine Spitze könnte jedoch in jenem Leerfeld auslaufen, das die beiden Leinwände voneinander trennt. Daß es sich dennoch um einen allen Szenen gemeinsamen Schauplatz handelt, legt die Perspektive nahe: Sie läßt den Bildraum panoramaartig sich öffnen; er wird aus entsprechender Distanz als Ort einer einheitlichen Inszenierung erfahren. Welcher Art aber ist dieser Ort? Eine Theaterbühne, ein Filmschauplatz, ein Ausstellungsraum? Die Assoziationen können in verschiedene Richtungen weisen. Michel Leiris spricht von einer »Scheinbühne«, die den Betrachter in die Stellung eines Zuschauers erhebt, der einer »Handlung ohne erzählbare Geschichte« beiwohnt.¹⁰ Der Betrachter wäre hier demnach wie ein Logenbesucher links oberhalb der Darstellungsebene postiert. Doch fehlt die für das Bild einer Bühne charakteristische Rampe hinweg läßt eher an eine filmische Vergegenwärtigung denken. Tatsäch-

⁷ Diese und ähnliche Formeln finden sich in den bei L. Trucchi, *Francis Bacon*, New York 1975, nachgewiesenen Rezensionen- und Aufsatztiteln der Jahre 1949 bis 1975.

⁸ Daß es hier allerdings gelegentlich auch Probleme der Lesbarkeit geben kann, zeigt K. Clausberg, *Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte*, Frankfurt 1984.

⁹ Vgl. K. Lankheit, »Das Triptychon als Pathosformel«, in: *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil. - Hist. Klasse*, Jg. 59, 4, Heidelberg 1959, S. 15.

¹⁰ M. Leiris, Einleitungssessay zu: Francis Bacon, *Meine Bilder*, München 1983, S. 17.

lich hat sich Bacon bei der Wahl des Triptychon-Formats auch vom Eindruck des Breitwandkinos leiten lassen.¹¹ Offen bleibt, ob der Zerlegung des Panoramas in drei Teilbereiche eine Zerlegung in drei Ereignisse oder Ereignisphasen entspricht. In diesem Fall wären die Szenen-Bilder wie filmische Standphotos zu verstehen.

Entgegen dem ersten Anschein gibt es für das ganze Panorama keinen einheitlichen Blickpunkt. Die Fluchtlinien der Wand, des »Gerüsts« und der Standfläche der Figuren rechts im Hintergrund verlaufen nahezu parallel. »Korrekt« wird die Perspektive, wenn man annimmt, daß drei Ausschnitte desselben Raums mit jeweils gleichem Aufnahmewinkel dokumentiert sind. Wie eine parallel zur Bodenlinie der Wand verschobene Kamera müßte das Auge des Betrachters jede Tafel für sich fixieren. Doch wird vermutlich unterstellt, daß die Perspektive »falsch« ist, daß also alle Figuren gleichzeitig einen gemeinsamen Raum bevölkern.

Im traditionellen Kreuzigungs-Triptychon ist die Entscheidung eindeutig: Ist eine zeitliche Folge gemeint, so ist die Hauptfigur in jeder Szenen gegenwärtig: Christus das Kreuz tragend, ans Kreuz geschlagen, ins Grab gelegt. Andernfalls gliedert sich eine einzige Szene in drei Teilbereiche, und die dargestellten Figuren treten nur einmal auf (Abb. 3). Räumliche Einheit allein schließt zeitliche Folge allerdings noch nicht aus.¹² In Bacons Triptychon können wir die Kreuzigungsszene wiedererkennen - wenn wir nämlich das »Gerüst« der Mitteltafel als Stellvertreter des Kreuzes ansehen. Daß die auf den Seitentafeln dargestellten »Opfer« mit dem Gekreuzigten identisch sind, ist unwahrscheinlich. Doch entspricht das Opfer links dem Opfer

rechts insofern, als beiden eine Kokarde als Erkennungsmerkmal angeheftet ist. Wäre auch das Opfer in der Mitte auf solche Weise gekennzeichnet, so ließe sich das Geschehen in Umkehrung der gewohnten Leserichtung doch noch als Abfolge verstehen: als Weg von der Mißhandlung über die Kreuzigung zur Aufbahrung der Opferfigur.

Ist hier aber überhaupt ein Handlungszusammenhang gegeben, wie er - als Folge oder als gleichzeitiges Geschehen - durch die biblische Vorlage und die Assoziation mit einer Theater oder Filminszenierung nahegelegt wird? Denn die einzelnen Figuren wirken eher isoliert und beziehungslos. Aktion deutet lediglich der Gewalttäter auf der rechten Tafel an, der mit seinem Opfer zu einer schwer durchschaubaren Einheit verschmilzt. So könnte der Schauplatz auch ein Ausstellungsraum sein, in dem die Figuren je für sich wie Statuen plaziert sind. Doch wenn wir näher treten, dann weicht der bei größerem Abstand dominierende Eindruck statuenhafter Erstarrung. Jetzt spüren wir »diese heftige, irgendwie panische Bewegung«¹³, die die ganze Szenerie verlebendigt, wengleich in ungewohnter Verfremdung und Deformation.

Die gänzlich vom flüssigen Medium der Ölfarbe geprägte Binnengestaltung ist nur noch schwer in gegenständliche Einzelheiten auflösbar, und schließlich gibt es Partien, die - ähnlich den Gesten des abstrakten Expressionismus - vor allem das Ereignis des Malens selbst zum Ausdruck bringen. Die extreme Spannung zwischen der Fern-Wirkung einer klaren und einheitlichen Bildordnung und anarchisch-chaotischen Eindruck im Nahbereich ist für die Baconsche Konzeption von Malerei wesentlich. Ein wichtiger Aspekt ist dabei die jeweils verschiedene Realisierung von Raumtiefe: Während sie für einen entfernten Standort illusionistisch, d.h. quasiperspektivisch konstruiert ist, wird die körperhafte Lebendigkeit der Figuren in diesem Raum vor allem durch eine Schichtung der Farbmaterie bewirkt, die sich wiederum zwischen den Möglichkeiten nahezu vollständiger Transparenz - Durchscheinen der rohen Leinwand - und reliefartiger Stauung des Farbstroms bewegt. Diese Technik, die nicht zuletzt Bacons eigentümliche »Handschrift« dokumentiert, führt - wie Michel Leiris hervorhebt - zu einer »tiefreichenden bildnerischen Umarbeitung und Gestaltung« der Figuren, läßt sie aber gerade dadurch »glaubwürdig« sein.¹⁴

Von »Figuren« ist die Rede, und einige wurden schon vorläufig benannt. Eine genauere Beschreibung kann von jener Figur ausgehen, die wir am ehesten mit dem Titel »Kreuzigung« in Verbindung bringen: vom »Opfer« der Mitteltafel, das in ähnlicher Weise zur Schau gestellt wird wie im Rahmen eines traditionellen Triptychons der gekreuzigte Christus (Abb. 4).

¹¹ Nach dem Zeugnis von M. Leiris (Anm. 10), S. 26. Zum Einfluß von Fotografie und Film auf Bacon vgl. J. Russell, *Francis Bacon*, 2. Aufl. London 1979, S. 54 ff.

¹² So sind z. B. in Memlings »Die Sieben Freuden Mariae« (ca. 1480, Alte Pinakothek München) 25 zeitlich getrennte Szenen in einer Weltlandschaft zusammengefaßt.

¹³ M. Leiris (Anm. 10), S. 29.

¹⁴ M. Leiris (Anm. 10), S. 23.

Ein hervorragend brauchbares Gerüst

Ein *hervorragend brauchbares Gerüst* hat Bacon das Kreuz genannt. Sein eigenes »Gerüst« ist allerdings mit keinem der herkömmlichen Hinrichtungsrequisiten identisch. Wegen seiner Unvertrautheit kann es andererseits auf vieles anspielen; es repräsentiert einen mit keinem geläufigen Wort benennbaren, also erst durch die Malerei zur Wirklichkeit gebrachten Gegenstand. Entspricht die aufstrebende Rückwand dem Richtungssinn eines Kreuzes, so gemahnt die »Seitenlehne« an einen Todesstuhl, während die Bodenplatte einem Streckbett zu Folterzwecken gleichkommt. Im Widerspruch zu seiner Funktion steht die Purpurfarbe des »Gerüsts«, die ihm eine durchaus sakrale Aura verleiht: Handelt es sich um die Würdeform der Hinrichtung - um einen Opferaltar? Bacon spielt also auch auf den symbolischen Charakter der Gewalttat an: Das christliche Opferritual - die Eucharistie als »geistlicher« Genuß von Leib und Blut - wird auf den realen Ursprung im Mythos zurückgeführt. Schon seine »Drei Studien für Figuren am Fuße einer Kreuzigung« (Abb. 5) - das erste von ihm selbst als gültig anerkannte Werk - wollte Bacon als Hinweis auf die Eumeniden verstanden wissen, auf jene Rachegöttinnen also, deren Zorn nur durch ein tatsächlich vollzogenes Blutopfer zu besänftigen war.¹⁵ Offenkundig wird die Überblendung von christlichem und heidnischem Ritual in einem späten Triptychon mit dem Titelzusatz *angeregt durch die Orestie von Aischylos*: Hier präsentiert die Mitteltafel (Abb. 6) kaum mißverständlich einen Altar, dessen Opfer allerdings im Gegensatz zum Opfer der »Kreuzigung« so weitgehend formalisiert ist, daß es auf den Betrachter kaum noch einen Schock ausüben dürfte.

Die Darstellungsform der »Kreuzigung« aus dem Jahre 1965 geht auf eine entsprechende Szene der 1962 entstandenen »Drei Studien für eine Kreuzigung«

zurück (Abb. 7). Als Traditionsbezug nennt Bacon ein Kruzifix von Cimabue: Er habe es immer vor Augen als *Bild eines Wurms, der das Kreuz hinunterkriecht* (Abb. 8).

Doch wird die Bewegungsrichtung des Körpers umgekehrt - eine formale Maßnahme, die inhaltlich als gesteigerte Entwürdigung empfunden wird. Diese - ikonographisch mit der Hinrichtung des Petrus zu verbindende - Variante der Kreuzigung respektiert nicht einmal mehr den Wunsch nach aufrechter Haltung im Angesicht des Todes (Abb. 9). So hängt man Schlachtvieh auf; und tatsächlich sind Anzeichen tierischer Anatomie erkennbar, so sehr das festgeheftete Fleischbündel auch verfremdet, ja zu kreisförmigen Wülsten ornamentalisiert ist. am oberen Bildrand scheint der Körper in Tierschenkeln auszulaufen, während der Übergang von der Brustzone zu den bandagierten Armen in Verbindung mit dem erhobenen Kopf an die Haltung eines Hundes erinnert. Menschlicher wirken die geballten Fäuste - oder sind es Stümpfe? -, die zu dem vermuten lassen, daß der Körper noch am Leben teilhat: Zeichen von Qual, in denen sich der die ganze Szene beherrschende Eindruck von Gewalttätigkeit durchaus realistisch konzentriert. Gleiches gilt von der Art und Weise, in der die Arme bandagiert sind - keine Heilmaßnahme, sondern gesteigerte Folter durch Streckung, Quetschung und Abschnürung, auf die die Stauungen des bläulich-violett getönten Fleisches schließen lassen.

Die in der Version von 1962 eindeutiger herausgearbeitete Öffnung des Leibes ist in der späteren »Kreuzigung« kaum auf den ersten Blick erkennbar (Abb. 10). Doch festigt sich nach längerer Betrachtung der Eindruck, daß hier das Verhältnis von Innen und Außen gleichsam als Bewegung dargestellt ist, die wiederum durch eine entsprechende Schichtung der Farben suggeriert wird: von der dünnsten Schicht der purpurn durchscheinenden Rückwand des »Gerüsts« bis zum sich aufstauenden Längsfluß weißer Farbe, durch den die Wirbellinie des Körpers nachgebildet wird, die sich schließlich zur Modellierung einzelner Knochen konkretisiert.

Eine angestrengte Eingeweidenschau mag in den vieldeutigen Formen noch manches angedeutet sehen, einen riesenhaf-ten Totenschädel etwa, dessen Augenhöhlen durch Bögen von Grün nachgezeichnet sind. Weniger dem Belieben der Imagination überlassen bleibt die Physiognomie des Kopfes, der hier so merkwürdig und gegen alle anatomisch begründbare Erwartung aus dem Fleisch herauswächst, »irreal« auch wegen seiner Kleinheit im Verhältnis zur Gesamtmasse des Körpers.

Die Art, wie ein Pinselstrich weitergeht

Zwei mögliche Umrisse überlagern einander, so daß der Kopf je verschieden aufgefaßt werden kann (Abb. 11): Glaubt der eine Betrachter eine menschliche Physiognomie zu erkennen, die uns mit geschlossenen Augen frontal zugewandt ist, so verweist der andere Betrachter auf eine im Profil gezeigten und nach rechts blickenden Tierkopf - jenen abgehäu-

¹⁵ Vgl. H. M. Davies, *Francis Bacon. The early and Middle Years, 1928-1958*, New York und London 1978, S. 50 ff.

teten Köpfen ähnlich, wie sie auf alten Stilleben dargestellt sind: das tote Auge vermag hier wie ein magischer Punkt den Blick zu fixieren (Abb. 12).

Im Falle einer simultanen Auffassung der beiden Umrisse könnte man von einem »Vexierkopf« sprechen, dessen Physiognomie nach der einen oder anderen Seite auflösbar ist: das Tierische im Menschlichen enthalten. Dennoch wäre es irreführend, eine solche vieldeutige Form als Bilderrätsel zu interpretieren. Denn die Vieldeutigkeit ist nicht als Summe von Eindeutigkeiten vorgegeben; sie ergibt sich vielmehr aus nicht gänzlich vorhersehbaren Ereignissen des Malprozesses: Formen, die plötzlich auftauchen, sich verwandeln und einander überlagern, die zwar einem bestimmten Assoziationsfeld angehören, in ihrer physiognomischen Eigentümlichkeit jedoch nicht kalkuliert vorwegzunehmen sind. Entscheidend für das Gelingen oder Mißlingen ist jener stets mögliche Spannungswechsel, bedingt durch die *Art, wie ein Pinselstrich weitergeht. - Er brütet eine andere Form, die man macht, verwandeln kann Ich meine damit, es geschehen ständig Dinge aller Art, und es ist schwierig, zu unterscheiden zwischen bewußtem und unbewußtem Arbeiten, wie immer man das nennen will.* Das bewegliche Medium der Ölfarbe ist so subtil, daß *schon ein Ton, ein Farbfleck, der etwas zu etwas anderem macht, die Bedeutung der Form vollkommen verändert.*

Nur eine nicht-illustrative Auffassung von Malerei kann dieses dem Medium innewohnende Formpotential voll zur Geltung bringen. Deshalb verzichtet Bacon in aller Regel auf Skizzen und Vorzeichnungen. *Da die entstandene Textur, die Farbe, die ganze Art, wie die Materie sich bewegt, so zufällig sind, könnte jede vorherige Skizze allenfalls grob andeuten, in welche Richtung das Ganze sich vielleicht entwickelt.* So setzt Bacon beispielsweise in einem Portrait den Mund an eine bestimmte Stelle, um plötzlich zu erkennen, daß der Mund *auch quer über das Gesicht verschoben werden könnte.* Gewaltsam nach rechts verzogen erscheint die Mundpartie des Menschenkopfes der »Kreuzigung« - eine Zone, die zugleich die Schnauze des Tierkopfes repräsentiert. Sicher ist es allerdings nicht, ob die Entstellung in dieser Richtung zu lesen ist. Denn ebenso könnte die dunkle Verwischung links die nicht-illustrative Entsprechung eines Mundes sein.

Die Annäherung des Tierischen und Menschlichen bis zur Ineinsbildung beider Sphären ist für Bacons Malerei so eigentümlich, daß man mit Michel Leiris behaupten kann, sie beschwöre den Menschen grundsätzlich »auf das Niveau seiner Animalität«. ¹⁶ Sinnfällig wird diese Annäherung vor allem im stets wiederkehrenden Zeichen des geöffneten Mundes ¹⁷, dessen Ausdruck zwischen Angstschrei, Wutausbruch und Gelächter changieren kann: Papst und Schimpanse werden zu Varianten derselben Spezies (Abb. 13, 14). Auch in den verschiedenen Kreuzigungs-Bildern hat das Thema der Animalität einen besonderen Stellenwert. Noch durchaus plakativ wirken die Mischbildungen der »Drei Studien für Figuren am Fuße einer Kreuzigung« (1944), die Bacon selbst als *Skizzen zu den Eumeniden* bezeichnet hat, in Erinnerung an das Tierhafte jener Rachegöttinnen, das der Mythos in Hundekopf, Fledermausflügeln und Schlangenhaar versinnlichte (Abb. 5). »

Im Fragment einer Kreuzigung« (1950) ist das Thema subtiler durchgeführt: Die klare Konturierung der Gestalten weicht suggestiver Unschärfe und Verwischung (Abb. 15). Ein geflügeltes Wesen mit zum Schrei geöffnetem Mund scheint vor einem anderen, hundeartigen, zu fliehen, das über die Kante des »Kreuzes« kriecht. Blutspuren deuten Gewalt und Verletzungen an.

Das Drehen einer Münze, das Leben bedeutet oder Tod

In den »Drei Studien für eine Kreuzigung« (1962) stiftet das Motiv des geschlachteten Körpers die Verbindung zur Animalität (Abb. 2). Bacons Kommentar dazu liest sich wie ein nihilistisches Glaubensbekenntnis: *Wir sind ja schließlich selbst Fleisch, potentielle Kadaver. Jedesmal, wenn ich einen Fleischerladen betrete, bin ich in Gedanken überrascht, daß nicht ich dort anstelle des Tieres hänge.*

Die Analogie von Schlachtung und Kreuzigung deutet sich schon in dem »Gemälde«

von 1946 an (Abb. 16), das Bacons internationalen Ruhm begründete. ¹⁸ Anklänge an ältere Schlachtstücke - vor allem an Rembrandts Darstellung des geschlachteten Ochsen - sind offenkundig (Abb. 17). In der Malerei des 20. Jahrhunderts ist es vor allem Soutine ¹⁹ (Abb. 18), dem Bacon nachfolgt, wenn er sich von der eigentümlichen Atmosphäre der

¹⁶ M. Leiris, »Francis Bacon heute«, in: ders., *Bacon Picasso Masson*, Frankfurt und Paris 1982, S. 31.

¹⁷ Vgl. dazu A. Dückers, Francis Bacon. *Painting* 1946, Stuttgart 1971, S. 22 ff.

¹⁸ Vgl. die Interpretation bei A. Dückers (Anm. 17).

¹⁹ Vgl. E. Dunow »Die Stilleben Soutines« und E.-G. Güse »Tod und Zerstörung im Werk Soutines«, in: E.-G. Güse (Hrsg.), *Chaim Soutine* 1893-1943, Stuttgart 1981.

Schlachthäuser beeinflussen läßt: Die riesigen Hallen des Todes durchschreitend fühlt er sich als Maler ständig daran erinnert, daß *die Farbe von Fleisch tatsächlich sehr, sehr schön ist*. Solche Schönheit des morbiden soll auch der potentielle oder tatsächliche Kadaver der Münchener Kreuzigung zum Ausdruck bringen. In der Ästhetik des 18. Jahrhunderts war es demgegenüber das blühend-gesunde Fleisch, dessen vollkommene Darstellungen besonderes Interesse weckte. Maler höchsten Könnens nennt Diderot jene, die »das Gefühl des Fleisches« wiederzugeben vermögen.²⁰ Daran knüpft Hegel an, wenn er das »Inkarnat« zum »Gipfel des Kolorits« erklärt, zum Sinnbild pulsierenden Lebens als »ideelles Ineinander aller Hauptfarben«.²¹ Bei Bacon nun ist dieses Inkarnat ebensowohl zum Zeichen des Todes geworden. Oder umgekehrt: In der Farbigeit des Fleisches hat auch der Kadaver noch am Lebendigen teil. So unterscheiden sich in der Münchener Kreuzigung die Darstellungen des zu Tode gequälten und des lebendigen, in Aktion begriffenen Körpers nicht grundsätzlich voneinander. Verliert dadurch aber nicht das Gewalttätige des Wirklichen, das Bacon »neu erschaffen« möchte, seinen Richtungssinn? Gehen Tun und Leiden in ähnlicher Weise ineinander über wie Leben und Tod?

Diese Frage stellt sich vor allem angesichts der Figur im Vordergrund der rechten Tafel (Abb. 19). Sie soll Gewalt nicht nur inhaltlich veranschaulichen, sondern darüber hinaus auch durch die *Gewaltsamkeit der Farbmaterie* schockhaft zum Ausdruck bringen. Den eher abbildlichen Aspekt vertritt die muskulöse Rückenpartie, deren Wirkung durch die Schärfe der Umrißlinie noch gesteigert wird. So drängt die Energie des Körpers über den linken Arm in jenen Bereich, in dem wir das »Opfer« vermuten, obwohl es in seiner äußeren Erscheinung nicht einmal andeutungsweise erkennbar ist. Unterstützt wird der Eindruck blindwütiger Aktion durch die Art, in der der Kopf in den Muskelverbund einbezogen ist, wobei das kurze, glatte Blondhaar als realistisches Detail Assoziationen wecken kann, die für die Auffassung der ganzen Szene von entscheidender Bedeutung sind.²²

Doch wenden wir uns zunächst der abbildliche nicht mehr zu entziffernden Zone der rechten Tafel zu, die uns an Werke des abstrakten Expressionismus und der Aktions-Malerei (action painting) erinnert. Für die Beschreibung dieser Zone legt sich ein geologischer Vergleich nahe: Wir sehen eine Landschaft aus Farbmaterie mit »gestörter Lagerung«, mit verwickelten Schichtungen, bizarren Fließbewegungen und gebirgsartigen Aufstauungen. Doch hat dieses scheinbare Chaos eine inhaltlich motivierte Struktur: Die wulstig gestaffelten Anhäufungen weißer Farbe sind ein nicht illustratives Zeichen für die Mißhandlung des Opfers; sie zeigen die Richtung der Gewalt an, die in der Turbulenz zusammenstoßender, einander durchdringender und überlagernder Farbflächen und Spritzer gleichsam explodiert und das Opfer unkenntlich werden läßt. Diese Male der Zerstörung sind im Einzelnen verschieden deutbar: Flecken von Rot lassen sich durchaus realistisch mit Blut assoziieren, während das Gesprenkel schwarzer Farbe jenen Tintenspritzern gleichkommt, die nachträglich die »Reinheit« einer Handschrift verderben. Wie eine dem Bild selbst zugefügte Verletzung erscheint die »Rißlinie« weißer Farbe zwischen Knie und Armbeuge des Gewalttäters.

In deutlichem Kontrast zur völligen Auflösung der körperlichen Erscheinung des Opfers steht der klare Kontur des Schattens, der sich bis zum unteren Rand der Leinwand erstreckt. Was auf den ersten Blick als Mittel zur illusionistischen Platzierung der Figuren im Bildraum dient, bietet bei näherer Betrachtung eher Anlaß zu weiterer Irritation: Wer wirft diesen Schatten, das Opfer oder der Täter? Als dessen Reflex ließen sich die Armbeuge und das angehobene Bein verstehen, nicht jedoch die frauenhaft schlanke Gestalt des Schattens. Ist der Schatten eine Überblendung, in der der Gegensatz verschwinden soll? In jedem Fall widerspricht eine Zuordnung zum Täter wie zum Opfer dem Projektionsgesetz; denn der Schattenwurf ist »verkehrt«, wo immer man auch die Lichtquelle vermuten mag. Nehmen wir die Raumkonstruktion wörtlich so müßt der Schatten von einer Figur geworfen werden, die sich außerhalb des dargestellten Raumausschnittes vor dem Bild befindet.

Doch wäre ein solcher Schluß problematisch. Bacons Schatten führen eine Art Eigenleben, mehr noch: Sie sollen die gleiche Präsenz wie Figuren beanspruchen können.²³ Zu dieser Präsenz gehört das dem Gesamtklang des Bildes widerstreitende heftige Grün des Schattens, das als kaum noch gegenständlich motivierter Akzent rechts im Hintergrund und an der Seitenkante des »Gerüsts« wiederkehrt. Schließlich hat Bacons Schatten-Bild eine metaphysische Nebendeutung, insofern der Tod - Bacon übernimmt das geläufige Gleichnis - als steter Schatten das Leben begleitet. Für ihn verhalten sich also Figur und Schatten wie das *Drehen einer Münze, das Leben bedeutet oder Tod*.

²⁰ D. Diderot, »Versuch über die Malerei« (1765), in: ders., *Ästhetische Schriften*, hrsg. v. F. Bassenge, Bd. I, Berlin und Weimar 1967, S. 644.

²¹ G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. v. F. Bassenge, 2. Aufl. Berlin und Weimar, Lizenzausgabe Frankfurt o. J. (1965), Bd. II, S. 220.

²² Vgl. den Abschnitt Dieses Rot um den Arm.

²³ Äußerung Bacons, nach: G. Deleuze, »Francis Bacon. The Logic of Sensation«, in: *Flash Art*, Vol. 112, New York 1983, S. 9.

Dieses Rot um den Arm

Was die Täter-Opfer-Gruppe der Münchener Kreuzigung besonders hervorhebt und nahezu automatisch in einen politischen Interpretationsrahmen rückt, sind die beiden deutlich sichtbaren Embleme: Hakenkreuz und französische Kokarde (Abb. 20, 21). Bacon selbst dementiert jede inhaltliche Motivation für die Wahl dieser Zeichen und beruft sich stattdessen auf rein formale Gründe. *Es war auch wirklich dumm, das Hakenkreuz da anzubringen. Aber ich wollt ein Armband da haben, um den Zusammenhang des Armes zu unterbrechen und die Farbe von diesem Rot um den Arm hinzuzufügen.* Auch wenn der Effekt durch einen über das Nazi-Emblem gelegten Weißschleier gedämpft wird, bleibt die Frage unabweisbar, warum sich die Suche nach einem farbigen Akzent zu einer solchen Zeichengestalt konkretisiert und warum dem Zeichen des Gewalttäters das Opfer-Emblem des von Nazi-Deutschland überwältigten Frankreich gegenübersteht. Eine durchsichtige und eindeutige Botschaft, so scheint es - eine Botschaft, die zudem noch allgemeiner als Protest gegen jegliche Unterdrückung und Ungerechtigkeit verstanden werden kann. Denn mit dem Zeichen der Kokarde verbinden sich auch die Ideale der Revolution: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Doch wäre eine solche Auflösung des Bild-Rätsels sicherlich zu sinnfällig. Sie widerspricht überdies der Absicht Bacons, die Wirkung des Bildes nicht von etwas *übertönen* zu lassen, was *zwischen den Figuren vorgeht* und in den Wortlaut einer schon bekannten Geschichte überführt werden könnte. Gleichwohl bleibt der politische Kontext für die Deutung des Bildes wesentlich; im Übrigen hat Bacon die indirekte Wirkung dieses Kontextes durchaus anerkannt: Er gehöre einer Generation an, deren Psyche nachhaltig von den Bedrohungen der Kriegs- und Zwischenkriegszeiten bestimmt worden sei.²⁴ Er erwähnt in solchem Zusammenhang auch seinen Aufenthalt in Berlin Ende der zwanziger Jahre, einer Stadt, in der es schon vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten in *gewisser Hinsicht sehr gewalttätig* zugegangen sei. Von besonderer innerer und äußerer Anspannung geprägt waren ebenso die darauf folgenden Jahre in Paris, bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. *Vielleicht habe ich mich also daran gewöhnt, ständig umgeben von Formen der Gewalt zu leben.*

Die Kriegsjahre selbst verbringt Bacon in London, das seit September 1940 von deutschen Luftangriffen heimgesucht wird. Als »offizielle Kriegs-Maler« (official war artists) werden u. a. Moore, Sutherland und Nash von der Regierung beauftragt, das Elend und die Verwüstungen des Bombenkrieges mit ihren je spezifischen künstlerischen Mitteln zu dokumentieren.²⁵ Bacon gehört nicht zu dieser Gruppe, hätte sich wohl auch einem solchen Ansinnen entzogen. Provokativ hat er später Moore's »Underground Drawings« aus den Londoner Luftschutzunterkünften als das Schlechteste bezeichnet, was dieser Künstler je gemacht habe.²⁶ Zu den Arbeiten Sutherlands, mit dem er zu jener Zeit befreundet ist, schweigt Bacon. Seine Auseinandersetzung mit der Zeitsituation ist anderer Art - ohne sichtbares Engagement. Zu den Vorentwürfen der 1944 gemalten »Drei Studien zu Figuren am Fuße einer Kreuzigung« gehört ein um 1939/40 zu datierendes Bild, das von einer Photographie angeregt wurde, die Hitler im offenen Wagen inmitten jubelnden Volkes zeigt (Abb. 22). Das »Ungeheuer« war hier also durchaus benennbar, auch wenn Bacon im Rückblick beteuert, ihn habe bei der Vorlage eigentlich nur das Auto interessiert.²⁷ Die Szene wurde später übermalt; im Triptychon sind ihre Spuren gänzlich getilgt (Abb. 23, 24).

Eine sehr indirekte Anspielung enthalten jene Bilder, die das geometrische Muster des Nürnberger Nazi-Aufmarschplatzes zitieren: So steht die auf ein Photo von Muybridge zurückgehende Hundegestalt in deutlichem Kontrast zum Eindruck überwältigender Größe und Feierlichkeit, den die Parteitagveranstaltungen in Nürnberg vermitteln sollten; die Ausdehnung des Platzes schrumpft zum Umfeld eines streunenden Straßenkötters, - Ausdruck der Öde und Verlassenheit (Abb. 25, 26). Die beiden anderen Bilder monumentalisieren allerdings wiederum die Wirkung, indem sich die Verlassenheit des Platzes mit der Rätselgestalt einer Sphinx kombinieren (Abb. 27). Gegenüber solcher Verschleierung der dokumentarischen Quellen muß das direkte Zitat des Hakenkreuzes in der »Kreuzigung« überraschend wirken. Es ist jedoch nicht nur die in der Verwendung des Kreuzsymbols begründete Verbindung zwischen religiöser und politischer Ebene²⁸, die Bacon zu diesem Zitat veranlaßt hat. Er hebt vielmehr hervor daß er damals immer wieder

²⁴ Vgl. H. M. Davies (Anm. 15) S. 45.

²⁵ Vgl. E. Newton, *War through Artist's Eyes*, London 1945, und den Überblick in: L. Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln 1981, S. 60 ff.

²⁶ Äußerung gegenüber H. M. Davies, Zit. nach Davies (Anm. 15), S. 44.

²⁷ J. Rothenstein und R. Alley, *Francis Bacon*, London 1964; Catalogue raisonné, A 4.

²⁸ Zur Geschichte des Kreuzsymbols vgl. H. H. Hofstätter »Der Gekreuzigte ist allgegenwärtig«, in: W. Schmied, *Zeichen des Glaubens Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980, S. 80 ff.

einige Farbphotos von Hitler inmitten seines Hofstaates angesehen habe; und alle trugen solche Bänder mit einem Hakenkreuz um den Arm. Vermutlich gehörten dazu auch jene Photos, die auf den 1950 aufgenommenen Absichten des Londoner Ateliers zu erkennen sind (Abb. 28, 129).

eine solche nur halb bewußte Verarbeitung von Materialien verschiedener Herkunft geht auf eine Gewohnheit des Tagträumens zurück, in dessen Verlauf *die Bilder auftauchen wie Dias*, ohne daß ihre Realisierung im Medium der Malerei eindeutig vorgezeichnet wäre. Könnte der Umgang mit jenen Photographien noch andere Erinnerungen an die Realität des Faschismus in die »Kreuzigung« hineingebildet haben? Nähern sich nicht - im Bewußtsein einer solchen Möglichkeit - die Züge des frontal dem Betrachter zugewandten Kopfes im Zentrum der Mitteltafel der Physiognomie jenes Gewalttäters, der vor allen anderen mit dem Emblem des Hakenkreuzes assoziiert werden müßte? Wenn das einzig noch überzeugende Bild unmittelbar aus dem zu kommen scheint, was wir das Unbewußte zu nennen uns entschieden haben, dann wäre eine solche nicht ausdrücklich beabsichtigte Anspielung ebenso mit Bacons Ästhetik vereinbar wie der Umstand, daß die Ähnlichkeit ungewiß und durch die wie in Trance geschlossenen Augen von jeder dokumentarischen Treue entfernt bleibt (Abb. 30, 31). Eine solche Deutung der Physiognomie wäre andererseits provokativ in einer Weise, die den Gegensinn zur christlich-religiösen Auffassung des Kreuzigungsthemas noch überböte: Wird hier der Täter zum Opfer gemacht und damit die historische Wahrheit geradezu ins Gegenteil verkehrt?

Einige Jahre vor Entstehung der Münchener Kreuzigung sprach Stephen Spender im Katalog einer Bacon-Retrospektive die Vermutung aus, diese Malerei stelle den Menschen letztlich als »Selbstgekreuzigten« dar, insofern er sich »wegen der in der Rolle des Quälenden noch des Gequälten erkennt.«²⁹ Vielleicht liegt Bacon eine derart ungeschichtliche Verallgemeinerung und Mystifikation des Täter-Opfer-Verhältnisses nicht fern, wenn er - unter Berufung auf Nietzsches Lehre vom alles durchwaltenden »Willen zur Macht« die *Wirklichkeit selbst als gewalttätig* zu erfahren glaubt: Die Rollen des Täters und des Opfers wären dann lediglich Modifikationen ein und desselben metaphysisch zu postulierenden »Wesens«. Nur auf der Oberfläche der empirischen Erscheinungen tritt das an sich Identische in seinen Gegensatz auseinander: selbstquälerische Umwandlung in Differenzierung der Energie, die »Leben« heißt und sich im politisch-sozialen Kontext als niemals endgültig zu schlichtender Streit zahlloser gegeneinander wirkender Machtgrößen offenbart. Nun ist der Künstler für Nietzsche dadurch ausgezeichnet, daß er diesen irrationalen Wesensgrund der Erscheinungen durchschaut und ästhetisch zur Steigerung der eigenen Existenz umzubilden vermag. Etwas von solchem Pathos des »Durchschauens« klingt bei Bacon an, wenn er sagt: *Ich denke manchmal, wenn Leute sagen, mein Werk wirke gewalttätig, könnte es mir vielleicht gelungen sein, ab und zu einen oder zwei der Schleier oder Schutzschirme wegzunehmen*, - jener Schleier also, die uns daran hindern, das Gewalttätige der Wirklichkeit in seinem »Wesen« einzusehen. Doch wird man sich davor hüten müssen, Bacons Bilder vor allem als Illustration metaphysischer Thesen zu lesen. Im konkreten Fall der »Kreuzigung« wird dies eben durch die Vieldeutigkeit der Präsentation verwehrt: Wächst dieser Kopf tatsächlich aus dem aufgespannten Fleischkoloß heraus? Ebensogut könnte er in seiner anatomisch kaum glaubhaften Erscheinung ein Memento sein, das »über« der ganzen Szene schwebt, wodurch die Botschaft des Bildes immerhin in ihrer möglichen politisch-moralischen Bedeutung erträglicher würde. Bacon selbst wendet sich gegen jegliches Ansinnen dieser Art und siedelt sich - wiederum dem Amoralismus Nietzsches getreu - entschieden jenseits von Gut und Böse an.³⁰ Wie könnte sich sonst die Darstellung der Qual, der Verletzung und der Entwürdigung mit dem Verlangen nach ästhetischer Vollkommenheit - nach dem *absoluten Bild* - vereinbaren lassen?

Kehren wir zum Eindeutigen in der Vieldeutigkeit zurück: Der Gewalttäter der rechten Tafel trägt eine Hakenkreuzbinde; er läßt sich daher durchaus konkret als Nazi-Scherge identifizieren. Verfremdet ist dieser Bezug allerdings dadurch, daß die Gestalt nackt dargestellt ist. In Verbindung mit dem Detail des kurzen, glatten Haares erinnert solche Nacktheit an die Idealisierung brutaler Kraft in den Männerkörpern faschistischer Großplastiken.³¹ (Abb. 32) Im ikonographischen Vergleich tritt dennoch die Anlehnung an einen Gewalttätertypus der christlichen Bildtradition in den Vordergrund: an den Schergen des Herodes, der den bethlehemitischen Kindermord vollstreckt. Bacon hat Poussins um 1625/30 entstandene Version des Themas rühmend hervorgehoben, allerdings in erster Linie wegen der vermutlich besten Darstellung eines Schreis in der Malerei (Abb. 33). Doch muß ihn auch die Figur des Schergen beeindruckt haben. Verwandt ist die Haltung des Gewalttäters schließlich mit einigen Ringerposen in Muybridges photographischer Dokumentation »The

²⁹ Zit. nach M. Maass, *Das Apokalyptische in der modernen Kunst*, München 1965, S. 220. Ergänzend dazu A. Gehlen: »Es läßt sich manchmal nicht unterscheiden, ob man den Henker oder das Opfer vor sich hat.« (»Der Maler Francis Bacon«, in: *Merkur*, 16. Jg. 1962, S. 930)

³⁰ Vgl. »Remarks from an Interview with Peter Beard«, in: *Francis Bacon. Recent Paintings*, Kat. New York 1975, S. 16 und 19.

³¹ Vgl. G. Bussmann, »Plastik« in: Frankfurter Kunstverein (Hrsg.), *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, 4. Aufl. Frankfurt 1980, S. 230 ff.

Human Figure in Motion«, die Bacon mehrfach als Anregung diente (Abb. 34).³² In der Figur des Gewalttäters überlagern und verwandeln sich also Konzepte und Bildvorlagen unterschiedlicher Herkunft.

Die in verschiedene Richtungen weisenden Assoziationsfelder erzeugen eine in sich spannungsvolle Vieldeutigkeit; diese bleibt jedoch auf den allen Verweisungen gemeinsamen Aspekt roher Kraft und Gewalt bezogen. Gesteigert wird der Eindruck durch eine Malweise, die jene schon diskutierte *Gewaltsamkeit der Farbmaterie* freisetzt und mit dem gegenständlichen Anspielungsgehalt verbindet. Daß hier - in der Münchener »Kreuzigung« - ein Maximum erreicht ist, zeigt der Vergleich mit späteren Darstellungen des Typus, in denen das Widerspenstige und Chaotische zu fließenden Formen geglättet und die Aktion zur balletthaften Pose erstarrt ist (Abb. 35). Dadurch wird auch die Spannung zwischen Figur und dekorativem Hintergrund weitgehend aufgehoben. Man könnte von einem späten Klassizismus sprechen, durch den Bacon Anschluß an die Ästhetik der Postmoderne findet.³³ Diese Tendenz ist jedoch nicht bruchlos. So sympathisieren die menschenleeren Inszenierungen einiger Bilder der letzten Jahre wiederum mit dem aller Ordnung widerstrebenden Zufälligen, etwa wenn die gegen die Leinwand geschleuderte Farbe zum »Wasserstrahl« wird, der die Klarheit des zuvor gemalten Hintergrundes durchkreuzt und zerstört (Abb. 36).

Wie sich die Form des Mundes verändert

In der Forcierung einer der Malweise selbst eigentümlichen Gewalttätigkeit entspricht die liegende Figur auf der linken Tafel der schon analysierten Täter-Opfer-Gruppe (Abb. 37): Wiederum ein Übergang von relativ klarer Konturierung zur Turbulenz einander überlagernder und durchdringender Farbschichten; analog auch die »realistische« Verkrustung von blutigem Rot und das »bildverderbende« Gesprenkel von Schwarz. ein merkwürdiges Detail: jene einem Augenschema ähnelnde Einkreisung zweier schwarzer Flecken in dem von Stauungen weißer Farbe nachgebildeten Schwung des Lakens. Irritierend ist die mit der Situation eines aufgebahrten Opfers kaum vereinbare Haltung. Der hinter dem Kopf verschränkte Arm erinnert an das Posieren eines Aktes, wie es Bacon - vielleicht in Anspielung auf die provozierende Darbietung von Goyas Maja - mehrfach am männlichen wie am weiblichen Modell veranschaulicht hat (Abb. 38).

Wer die zunächst chaotisch erscheinende Kopfzone der Figur physiognomisch aufzulösen versucht, wird die Umrisse eines Schädels erkennen, mit Augenhöhlen und aufgerissenem Kiefer, dessen Zahnreihen markant hervortreten. Die Form ist röntgenbildartig durchscheinend - eine Technik, die in simplerer Anwendung schon für die ersten Kreuzigungsbilder charakteristisch ist (Abb. 38, 40). Sie zählen zu den frühesten Arbeiten Bacons und sind erhalten geblieben, weil sie schon im Jahr ihrer Fertigstellung in den Besitz eines Kunstsammlers übergangen. Die Darstellung des Schädels auf der zweiten Version des Themas ist tatsächlich von einer Röntgenaufnahme angeregt worden, die der Auftraggeber zur Verfügung stellte.³⁴

Ist hier das Detail der fleischigen Lippen ein eher kruder Effekt, so verweist er doch schon auf spätere Formen der Überblendung von Tod und Leben, wie sie auch die liegende Figur der Münchener Kreuzigung zum Ausdruck bringt: Hier deutet das braune Haarbüschel die äußere Erscheinung an, während der Röntgenblick das im zerstörerischen Übergang zutage tretende Angesicht des Todes offenbart. Pose und Grimasse gehen eine widersprüchliche, durchaus erschreckende Verbindung aus.

Ein Motiv des geöffneten Mundes, das geradezu zum Erkennungszeichen Baconscher Malerei geworden ist, findet hier seine vielleicht extremste Formulierung. *Ich war dauernd versessen auf das physische Aussehen von Mund und Zähnen... Ich mag sozusagen das Glitzern und die Farbe, die aus dem Mund kommt, und ich habe immer irgendwie gehofft, den Mund so malen zu können, wie Monet einen Sonnenuntergang gemalt hat. - Wie sich die Form des Mundes verändert:* In der Entwicklung des Motivs von den Kreuzigungs-Studien des Jahres 1962 zur Kreuzigung des Jahres 1965 zeigt die Veränderung den Fortschritt im »Sein zum Tode« an der Grenze des Darstellbaren (Abb. 41, 42).

Die der liegenden Figur angeheftete Kokarde wiederholt die Opfer-Markierung auf der rechten Tafel und läßt erneut die Frage nach dem möglichen politischen Gehalt der Szene stellen. Die aus vielen Bildern Bacons vertraute Lagerstatt kann an ein »Feldbett«, der Ort der Aufbahrung an ein KZ erinnern, das Golgatha der Kreuzigung insgesamt an die zahllosen Hinrichtungsstätten der faschistischen Gewalttäter - eine andere Art von Stellvertretung als diejenige, die einem Kreuzigungsbild in religiöser Deutung als Hoffnungssymbol eingeschrieben sein soll. Läßt sich aber die aus dem

³² Zum Einfluß von Muybridge vgl. J. Russell (Anm. 11), S. 59 ff.

³³ Zur Diskussion über »Postmoderne« aus der Sicht Kritischer Theorie vgl. neuerdings A. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt 1985

³⁴ Davies (Anm. 15), S. 22.

Verhältnis der Hauptfiguren abgeleitete politische Deutung mit der Erscheinung jener Figuren vereinbaren, die im Bildhintergrund die Szene vervollständigen?

Ehe man daran denkt, etwas zu tun

Unvereinbar mit der gewalttätigen Atmosphäre ist zunächst die Pose der Frau auf der linken Tafel, die sich wie ein Aktmodell zur Schau stellt. Hier wird also wiederum auf den Kunst-Kontext angespielt. Daß die Figur nachträglich einmontiert sein könnte, läßt der durchscheinende Winkel vermuten, wohl das Relikt einer früheren Aufteilung des Bildraumes (Abb. 43). Darin zeigt sich jener Spielraum von Möglichkeiten, der zu erkunden ist, bis das Bild so aussieht, *als ob die Zeichen auf der Leinwand etwas Unvermeidliches an sich hätten*.

Mehr noch als der Akt setzen die beiden Figuren rechts im Hintergrund dem Bedürfnis nach einer einheitlichen Deutung des Bildganzen Widerstand entgegen (Abb. 44). Sie werden geradezu zu einem Brennpunkt von Paradoxien formaler und inhaltlicher Art. Trotz ihrer Entfernung im illusionistisch verstandenen Raum der Inszenierung scheinen sie zu klein geraten. Und selbst als Gnome fordern sie zur Überprüfung der Bildkonstruktion heraus. Denn ihr für sich beurteilt relativ solider Standort erweist sich in seiner Verbindung mit dem »Gerüst« der Mitteltafel als durchaus zweideutig: Scheint die nach rechts ausladende »Seitenlehne« bogenartig in den Vordergrund zu weisen, so ist die mit dieser Lehne durch Streben verschränkte Standfläche - der suggerierten Perspektive gemäß - deutlich jenseits der Bodenlinie des Gerüsts zu lokalisieren. Die Tiefe des Bildraumes läßt sich hier also nicht konsistent rekonstruieren, es sei denn man unterstellt, daß der Fortsatz des Gerüsts mitsamt den Figuren buchstäblich in der Luft hängt.

Bedeutsamer sind allerdings inhaltliche Widersprüche, wie sie sich in der ambivalenten Erscheinung des »Gerüsts« angedeutet hatten, um sich in der Übertragung auf dessen Podest-Fortsatz nicht zu verstärken. Denn dieser läßt so Entgegengesetztes assoziieren wie Kirchenbank, Bartresen, Reling, oder Geländer einer Sportarena. Obwohl die beiden Figuren in ihrer Hinwendung zur Kreuzigung als Bildmittelpunkt ganz entfernt an anbetende Stifter erinnern - wodurch auch ihre Kleinheit zu rechtfertigen wäre -, so haben sie doch ein zu profanes Aussehen, um mit der Aura solcher Anbetung verträglich zu sein. Als Agenten können sie gelten - zwielichtige Gestalten, die es nötig haben ihre Gesichter mit Hüten zu beschatten. Vertraut sind sie uns eher aus Filmen als aus Bildern. Sie wirken daher wie eine Montage aus einem anderen Wirklichkeitsbereich.

Im Bild selbst spielen sie jedenfalls die Rolle von Beobachtern, und der externe Betrachter mag sich versuchsweise an ihre Stelle setzen. Wie verhalten sie sich zu dem, was um sie herum vorgeht? Ihre Physiognomie drückt eher Befriedigung als Entsetzen aus. Dies wäre als Ausdruck von Sadismus zu verstehen. Doch ist zweifelhaft, ob sie überhaupt wahrnehmen, was den moralisch empfindsamen Betrachter bestürzen muß. Die gewalttätige Aktion rechts entgeht offensichtlich ihrer Aufmerksamkeit; der »Gekreuzigte« ist durch die Rückwand des Gerüsts den Blicken entzogen, wahrscheinlich auch das Opfer auf dem »Feldbett«. Am ehesten noch ist der Frauenakt links im Visier der beiden korrekt gekleideten Herren. Dies wiederum kann ihre voyeurhafte Haltung und Befriedigung erklären.

Das Motiv des Beobachters im Bild hat Bacon vielfach variiert, mit offenkundig sexueller Bedeutung etwa in der 1969 entstandenen »Aktstudie mit Figur in einem Spiegel« (Abb. 38). Die Verbindung von Sexualität und Gewalt findet ihren vielleicht heftigsten Ausdruck in der wahrhaft mörderischen Atmosphäre des von Eliots Dramenfragment »Sweeney Agonists« inspirierten Triptychon aus dem Jahre 1967 (Abb. 45). Doch ist es erneuert durch das Hakenkreuz und die Kokarde angesprochene politische Kontext, der der Rolle der Beobachter in der Münchener Kreuzigung einen besonderen Akzent verleiht: Liegt das Beunruhigende hier nicht in der Selbstverständlichkeit einer Schaulust, die sich ihr gutes Gewissen erhält, indem sie sich von einer Gewalttätigkeit abwendet, die solche Passivität in Frage stellen könnte? Neugierig zu sein und dennoch nichts gesehen zu haben, gehörte zu den Fähigkeiten derer, die unter keinen Umständen verantwortlich sein wollten und daher die Anpassung um jeden Preis zur Kardinaltugend erheben konnten. Aber wenn nun das Gewalttätige selbst zum Gegenstand der Schaulust wird? Bacon betrachtet die Wirkung des Schrecklichen geradezu als eine Inspirationsquelle seiner Malerei. So beschreibt er den *belebenden* Anblick blutender Körper auf sonnenbeschienener Straße, mit Glassplittern übersät.³⁵ Das Überwältigende sei hier die seltsame Schönheit des *Unfalls* (accident), der im Malprozeß zum nicht kalkulierbaren *Zufall* (accident) wird. Läßt sich aber diese Rolle des Zuschauers, der sich ästhetisch von dem überraschen läßt, was anderen als Unfall widerfährt, auf das »Schauspiel«

³⁵ Interview mit Peter Beard (Anm. 30), S. 15.

politisch begründeter Gewalttätigkeit übertragen? Die beiden Herren auf dem Bild verdeutlichen jedenfalls, was es heißt: zuzuschauen, *ehe man daran denkt, etwas zu tun*.³⁶

Indem der Betrachter sich an die Stelle des bildinternen Beobachters setzt, wird er vielleicht der grundsätzlichen Spannung inne, die zwischen ästhetisch distanzierendem Schauen und aktivem politischen Handeln besteht - ein Widerspruch, der durch eine eindeutig moralisierende Kunst eher verdeckt als offenkundig gemacht wird. Dies rechtfertigt gewiß nicht Bacons allgemeinen Amoralismus und sein provokativ geäußertes Desinteresse an der *Tatsache, daß Leute leiden*. Die Verweigerung einer vorgegebenen Bild-Moral hat jedoch insofern eine kritische Funktion, als sie den Betrachter nötigt, sich mit dem vieldeutigen Verweisungsgehalt der »Kreuzigung« auseinanderzusetzen, ohne vorweg zu wissen, was das Ergebnis sein wird.

Zum alle ursprüngliche Absicht übersteigenden politischen Gehalt trägt nicht zuletzt die Tatsache bei, daß das einzige der »reifen« Werke Bacons, das - wie widersprüchlich auch immer - an die Gewaltherrschaft der Nazis erinnert, eben in jenem »Haus der Kunst« zu besichtigen ist, dessen Bestimmung Hitler 1937 in seiner Eröffnungsrede vor allem darin sah, die Malerei von den »grausamen Sehstörungen« der Moderne zu befreien.³⁷ In der zur Abschreckung der Bevölkerung gezeigten Sammlung »entarteter« Kunst hätte diese Kreuzigung gewiß einen besonderen Rang beanspruchen können: als Versuch, eine gewalttätige Wirklichkeit gerade durch die völlige Entstellung ihrer gewohnten Erscheinung zum Ausdruck zu bringen. Wahrscheinlich wäre das Bild in der Gruppe 2: »Unverschämter Hohn auf jede religiöse Vorstellung« zu sehen gewesen - eine Vermutung, die zu der Frage zurückführt, warum sich Bacon formal und inhaltlich mit einem Bildtypus auseinandersetzt, der wie kein anderer an die christlich-abendländische Tradition der Malerei erinnert.

Annäherung an das absolute Bild

Bacons Stellung zur Tradition erscheint zunächst paradox: Er hebt hervor, daß er wirklich von allem beeinflusst worden sei³⁸, und nimmt davon die neolithische Höhlenmalerei nicht aus. Andererseits sieht er die Extremsituation der zeitgenössischen Kunst darin begründet, daß es überhaupt keine Tradition mehr gibt. Die Konsequenz daraus ist für ihn ein radikaler Individualismus. Wenn man sich außerhalb einer Tradition befindet, wie jeder Künstler heute, kann man nur hoffen, die eigenen Empfindungen bei gewissen Situationen festzuhalten, indem man sie so nahe als möglich ans eigene Nervensystem heranbringt. Die Kunstgeschichtsschreibung bestätigt diese Selbsteinschätzung, wenn sie in Bacon einen Einzelgänger und Außenseiter fern aller avantgardistischen Strömungen sieht.³⁹ Die Bemerkung: *Vielleicht habe ich nichts zu tun mit der Avantgarde* bezieht sich allerdings vor allem auf die Bedeutung neuer künstlerischer Techniken. Bacon bleibt dem „altertümlichen“ Medium der Ölfarbe verpflichtet, dessen meisterhafte Beherrschung ihm auch von denjenigen zugestanden wird, die seiner ästhetischen Position kritisch gegenüberstehen. Ist diese nicht tatsächlich traditionalistisch? Geht es ihr doch nach wie vor um die Möglichkeit einer *ganz ungewöhnlichen, irrationalen Annäherung an das absolute Bild*. Andererseits weiß Bacon, daß das Absolute heute nur noch ein Phantasma sein kann.

Nun ist die Kreuzigung das „absolute Bild“ der christlichen Tradition und die Dreifaltigkeit des Triptychons die seinem Anspruch gemäße Form. Bacon erinnert an dieses Absolute, um es entschieden zu negieren. Damit bekennt sich der Nicht-Avantgardist auf eigene Weise zum „Projekt der moderne“⁴⁰, für das die kritische Einstellung gegenüber autoritätsfixierten Verbindlichkeiten wesentlich ist. Die Hinwendung zum „absoluten Bild“ der christlichen Tradition ist also das genaue Gegenteil einer Erneuerung des sakralen Auftrags. Die außerordentliche Autorität des Themas bestimmt vielmehr das Maß des Widerstandes, der notwendig ist, um in einer Zeit des realen Traditionsverlustes überhaupt noch *große Kunst* zu machen. *Eine Kunst, die dazwischen steht, existiert in einer Zeit wie der unseren einfach nicht*. Das heißt: sie existiert nur als unwesentliche, die dem ästhetischen Anspruch eines „absoluten Bildes“ nicht mehr genügen kann. Das Gelingen bemißt sich heute also vor allem am Grad der Entschiedenheit, mit der jene Tradition in Frage gestellt wird.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Vg. R. Merker, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983, S. 143 ff.

³⁸ F. Bacon (Anm. 2), S. 19.

³⁹ J. Russell (Anm. 11), S. 12.

⁴⁰ Vgl. J. Habermas, *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt*, Rede aus Anlaß der Verleihung des Adorno-Preises der Stadt Frankfurt, September 1980d; jetzt in: ders., *Kleine politische Schriften*, Frankfurt 1981.

So schließt gerade der Versuch einer *Neu-Erfindung (re-invention)* oder *Neu-Erschaffung (re-creation)*⁴¹ der *Realität der Kreuzigung* jede Mäßigung, Bequemlichkeit und Kompromißbereitschaft aus. Darin ist Bacon ungleich konsequenter als andere zeitgenössische Künstler, die sich - wie es die Ausstellung zum Katholikentag 1980 formulierte - im „Geist der Avantgarde“ mit „Zeichen des Glaubens“ auseinandergesetzt haben.⁴² Wie kaum ein anderes Kreuzigungsbild des 20. Jahrhunderts veranschaulicht dieses Triptychon das Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne, indem es noch in der äußersten Negation an die außerordentliche Aura erinnert, die das Thema im Laufe der Geschichte entfaltet hat.⁴³ Deren wesentliche Stadien gehören mit zu den *Schatten*, die das Bild *in die Vergangenheit wirft*.⁴⁴ Zur Wahl des Themas selbst hat Bacon anlässlich der Fertigstellung der „Drei Studien zu einer Kreuzigung“ ausführlicher Stellung genommen: *Ich habe bis jetzt kein anderes Thema gefunden, das in gleicher Weise dazu dienen kann, bestimmte Bereiche menschlichen Fühlens und Verhaltens zu umschließen. Vielleicht ist das nur deshalb so, weil sich derart viele Leute gerade hiermit beschäftigt haben, daß daraus dieses 'Gerüst' - ich weiß keine bessere Formulierung - geworden ist, an dem man jede Art von Gefühl zeigen kann.*

Ein Akt menschlichen Verhaltens

Wird die Kreuzigung ihrer religiösen Bedeutung beraubt, ist sie also nicht mehr stellvertretendes Opfer und Erlösungstat, dann bleibt sie einzig *ein Akt menschlichen Verhaltens, das Verhalten eines Wesens einem anderen gegenüber*. Als solches ist sie zunächst eine historische Realität: die nach römischem Recht schärfste Form der Hinrichtung - *summum supplicium* -, die schimpflichste zudem, da sie nur an Sklaven und Ausländern zu vollstrecken war.⁴⁵ Ihr „Sinn“ liegt im langsamen Eintritt des Todes, im Verzögern des Übergangs, der dennoch gewiß ist. Das Thema muß einem Künstler einleuchten, der seine Vitalität im permanenten *Gefühl der Sterblichkeit* verankert sieht, den das Leben deshalb erregt, weil es stetig vom *Schatten des Todes* begleitet wird. Die Negation der überlieferten religiösen Bedeutung verbindet sich hier mit einem nihilistischen Wirklichkeitsverständnis, das wiederum eigene Symbolqualitäten entwickeln kann. Jedenfalls geht das von Bacon in seinen Gesprächen, aber auch in seinen Bildern zum Ausdruck gebrachte Existenzgefühl weit über eine nüchtern-aufgeklärte Hinnahme des Todes als unüberschreitbarer physischer Grenze des Lebens hinaus. Dessen Wesen offenbart sich, wie die Münchener „Kreuzigung“ zeigt, in der Präsenz des Fleisches als einer verletzlichen und vergänglichen materiellen Substanz - fern aller christlichen Vergeistigung und Transsubstantiation.⁴⁶ Vielmehr verwischt die Ungeistigkeit von Figuren, die im Falle vollkommenen ästhetischen Gelingens *aus ihrem eigenen Fleisch herauswachsen*, ganz entschieden die Grenze von Mensch und Tier.

Bacons Vorliebe für „Schlachtstücke“ kam schon zur Sprache. Sie gehören für ihn *sehr stark zum ganzen Thema der Kreuzigung*. Die Negation des überlieferten Gehaltes besteht hier also in der Möglichkeit, den Gekreuzigten in ein Stück Schlachtvieh zu verwandeln. Dies kann allerdings auch als Anspielung auf die mythische Gleichsetzung von Tier- und Menschenopfer verstanden werdend: archaisches Erbe, das in der Infragestellung christlicher Symbolik wieder zum Vorschein kommt.

Im Widerstreit zur jedes Maß des Erträglichen überschreitenden Realität der Kreuzigung als Gewalttat steht ihre kompositorische Bedeutung innerhalb der Geschichte der Malerei: So gibt es kaum ein sinnfälligeres Mittel zum hierarchisch-symmetrischen Aufbau eines Bildes als jenes „unselige Holz“ (*infelix lignum*), dem sich der Körper des Hinzu-richtenden anzupassen hat.

⁴¹ „Francis Bacon and David Sylvester. "An unpublished interview“ (1982), in: *Francis Bacon. Peintures récentes*, Kat. Paris 1983, S. 29.

⁴² Vgl. Anm. 28.

⁴³ M. Leiris berührt ein verwandtes Spannungsverhältnis, wenn er behauptet, in Bacons Kunst erscheine „in fast jedem Bild die Schönheit und deren Verneinung auf souveräne Weise vereint“. (Anm. 10, S. 42).

⁴⁴ Zit. nach Russell (Anm. 11), S. 99.

⁴⁵ Vgl. H. H. Cohn, „Überlegungen zum Prozeß und Tod Jesu“, in: *Bilder sind nicht verboten*, Kat. Düsseldorf 1982, S. 22ff.

⁴⁶ Zum Thema des Fleisches vgl. G. Deleuze, *Francis Bacon. La Logique de la sensation*, Paris 1981, Bd. 1, S. 19ff. und D. Kuspit, „Francis Bacon: The Authority of Flesh“, in: *Artforum*, Vol. 13, 1975, S. 50ff.

Eine ganz betonte und isolierte Position

Diese ästhetisch so bedeutsame Eigentümlichkeit des Themas hebt Bacon besonders hervor: *Mit am wichtigsten ist die Tatsache, daß die zentrale Figur Christi in eine ganz betonte und isolierte Position gerückt ist.* So wird die geschichtliche Entfaltung des Kreuzigungsthemas nicht zuletzt von der Art und Weise bestimmt, in der die zentrale Figur im Bild situiert und mit dem Gerüst des Kreuzes verbunden ist.

In den frühesten Kreuzigungsszenen, wie etwa in der Darstellung auf der Holztüre von Santa Sabina, bestimmt die Symmetrie so sehr den Bildaufbau, daß der Körper des Gekreuzigten gegenüber dieser Ordnung kaum einen Eigenwert beanspruchen kann (Abb. 46). Sind hier die Leiden des Fleisches noch kein Thema, so bilden sie später den eigentlichen Gegensatz zur Starre des „Gerüsts“, das sein formales Gewicht in der Flankierung durch die Kreuze der Schächer und später durch die symmetrische Anordnung der Seitentafeln des Triptychons noch zu steigern vermag: Der Körper des Gekreuzigten wird zum Zentrum einer dreifachen Spiegelung an der Mittelachse des Bildes.

Bacons Rückbesinnung auf die Geschichte des Themas setzt bei jenem Stadium ein, in dem Kreuz und Körper zumindest formal einen Kontrast bilden. Die schon erwähnte Deutung von Cimabues „Kreuzigung“ in der Florentiner Kirche Santa Croce - *Bild eines Wurms, der das Kreuz hinunterkriecht* - zielt auf das Spannungsverhältnis von gerader und gekrümmter Linie, das wiederum die gegen die Kreuzesstarre gerichtete, darin aber vergebliche Bewegung des leidenden Fleisches anzeigt (Abb. 47).

Der hier noch weitgehend stilisierte Ausdruck des Leidens steigert sich zu kaum noch überbietbarer Intensität in der Mitteltafel des „Isenheimer Altars“. Bacon bewundert Grünewalds Neuschöpfung des Themas vor allem deshalb, weil sie das Gewalttätige des Inhalts in eine *große Form* gebannt habe. Solcher Horror sei ähnlich belebend wie derjenige einer antiken Tragödie, die den Zuschauer zu einer vollständigeren Erfahrung der Realität seiner Existenz veranlasse.⁴⁷ Doch bleibt das, was Hegel später in seinen Reflexionen zum Kreuzigungsthema die „Empfindung unendlicher Negativität“⁴⁸ nennt, transitorisch angesichts der symbolischen Bedeutung, die Trost verheißend die Realität des gepeinigten Körpers übersteigt: Solcher Trost versinnbildlicht sich bei Grünewald im Lamm mit dem Abendmahlskelch (Abb. 48).

So erscheint der epochale Umbruch in der Auffassung des Themas weniger als formgeschichtliches denn als ideologiegeschichtliches Ereignis. Zu fragen ist also nach dem Zeitpunkt, in dem die Erlösungstat des fleischgewordenen Gottes für das fortgeschrittene Bewußtsein nur noch ein Mythos ist. Mehrfach beruft sich Bacon auf Nietzsches Verständnis des Nihilismus, der in seiner Zweideutigkeit als Symptom der Erschöpfung alter Wertvorstellungen und des Neubeginns im Zeichen einer „Umwertung aller Werte“ zur eigentlichen Signatur der Moderne wird.⁴⁹ Ein Sinnbild für diesen Übergang ist die Figur des „letzten Papstes“, der Zarathustra eingestehen muß, daß „der alte Gott nicht mehr lebt, an den alle Welt einst geglaubt hat“.⁵⁰ Bacons Papst-Bilder wirken wie eine späte Vergegenwärtigung jenes Statthalters des toten Gottes - schreiend, gestikulierend, starrend; ein durchaus gespenstisches Relikt.⁵¹

Nun ist Nietzsches Nihilismus-Diagnose nicht die einzige Form, in der die Krise der Tradition philosophisch, politisch und ästhetisch auf den Begriff gebracht werden kann. Einige dieser je verschiedenen Wege der Kritik am überlieferten, christlich geprägten Weltbild spiegeln sich in jenen Kreuzigungsbildern der Moderne, deren Anzahl größer ist, als man angesichts des grundsätzlichen Mißtrauens neuerer Kunst gegenüber sakraler Indienstnahme vermuten könnte.⁵² Dabei zeigt sich, daß die Kraft der Negation durchaus nicht davon abhängt, wie avantgardistisch die Mittel der Darstellung sind: So ist die gänzliche Abstraktion vom überlieferten Bildinhalt eher mit einer Bewahrung der religiösen „Botschaft“ vereinbar als eine Form der Traditionskritik, die an gegenständlichen Bezügen festhält, diese aber - wie das Beispiel Bacons zeigt - in provozierender Weise verfremdet.

An den Anfang dieser Reihe kritischer Kreuzigungsbilder läßt sich Gauguins „Selbstbildnis mit dem gelben Christus“ (1890) stellen (Abb. 49). Auffällig ist, wie hier das Ich des Künstlers in den Mittelpunkt gestellt wird, während der Gekreuzigte, in der Form fragmentiert, an den Rand des Bildes rückt. Seine asketische Gestalt und die Platzierung des Kreuzes in der bretonischen Landschaft kann als Rückverweis auf eine archaische Frömmigkeit und damit auch als

⁴⁷ Interview mit Peter Beard (Anm. 30), S. 14f.

⁴⁸ G. F. W. Hegel (Anm. 21), Bd. II., S. 199.

⁴⁹ Interview mit Peter Beard (Anm. 30, S. 20): „Nietzsche sagte uns unsere Zukunft voraus“.

⁵⁰ F. Nietzsche, *Werke*, hrsg. v. K. Schlechta, München 1966, Bd. II, S. 498.

⁵¹ Zu den Papst-Bildern vgl.: *Francis Bacon: Schreiender Papst, 1951*, Kat. Mannheim 1980.

⁵² Vgl. die in Anm. 28 genannte Veröffentlichung sowie die von den Theologen G. Rombold und H. Schwebel verfaßte Abhandlung *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg 1983.

Protest gegen die offizielle Kirchenreligion verstanden werden. Am bedeutsamsten ist aber wohl die Relativierung des christlichen Anspruchs - der „alleinseligmachenden“ Erlösungstat - durch die Einblendung einer exotischen Götterfigur im Bildhintergrund.

In dem Versuch, die Peinigung des Fleisches durch die „Gewaltsamkeit der Farbmaterie“ zum Ausdruck zu bringen, steht der 1922 gemalte „Rote Christus“ von Lovis Corinth der Auffassung Bacons am nächsten (Abb. 50). Doch wird hier der Betrachter nicht durch eine bühnenartige Inszenierung auf Distanz gebracht: Diese grausame Abschlachtung soll ein deutliches Memento sein; der Gestus ist expressiv bis zum äußersten, darin an Grünewald erinnernd.

Ist hier die religiöse Aura trotz des Mangels an tröstender Symbolik noch spürbar, so ist Picassos „Kreuzigung“ aus dem Jahre 1930 durchaus blasphemisch, da sie die Szene in eine jeder Ehrfurcht entbehrende Groteske verwandelt (Abb. 51). Picasso zählt zu jenen Künstlern, die Bacon am stärksten beeinflusst haben. Er sieht hier sein Ideal *nicht-illustrativer, aber zutiefst realer Figuren* verwirklicht und verspürt jene *Brutalität des Wirklichen*⁵³, die er selbst so intensiv zum Ausdruck bringt. Bacon schließt nicht aus, Picassos „Kreuzigung“ während seines Aufenthaltes in Paris Ende der dreißiger Jahre gesehen zu haben.⁵⁴ Von ihrer komplexen und irritierenden Konstruktion ist allerdings nichts in sein Frühwerk übergegangen.

Ein anderer und zumindest existentiell riskanterer Weg der Negation ist die gezielte Politisierung des Kreuzigungsthemas. George Grosz' 1928 entstandene Zeichnung „Maul halten und weiter dienen“ (Abb. 52), die auf die kriegstreibende Allianz von Kirche und Staat anspielt, wird zum Anlaß eines durch viele Instanzen laufenden Gotteslästerungsprozesses.⁵⁵ Die Gerichtsakten informieren uns über die schwankende Haltung der Justiz: Grosz wird zunächst verurteilt wegen „roher und herabwürdigender Kundgebung der Mißachtung eines von vielen verehrten Symbols“, sodann aber freigesprochen, weil es ihm nicht um die „Verletzung religiöser Empfindungen“, sondern darum gehe, „den Kriegsgedanken zu bekämpfen und Auswüchse der Kirche zu geißeln, soweit sie den Kriegsgedanken betreffen“. Nach erneuter Revision wird die „Unbrauchbarmachung“ der Zeichnung angeordnet. Die Druckvorlagen sind jedoch nicht mehr aufzufinden. Im Oktober 1933 bittet das Propagandaministerium den Generalstaatsanwalt darum, die anstößige Zeichnung „für eine Broschüre, die auch den Kulturbolschewismus behandelt, zur Verfügung zu stellen“. - Das kritische Kreuzigungsbild wird zum exponierten Beispiel „entarteter“ Kunst.

Auf die faschistische Entartung des abendländischen Menschenbildes reagiert Marc Chagall mit seiner „Weißen Kreuzigung“ (1938).⁵⁶ Obwohl Chagall unter den bedeutenderen Künstlern der Moderne am ehesten die Idee einer Erneuerung religiöser Kunst vertritt, enthält auch dieses Bild ein wesentliches Moment der Negation (Abb. 53): Hatten die Christen den Juden die Schuld am Kreuzestod des Gottessohnes gegeben, so steht der Gekreuzigte hier gerade umgekehrt für das auch im Namen des Christentums begangene Unrecht an den Juden. Der kritischen Veränderung überlieferter Ikonographie dienen die hebräische Inschrift und der jüdische Gebetsschal, der dem Gekreuzigten um die Lenden gelegt ist. Der konkrete politische Anlaß des Bildes ist in der Szene rechts oben im Hintergrund zu entziffern: Die brennende Synagoge steht für die Ereignisse der „Reichskristallnacht“, für den ersten Höhepunkt des von den Nazis beschlossenen Vernichtungskampfes gegen die Juden. Ein Detail verbindet diese Kreuzigung direkt mit derjenigen Bacons: In die brennende Synagoge stürmt ein SA-Mann, kenntlich am Braunhemd und an der roten Armbinde. Doch was sich bei Chagall als Element eines historisch eindeutigen Erzählzusammenhanges verstehen läßt, verweigert sich - wie wir gesehen haben - in der Wiederaufnahme jeder schlüssigen Interpretation. Schon die monströsen „Figuren am Fuße einer Kreuzigung“ verhängen eher einen mythischen Bann, als daß sie konkret zur Fatalität der Ereignisse Stellung nähmen.

Bacons Distanz gegenüber den dokumentarischen Bildern der englischen „Kriegsmaler“ kam schon zur Sprache. Unter diesen ist es Graham Sutherland, der das Kriegserlebnis durch die Wiederaufnahme des Kreuzigungsthemas zu verarbeiten versucht (Abb. 54).⁵⁷ Die Dornen des gekreuzigten Hauptes werden ihm zur „Idee potentieller Grausamkeit“.⁵⁸ Erinnerungen an Grünewald und das Entsetzen über Photos aus den Vernichtungslagern der Nazis wirken hinein. Doch hält Sutherland an der traditionellen Ambivalenz der Kreuzigung als Todesbild und Erlösungszeichen fest. Er möchte

⁵³ Interview mit David Sylvester (Anm. 41), S. 21 und 32.

⁵⁴ Davies (Anm. 15), S. 17 und 174.

⁵⁵ Vgl. U. M. Schneede, *George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft*, 2. Aufl. Köln 1977, S. 176ff. Daraus auch die folgenden Zitate.

⁵⁶ Zu diesem Bild vgl. den Katalogtext von M. Friedmann, in: *Bilder sind nicht verboten*, Kat. Düsseldorf 1982, S. 228ff.

⁵⁷ Vgl. *Graham Sutherland*, Kat. Darmstadt 1982, S. 139ff.

⁵⁸ Zit. nach W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, 6. Aufl. München 1979, Bd. I, S. 444.

„die andere Seite des Spiegels“ zeigen⁵⁹, wird aber gerade dadurch zu jener Mäßigung im Anspruch verleitet, die Bacon zurückweist, und zwar zugunsten einer Steigerung des Ausdrucksrisikos bis zur äußersten „Entstellung“ des vorgegebenen Themas.

Nun gibt es zu diesem Weg eine naheliegende Alternative: die Hinwendung zur Abstraktion. Ihre Radikalität - der Verzicht auf jeglichen gegenständlichen Gehalt - schlägt allerdings allzu leicht um in eine bereitwillige Öffnung gegenüber dem Anspruch religiöser Symbolik, alles Leid dieser Welt und alle Negativität des Todes zu überschreiten. Die meditative Versenkung in die „gegenstandslose Welt“ wird, wie schon Malewitsch behauptet hat, zur eigentlichen Möglichkeit der „Gottfindung“.⁶⁰ Diesem Ziel dient auch die Meditation des Kreuzes als reiner Chiffre auf dem Weg in das „befreite ‘Nichts’“⁶¹, das als geistige Selbsterlösung des Menschen zugleich das „Alles“ ist. Solche mystischen Tendenzen innerhalb der abstrakten Malerei lassen sich nahezu bruchlos mit der alten theologischen Vorstellung verbinden, daß wir uns von Gott kein Bildnis machen sollen.⁶² Gilt das Bilderverbot nicht auch für die Darstellung des gekreuzigten Gottes? In „Leiturgia“, dem Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, lesen wir: „Lösbar wird das Problem des Bildes Christi erst dann, wenn seine prinzipielle Unlösbarkeit als Darstellung eingesehen und bejaht wird. Dann wird nämlich das Moment der Darstellung des Gottmenschen in dem Kunstwerk selbst durchkreuzt von dem Zeugnis, daß der Gottmensch, der gekreuzigte Herr in seiner Niedrigkeit und Herrlichkeit, gerade nicht ‘darstellbar’ ist. An die Stelle seiner bildhaften Darstellung wird das zeichenhafte ‘Bild’ treten.“ Als Maßstab bleibt einzig die Frage, ob der Christ vor einem solchen Bild beten könne.⁶³ Wo aber fiele ihm das leichter als vor jenen jeder gegenständlichen Herausforderung sich enthaltenden Chiffren der Abstraktion?

Barnett Newman hat den von Malewitsch allgemein angedeuteten Weg der Bild-Meditation in besonders monumentaler Weise christlich akzentuiert: Seine zwischen 1958 und 1966 entstandenen „vierzehn Stationen des Kreuzes“ (Abb. 55, 56) sollen mit rein abstrakten Mitteln die „emotionale Komplexität“ der Passion ergründen. Er möchte dem Menschen „das Gefühl seiner Ganzheit, seines Fürsichseins“ und gleichzeitig „das Gefühl seiner Verbindung zu anderen“ vermitteln - Abstraktion als Chance, dem „heutigen Gerede von Entfremdung“ ein Ende zu bereiten.⁶⁴ Die Erneuerung des religiösen Auftrags ist hier also nahezu gleichbedeutend mit der Zurückweisung einer kritischen Funktion von Kunst. So bleibt es unerheblich, daß diese Kreuzwegstationen von keiner Kirche in Auftrag gegeben wurden.

Allerdings kann die Allianz von religiöser Mystik und Abstraktion trotz ihres grundsätzlichen Einverständnisses darin provokativ bleiben, daß sie weniger den tröstlichen Über-Sinn als die Spur des Leidens hervorhebt, die dem Kreuzigungsthema eigentümlich ist. So verhindert Arnulf Rainer die Erhebung des Kreuzes zum erdfernen Meditationsobjekt durch eine gleichsam „realistische“ blutfarbene Besudelung (Abb. 57). Als Ausdruck der „Betroffenheit über Idee, Person und Theologie des Kreuzes“ sollen seine „Kruzifikationen“ eher lehren, wie man zu sterben als wie man zu leben hat.⁶⁵ Solche Todesmystik kann schließlich den Weg der Aufklärung bis zu jenem Punkt zurückverfolgen, an dem sich der Sinn unseres Sterbelebens in der Wiederholung des Opfers symbolisch erfüllt. Aus kritischer Perspektive sind die Selbstkreuzigungen von Künstlern und ihr dem Gemeindegefühl dienendes Orgien-Mysterien-Theater eher ein Mittel, die gewollte Regression des Bewußtseins mit dem Bedürfnis nach narzißtischer Zurschaustellung zu verbinden (Abb. 58).

Zurschaustellung ist sicher auch ein Moment der Aktivitäten von Joseph Beuys, zu denen ebenfalls ein ausgiebiger Gebrauch der Kreuzes- und Kreuzigungssymbolik gehört. Er möchte den „Christusimpuls“ in der Welt verstärken. Dazu aber müsse der Mensch - und stellvertretend für ihn der Künstler - „zunächst das einmal durchmachen, was Christus selbst durchgemacht hat“.⁶⁶ Werke wie die nahezu zeitgleich mit Bacons Triptychon entstandene „Kreuzigungsgruppe“ widersprechen dem Pathos solcher Proklamationen: Diese Montage aus „unansehnlichen“ Materialien: Zeitungspapier, gipsverschmiertem Holz, Draht, Garn, alten Flaschen, gewinnt ihre Eindringlichkeit wiederum durch ein

⁵⁹ Aus Sutherlands Kommentar zur „Kreuzigung“ von 1946, in: *Graham Sutherland* (Anm. 57), S. 148.

⁶⁰ Zit. nach W. Schmied (Hrsg.) (Anm. 28), S. 262.

⁶¹ Ebenda.

⁶² Vgl. W. Hofmann, „Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion“, sowie die Werkerläuterungen S. 562ff. in: W. Hofmann (Hrsg.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, München 1983. Zum Einfluß der Ikonenmalerei auf die russisch-sowjetische Avantgarde vgl. H. Gaßner, *Alexander Rodtschenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren*, Frankfurt 1984.

⁶³ Zit. nach A. Henze, *Das christliche Thema in der modernen Malerei*, Heidelberg 1965, S. 303 und 304.

⁶⁴ Zit. nach W. Schmied (Hrsg.) (Anm. 28), S. 274.

⁶⁵ Zit. nach W. Hofmann (Hrsg.) (Anm. 62), S. 604.

⁶⁶ Zit. nach W. Schmied (Hrsg.) (Anm. 28), S. 206 und 204.

Netz wirklichkeitsbezogener Verweisungen (Abb. 59). Blutkonserven verbinden die Erinnerung an den Opfertod mit dem Gedenken an Krieg und Verwundung.

Verwehrt hier die Widerspenstigkeit der Materialien mit ihren „realistischen“ Einsprengseln eine Abwendung von der Gewalttätigkeit des Wirklichen zugunsten reiner Meditation, so ersucht Alfred Hrdlicka das Kreuzigungsthema auf durchaus direkte Weise in seiner historischen Realität als grausamster Form der Hinrichtung zu aktualisieren. Wie Bacon wendet er sich gegen jede Vergeistigung der Leiden des Fleisches, das andererseits sein eigentliches Darstellungsziel im ästhetischen Medium ist: „Alle Kunst geht vom Fleische aus.“⁶⁷ Seine 1970 entstandene „Kreuzigung“ unterscheidet sich von Bacons Werk darin, daß sie ein konkretes Ereignis benennt: die Hinrichtung von Gegnern des NS-Regimes in Berlin-Plötzensee (Abb. 60). Wir erkennen zugleich die vertraute Szene der von den Schächern flankierten Christusfigur, in den Mittelpunkt gerückt auch das ikonographisch auffällige Motiv des Lanzenstiches. Die Symmetrie in der Form des Triptychons ist gewahrt. Inhaltlich spricht jedoch nichts dafür, die Zentralfigur vor den Schächern auszuzeichnen. Als hilflose und entwürdigte Opfer am Fleischhaken hängend, sind sie allesamt gleich. Auf andere Art als der Atheist Bacon hat der Atheist Hrdlicka das Thema entgöttlicht und vermenschlicht zugleich. Welcher Christ könnte vor solchen Kreuzigungen noch beten? - Dem Ausgrenzungsmaßstab des liturgischen Handbuchs zum Trotz hängt diese Kreuzigung zusammen mit anderen Szenen des „Plötzenseer Totentanzes“ unweit der ehemaligen Hinrichtungsstätte in einem evangelischen Gemeindezentrum. Die Kirche hat inzwischen gelernt, auch noch in der äußersten Infragestellung des traditionellen Symbolgehaltes eine Spur des ganz Anderen zu erkennen. („Man darf der Gemeinde von Plötzensee dazu gratulieren, daß sie den Mut aufbringt, sich Sonntag für Sonntag so hautnah dem Grauen unserer Tage, aber auch der Verheißung des Herrn zu stellen.“)⁶⁸

Auch Bacon ist in diese theologische Dialektik des Negativen einbezogen worden, nach der gerade in rückhaltlos zum Ausdruck gebrachter Gottesferne das Rettende besonders nah ist. Ist Bacon tatsächlich der „vielleicht unerbittlichste christliche Maler des Jahrhunderts“?⁶⁹ Unerbittlich ist er sicherlich in der Abwehr derartiger Vereinnahmungen. Vielleicht ist deswegen die Münchener „Kreuzigung“ das letzte seiner Werke geblieben, das auf Glaubensinhalte Bezug nimmt. *Ich werde nie wieder ein religiöses Thema behandeln*⁷⁰, äußert Bacon im Jahre 1973 gegenüber Hugh M. Davies, und er hat bis jetzt Wort gehalten.

Seine entschiedene Ablehnung theologischer Tröstungen ist jedoch nicht in einem konkreten Sinne politisch oder ideologiekritisch bestimmt; sie gründet vielmehr in jenem schon angesprochenen „nihilistischen“ Welt- und Selbstverständnis, das letztlich nur noch Maßstäbe anerkennt, die von dem einsam sein Leben entwerfenden Individuum selbst zu setzen sind. *Ich halte das Leben für bedeutungslos - aber wir geben ihm Bedeutung, solange wir existieren.* Solcher Amoralismus, der sich jeder solidarischen Praxis verweigert, verbindet sich mit der Überzeugung, daß individuelle Sinnstiftung innerhalb der vorgegebenen Sinnlosigkeit einzig noch als ästhetische Existenz⁷¹ möglich ist. Nietzsche rekapitulierend nennt Bacon den Menschen ein *völlig zweckloses Geschöpf*, das sein Spiel *grundlos* zu Ende spielen müsse, immerhin aber die Chance habe, dieses Spiel durch die Kunst zum großen Ausdruck zu steigern. Das Risiko der Moderne wird damit zu einer besonderen, wenn auch seltenen Chance. *Das Faszinierende daran ist, daß es für den Künstler jetzt viel schwieriger geworden ist, weil er wirklich dieses Spiel vertiefen muß, wenn er überhaupt gut sein will.* Das Thema der Kreuzigung zum Gegenstand eines vertieften Spieles der Kunst zu machen, mag zynisch erscheinen. Ober den Verlust aller überlieferten Verbindlichkeiten reflektierende Zynismus tatsächlich - wie Nietzsche behauptet - „das Höchste“ ist, „was auf Erden erreicht werden kann“⁷², ist angesichts der immer noch uneingelösten Ansprüche der Aufklärung mehr als zweifelhaft. Doch wird man gut daran tun, die vielleicht berechtigte Kritik an der „weltanschaulichen“ Haltung des Künstlers nicht umstandslos auf seine Kunst zu übertragen.⁷³ Indem diese öffentlich zur Diskussion gestellt wird, erhält sie zugleich die Chance, „für sich selbst zu sprechen“.

⁶⁷ Zit. nach Rombold/Schwebel (Anm. 52), S. 117.

⁶⁸ G. Rombold in: Rombold/Schwebel (Anm. 52), S. 120.

⁶⁹ W. Schmied in: W. Schmied (Hrsg.) (Anm. 28), S. 197.

⁷⁰ H. M. Davies (Anm. 15), S. 93.

⁷¹ Zum Begriff „ästhetische Existenz“ vgl. Verf. in: E. Martens/H. Schnädelbach (Hrsg.), *Philosophie. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 383ff.

⁷² F. Nietzsche (Anm. 50), Bd. II, S. 1102.

⁷³ Die schärfste Kritik an Bacon formuliert J. Berger in seiner Essaysammlung *Das Leben der Bilder. Die Kunst des Sehens*, Berlin 1981, S. 74ff.: Bacons Kunst sei „konformistisch“, er sei das „Gegenteil eines apokalyptischen Malers, der das Schlimmste für wahrscheinlich hält“. Für Bacon ist das Schlimmste schon geschehen“. Berger denkt bei diesem „Schlimmsten“ allerdings nicht an die jüngste Geschichte, auf die die „Kreuzigung“ immerhin anspielt, sondern daran, daß Bacons Figuren die „Hirnschale“ fehle: „Der

Figuren machen, ohne eine Geschichte zu erzählen

Bacons wesentliches Ziel ist die ästhetische Rechtfertigung der Malerei in einer Situation, in der ihre Existenz alles andere als selbstverständlich ist. Darüber kann auch die gegenwärtige Konjunktur der »jungen Wilden« nicht hinwegtäuschen. Das Prekäre liegt aber nicht nur in der Tatsache, daß die Avantgarde ihre Ausdrucksmöglichkeiten schon zu Beginn des Jahrhunderts »jenseits der Malerei«⁷⁴ zu suchen begann; Bacon sieht die Herausforderung eher in der Allgegenwart photographischer und filmischer Dokumentation, die den Maler dazu zwingt, sich so weit wie möglich von aller Abbildlichkeit zu entfernen.⁷⁵ Nun war diese Situation im Prinzip schon an der Schwelle zur Moderne im 19. Jahrhundert gegeben, so daß die Problemstellung durchaus antiquiert anmutet, zumal es ja seit Kandinsky und Mondrian einen naheliegenden Ausweg aus dem Dilemma gab: den Weg in die Abstraktion. Gerade diese Alternative schließt sich für Bacon aus, weil er an der Vorstellung festhält, daß das Bild ein *Äquivalent zur Erscheinung* sei. Seine Chance liegt also allein darin, den seit Cézanne offenkundigen Konflikt zwischen der illustrativen Funktion des Bildes und seinem in der spezifischen Textur begründeten „Eigenwert“ in einer neuen, noch riskanteren Form zum Ausdruck zu bringen. Malerei sei *eine Sache mit zwei Aspekten*; der Abstraktion aber fehle der *Kampf mit dem Gegenstand*.⁷⁶

Entscheidender bleibt die Kritik an jeder vorab kalkulierbaren Illustration. Der Maler müsse sich stets bewußt sein, daß *aus ein paar zufälligen Pinselstrichen Erscheinung plötzlich hervorspringen kann*. Was hier „hervorspringt“, ist jedoch von einer gewohnten Erfahrung des Wirklichen denkbar weit entfernt. *Ich möchte den Gegenstand weit über seine alltägliche Erscheinung hinaus entstellen, in der Entstellung aber ihn zurückbringen auf eine Aufzeichnung seiner Erscheinung*.⁷⁷ Entstellt ist in Bacons Bildern vor allem die menschliche Figur, in einem anderen Sinne auch der Zusammenhang verschiedener Figuren, wie ihn die „Kreuzigung“ darstellt. Im Widerspruch zu den vorgegebenen literarischen Quellen und der in ihnen begründeten Bildtradition möchte Bacon *eine große Anzahl Figuren machen, ohne eine Geschichte zu erzählen*. Dadurch glaubt er die Eigenständigkeit der Malerei gegenüber dem Begrifflich-Literarischen wie gegenüber dem Abbildlich-Dokumentarischen behaupten zu können. Der Gegensatz wird schließlich auch als derjenige zwischen *rationalen* und *nichtrationalen* Zeichen⁷⁸ bestimmt: Das illustrative Bild, das eine Geschichte *weit ausschweifend durch das Gehirn erhält*, ist demnach vor allem, aus rationalen Zeichen zusammengesetzt, während das mit Hilfe von nichtrationalen Zeichen erschaffene, jeder Illustration sich widersetzende Bild möglichst direkt auf das *Nervensystem stoßen und Empfindungszonen* erschließen soll, die zu einem *tieferen Gefühl für die Wirklichkeit des Bildes führen*. Für den Betrachter wird dadurch die Lesbarkeit des Bildes außerordentlich erschwert. Die Tatsache, daß ein solches nichtillustratives Bild nur langsam zum Wirklichen durchsickert, nötigt ihn zum Nachdenken über den Prozeß der Zeichenbildung und die mögliche Verbindung von Form und Inhalt jenseits konventioneller Fixierungen.

Mensch ist ein unglücklicher Affe, ohne es zu wissen. Nicht das Gehirn, sondern das Empfindungsvermögen trennt die beiden Gattungen. Auf dieses Axiom gründet sich Bacons Kunst.“ Der Vergleich mit den Figuren Walt Disneys treibt zwar die Polemik auf einen kaum zu überbietenden Höhepunkt, bedeutet aber andererseits das gänzliche Absehen von dem, was Malweise und Bildkonstruktion zum Gehalt in seiner Vieldeutigkeit und Paradoxie beitragen.

⁷⁴ Unter diesem Titel berichtet Max Ernst über sein 1925 entdecktes Frottage-Verfahren. Vgl. P. Waldberg, *Der Surrealismus*, 4. Aufl., Köln 1968, S. 68 ff.

⁷⁵ Vgl. Gespräche (Anm. 1), S. 67 ff.

⁷⁶ Interview mit „Time“, in: A. Brighton/L. Morris (Hrsg.), *Towards another picture. An anthology of artists' writings*, Nottingham 1977, S. 101.

⁷⁷ A. Gehlen (*Zeit-Bilder*, 2. Aufl. Frankfurt 1965, S. 142ff.) weist mit Recht darauf hin, daß man in der Malerei des 20. Jahrhunderts verschiedene Typen von Deformation unterscheiden muß. So hat sie bei Bacon nicht den „zerlegenden“ Charakter der kubistischen Deformation, die Picasso wie folgt bestimmt: „Ich gebe einem Menschen ein Bild seiner selbst, dessen Elemente der üblichen Sehwiese entnommen sind, so, wie die traditionelle Malerei sie kennt, aber neu zusammengesetzt auf eine Weise, die so unerwartet und beunruhigend ist, daß sie es ihm unmöglich macht, sich den Fragen, die sie aufwirft, zu entziehen.“ (Zit. nach K. Gallwitz/K. Herding [Hrsg.], *Malerei und Theorie. Das Courbet-Colloquium 1979*, Frankfurt 1980, S. 274).

⁷⁸ Vgl. Gespräche (Anm. 1), S. 12, 27, 60, 102, 116, 128. Diese Unterscheidung ist gewiß problematisch, da sie einen fundamentalen Gegensatz von Verstand und Gefühl voraussetzt. Tatsächlich ist der Unterschied nur ein gradueller: Die Deutung »irrationaler« Zeichen entbehrt der Sicherheit, mit der die »rationalen« Zeichen entziffert und verstanden werden. Im Sinne der Ästhetik des russischen Formalismus kann man die Forderung nach »irrationalen« Zeichen mit dem Prinzip der »erschweren Wahrnehmung« begründen, durch das die Aufmerksamkeit auf die konkrete Gestalt des Zeichens und die Bedingungen seiner Hervorbringung gelenkt wird.

Für Bacon ist die Erfindung nichtrationaler Urzeichen gleichbedeutend mit konsequentem Ausnutzen und Aufarbeiten des Zufalls. Nur dadurch läßt sich verhindern, daß Formen zur Eindeutigkeit erstarren. Um dem Formelhaften zu entgehen, bedarf es nicht selten extremer, und das heißt: »zerstörerischer«

Mittel: *Ich meine , ich wische einfach mit einem Lappen über das ganze Bild oder nehme einen Pinsel oder reibe es mit etwas ab oder schleudere Terpentin und Farbe und alles andere gegen das Ding in dem Versuch, die willentliche Artikulation des Bildes zu unterbinden, so daß das Bild gewissermaßen spontan wachsen soll und innerhalb seiner eigenen Struktur und nicht meiner Struktur. Erst später kommt das Gespür dafür, was man will, ins Spiel, so daß man dann erst beginnt, den Zufall aufzuarbeiten, der für einen auf der Leinwand übriggeblieben ist, und aus all dem entsteht möglicherweise ein organischeres Bild als wenn es ein willentliches Bild wäre.* Das Beharren darauf, daß der Zufall »aufgearbeitet« werden muß, unterscheidet Bacons Verständnis des Malvorgangs von Konzeptionen, die der Spontaneität der Erfindung unbedingten Vorrang einräumen und nachträgliche Korrekturen eher als Eingeständnis des Mißlingens ansehen. So sieht sich Bacon veranlaßt, gegenüber dem abstrakten Expressionismus und der Aktions-Malerei wiederum das Moment rationaler Kontrolle hervorheben. *Es ist wirklich ständig eine Frage der Auseinandersetzung zwischen Zufall und Kritik - aber auch zwischen Freiheit und Ordnung. Paradox formuliert: Ich will ein durchaus geordnetes Bild. aber ich will, daß es durch Zufall entsteht.* Am Beispiel des Kreuzigungs-Triptychons läßt sich dieses Paradox sinnfölig veranschaulichen.

Realismus, immer wieder neu erfunden

Bacons Stellung innerhalb der zeitgenössischen Malerei läßt sich auf keine bündige Formel bringen. Andererseits wird man sich nicht damit begnügen können, ihn einen »unklassifizierbaren« Außenseiter zu nennen.⁷⁹ Einflüsse der verschiedensten Art sind nachweisbar; doch werden sie schon Mitte der vierziger Jahre so in die eigenen Bildauffassung integriert, daß sie nicht mehr als Anstöße von außen erscheinen. Bacons Ziel, den Bereich einer Form zu erforschen, *die sich auf das Bild des Menschen bezieht, aber dessen völlige Entstellung ist*, läßt sich am ehesten mit den monströsen Figuren Picassos am Ende der zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre in Verbindung bringen. Bacons erstes Triptychon wäre ohne diese Anregung nicht denkbar. Doch ist hier die Entstellung noch in einer Weise »illustrativ«, wie sie später ausdrücklich zurückgewiesen wird.

Davies bezeichnet die Jahre zwischen 1944 und 1956 als »surrealistische« Periode Bacons, die 1957, in dem Jahr der Van-Gogh-Studien von einem »expressionistischen« Zwischenspiel abgelöst worden sei.⁸⁰ Für sein späteres Werk sind solche Etikettierungen sicherlich unangemessen. Verbindet ihn mit den *Surrealisten* die Hochschätzung des Zufalls und des Unbewußten, auch die Technik der Kombination disparater Bildelemente, so unterscheidet er sich von ihnen durch den Verzicht auf alles illustrative, im Konzeptionellen ebenso wie in den eingesetzten Mitteln.

Könnte man aber das Schockierende dieser Malerei nicht dadurch erklären, daß sie einen bösen Traum halluziniert? Vom »entsetzten Visionär« ist die Rede, der »in seiner Erinnerung Füssli, Blake, Bosch, die >terribilità< der Manieristen und das Enigmatische der Romantiker mit sich trägt.«⁸¹ Lassen sich Bacons Erfindungen gar aus »einer gewissen Wahnvorstellung«⁸² ableiten, womit sie immerhin ganz individuell erklärbar wären? Doch liegt das Beunruhigende der »Kreuzigung« nicht darin, daß hier ein Alptraum dargestellt sein könnte, sondern gerade umgekehrt in dem Eindruck, daß es um eine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit geht, eben jener, die Bacon als »gewalttätig« bestimmt und durch die »Gewalttätigkeit der Farbmaterie« zum Ausdruck bringen will.

Die Nähe zum *Expressionismus* gründet vor allem im heftigen Malgestus der allerdings durch die betont kühle Gestaltung des Hintergrundes auf die Figurenebene eingegrenzt ist. Auffälliger noch ist der Unterschied durch die Zurücknahme des ichbezogenen Pathos und den Verzicht auf jegliche Idealisierung. Dies veranlaßte Gehlen zu der Feststellung, Bacon sei derjenige, der uns im Medium der Malerei verdeutlichte, daß es keine »Probleme des Geistes« mehr gibt.⁸³

⁷⁹ J. Russell (Anm. 11), S. 12.

⁸⁰ H. M. Davies (Anm. 15), S. 55.

⁸¹ W. Haftmann (Anm. 58), B. 1, S. 445.

⁸² So allen Ernstes in *Kindlers Malerei Lexikon*, Zürich 1964, S. 175.

⁸³ A. Gehlen (Anm. 29), S. 933.

Der auf die Tatsache seiner ungeistigen, animalischen Existenz zurückgeworfene Mensch - diese Formel bietet die Möglichkeit, in Bacons Bildern eine spezifische Ausdrucksform des *Existentialismus* zu sehen.⁸⁴ Seine eigenen Äußerungen zur Sinnlosigkeit eines Lebens, dem wir selbst allererst »Bedeutung« geben müssen, bestätigen eine solche Vermutung. Sie ist von Michel Leiris, einem der wenigen mit Bacon befreundeten Künstler, emphatisch ausgesprochen worden: »Wenn der dauerhafte Nutzen, den ein Künstler wie Francis Bacon durch die willentliche Art seiner Darstellung erreicht, darin besteht, die unmittelbar gefesselten Betrachter das Bizarre, wenn nicht absurde ihrer Existenz spüren zu lassen (den Zufall, auf den es keine Antwort gibt und der höchstens fragwürdig ist), dann muß er ihnen... die schreckliche Rückseite zeigen, die zu einer glanzvollen, glitzernden Vorderseite gehört.«⁸⁵ Ein Bild wie die »Kreuzigung« ist damit allerdings nicht zureichend gekennzeichnet.

Nun ist es wiederum Leiris, der vorschlägt, Bacons Haltung als eine Form von *Realismus* zu verstehen⁸⁶ - eben eines Realismus, dem die »Tatsache des Existierens« als Moment eingeschrieben ist. In einem Interview des Jahres 1982 hat Bacon diese Zuordnung ausdrücklich akzeptiert, wobei er den Vorrang einer unbewußten inneren Realität vor der äußeren Erscheinungswelt betont. Die Notwendigkeit einer subjektiv-existenziellen Anverwandlung des Gegenstands begründet die These, daß der Realismus *immer wieder neu erfunden*⁸⁷ werden müsse. Im Zuge dieser Dynamik entfernt sich die Auseinandersetzung des Malers mit der Wirklichkeit immer weiter von jedem äußeren Abbild. So führt die Forderung nach einem *dem Bild selbst zugehörigen Realismus*⁸⁸ zu der paradox anmutenden Konsequenz: *Je künstlicher man etwas machen kann, desto größer ist die Chance, daß es real aussieht*. Dies setzt allerdings die Bereitschaft voraus, in der vieldeutigen Entstellung und Verfremdung Aspekte einer Wirklichkeit zu erkennen, die einem Blick entgehen, der nur an der Oberfläche der Erscheinungen entlanggleitet. Nun ist Bacons Realismus gerade in der Abwehr jeglicher Idealisierung metaphysisch überhöht.⁸⁹ Wiederum kann Nietzsche als philosophische Berufungsinstanz gelten: Ist das, was wir für wirklich halten, von der Perspektive abhängig, aus der wir die Welt und uns selbst als Erscheinungsweisen eines alles durchwaltenden und immer auch gewalttätigen »Willens zur Macht« verstehen, dann kommt diese vieldeutige *Art der Aufzeichnung* von Form tatsächlich der Wirklichkeit näher als jeder an eindeutigen Abbildern interessierte Realismus.

Seitdem Courbet den Realismus als »Negation des Ideals«⁹⁰ definierte, hat der Streit um den Realismus kein Ende gefunden. Der Begriff kennzeichnet weniger einen Stil als eine Haltung, die mit den verschiedenartigsten Mitteln zum Ausdruck gebracht werden kann. Nennen wir mir Herding ein Kunstwerk »realistisch«, wenn es auf die »je gegenwärtige Wirklichkeit transformierend und aufklärend einwirkt«⁹¹, so wird man Bacon eine solche Haltung nicht absprechen können, auch wenn sie sich nicht als »engagierte« zu erkennen gibt.

⁸⁴ So z. B. R. Alley in seiner Einleitung zum Katalog *Francis Bacon. Gemälde 1945-1964*, Kunstverein Hamburg 1965, S. 1: »Da ihm Einsamkeit, Angst und Hysterie intim vertraut sind, gibt er ein pessimistisches und postfreudsches Bild des Menschen, das in vieler Hinsicht mit dem Existentialismus verwandt ist. Die Hölle ist für ihn nicht irgendwo anders, die Hölle ist hier und jetzt.« Bacon selbst erwähnt den Existentialismus nicht, lehnt auch das Etikett des Pessimismus ab und spricht stattdessen - wiederum an Nietzsche erinnernd - von einem »Optimismus ohne Hoffnung« und vom psychischen Zustand einer »heiteren Verzweiflung« (Gespräche, S. 82 und 85).

⁸⁵ M. Leiris (Anm. 10), S. 44.

⁸⁶ M. Leiris (Anm. 10), S. 30: »Das gefundene oder erfundene Motiv - von draußen übernommen oder im Inneren erschaut aus dem Klaren geholt oder dem Dunkel entlockt - so wiederzugeben, daß er Präparator oder Hersteller, also der Künstler, dem Betrachter das Gefühl gibt, einer neuen Wirklichkeit zu begegnen, die mehr Gewicht hat als ein bloßes Abbild, halte ich für den Sinn von Bacons Realismus, der ein schöpferischer Realismus ist (wie auch, unter anderem der von Picasso) und nicht nur ein Übersetzender, ein Realismus, der weniger dazu neigt, Wirklichkeit zu begründen, der thematisch sogar gelegentlich die Grenzen der Wahrscheinlichkeit überschreiten kann, ohne deswegen eine idealistische Färbung anzunehmen.«

⁸⁷ Interview mit David Sylvester (Anm. 41), S. 29. Bacon meint also nicht das Erfinden im Rahmen eines schon definierten Realismus, sondern das Erfinden eines neuen Bezugssystems. Das unterscheidet sein Konzept vom »illustrativen« Realismus der sechziger und siebziger Jahre, wie er etwa von Colville vertreten wird, dessen Äußerung »Um ein guter Realist zu sein, muß ich alles erfinden« einer Ausstellung des Kunstvereins Hamburg den Namen gegeben hat (*Als guter Realist muß ich alles erfinden. Internationaler Realismus heute*, Kat. Hamburg 1978/79).

⁸⁸ Interview mit David Sylvester (Anm. 41), S. 29.

⁸⁹ In dieser Hinsicht läßt sich Bacon noch am ehesten mit Beckmann vergleichen, mit dem er im Übrigen auch die Vorliebe für die Monumentalform des Triptychons teilt. Beckmann hielt 1938 in London einen Vortrag »Über meine Malerei«, von dem Bacon durchaus erfahren haben könnte. Dort findet sich der Satz: »Mein Ziel ist immer, das Unsichtbare sichtbar zu machen durch die Wirklichkeit«. (Zit. nach W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek bei Hamburg 1956, S. 108).

⁹⁰ Zit. nach K. Herding, »Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst«, in: K. Oehler (Hrsg.), *Zeichen und Realität*, Tübingen 1984, Bd. I, S. 85.

⁹¹ K. Herding (Anm. 90), S. 102.

das Münchener Kreuzigungs-Triptychon bezieht sich zweifellos auf eine uns gegenwärtige Wirklichkeit, die es als gewalttätige erfahrbar machen will. Sie erscheint in einem Endzeit-Horizont: Das Ende der Religion, das Ende der Humanität, auch das Ende der Kunst - in ihrer letzten Überbietung - sind anvisiert. Dabei wird an den ganzen Raum der Geschichte im Zeichen der Gewalt erinnert: vom mythischen Blutopfer über die historische Realität der Kreuzigung als grausamster Form der Hinrichtung bis zur verheerendsten Blutspur der jüngeren Geschichte, wie sie im - wenn auch weiß verschleierte - Hakenkreuz zitiert wird. Den Gegenpol zu solcher Negativität bildet der monumentale Gestus einer Malerei, die sich ihrer überwältigenden Wirkung sehr sicher ist und dadurch den Ausdruck einer geschichtlichen Krise zum ästhetischen Ereignis macht. Eines der letzten Bilder Bacons trägt den auf Eliots berühmten Gedichtzyklus anspielenden Titel »Ein Stück Ödland« (Abb. 61). Der Bildraum ist menschenleer und erinnert nur noch von fern an einen Raum der Natur. Ein Pfeil verweist auf den gekrümmten Horizont vor nächtlich dunklem Himmel. Das »Stück Ödland« wird zum exemplarischen Ausschnitt des Planeten Erde, gesehen von einem, sehr fernen Punkt der Betrachtung. Ein weiterer Pfeil markiert die vergehenden Spuren unserer Kultur: Buchstaben, kaum noch erkennbar, verweigern den Zusammenhang einer lesbaren Schrift.

Was hier zur Diskussion steht, ist das Ende der Geschichte selbst und ihres irdischen Schauplatzes.