

MARCEL FINKE

Materialität der Oberfläche

Abstraktion und Figuration in Francis Bacons *Reclining Figures*

Ein Aufsatz über Francis Bacon in einem Band, der sich ausdrücklich der ‚Abstraktion‘ widmet? Dies mag zunächst überraschen, gilt der Künstler doch gemeinhin als dezidierter Verfechter einer gegenständlichen Figuration. Seine abfälligen Äußerungen über abstrakte Malerei sind bekannt und seine von der menschlichen Gestalt dominierten Gemälde scheinen seinen Standpunkt zu belegen. Die vermeintliche Sicherheit gerät vorübergehend leicht ins Wanken, wenn man sich an Bacons frühe künstlerische Versuche erinnert. Als Dekorateur und Designer nutzte er Anfang der 1930er Jahre abstrakte Gestaltungsprinzipien und Muster für seine Möbel und Teppiche (Abb. 1).¹ Gemälde und Zeichnungen aus dieser Zeit weisen eine ähnliche Formensprache auf. Gleichwohl wird es im Folgenden weder darum gehen, eine ‚abstrakte Phase‘ in Bacons Entwicklung zu rekonstruieren, noch wird beabsichtigt, ihn als einen im Grunde ‚abstrakten Maler‘ zu entlarven. Letzteres wäre ohnehin ebenso wenig sinnvoll wie eine strikte Gegenüberstellung von ‚Abstraktion‘ und ‚Figuration‘.

Der Text geht in drei Schritten vor: Zuerst wird Bacons kritische Haltung gegenüber der Abstraktion nachvollzogen. Anschließend dient eine Ausstellungsrezension von Michael Fried als Ausgangspunkt dafür, einige Thesen Greenbergs über die Opazität des Mediums zu rekapitulieren. Davon ausgehend wird zuletzt eine Gruppe von Bacons Gemälden diskutiert, die ich als Genre der *Reclining Figures* bezeichne.² Für meine Überlegungen sind diese Arbeiten von besonderem Interesse, weil der Künstler die Materialität der Bildoberfläche darin vermittelt der Darstellung des Körpers thematisiert. Anhand dieser Beispiele möchte ich darlegen, inwieweit Probleme der Abstraktion *in* der Figuration verhandelt werden.

I) Abstraktion gleich Dekoration. Bacons Standpunkt

Francis Bacons Haltung gegenüber der Abstraktion scheint ausgesprochen eindeutig. In seinen Selbstäußerungen lässt er keinen Zweifel daran, dass die künstlerischen Lösungen abstrakter Malerei seinen Anforderungen nicht im Geringsten ge-

1 Vgl. Harrison, Martin: *In Camera. Photography, Film, and the Practice of Painting*, London, 2005, S. 22-25.

2 Die Entscheidung, von einem ‚Genre‘ und nicht etwa von einer ‚Bildserie‘ oder gar einer ‚Werkgruppe‘ zu sprechen, orientiert sich an einem Vorschlag von Bal, Mieke: *Kulturanalyse*, Frankfurt/M., 2002, S. 239.

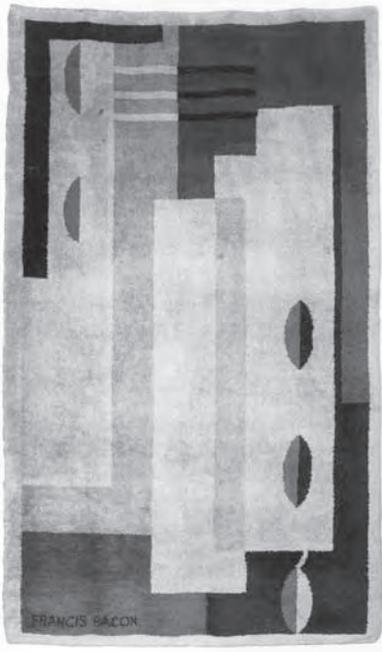


Abb. 1: Francis Bacon, *Rug*, circa 1929, Wolle, 216 x 125 cm, Privatsammlung.

nügen. Seine verbalen Attacken gegen die Abstraktion, vor allem jene amerikanischer Prägung, sind legendär: Jackson Pollock etwa verurteilte er als den „am meisten überschätzten Künstler“, dessen Gemälde wie „alte Klöppelspitze“ aussehen würden.³ Willem de Koonings *Woman*-Gemälde waren für ihn schlichtweg „Spielkarten“⁴. Mark Rothkos Leinwände diskreditierte er entweder als „ziemlich trostlose Variationen über die Farbe“⁵ oder als „schöne Dekorationen“⁶. Die *Stripe*-Gemälde von Kenneth Nolan bezeichnete er abfällig als „Badeliegen“⁷ und in Clement Greenberg, dem großen Theoretiker der New York School, sah er „nur einen weiteren frustrierten Künstler“⁸.

Bei der abstrakten Malerei, so Bacon immer wieder, handle es sich um eine „rein ästhetische Angelegenheit“, weil sie bloß Interesse für den Liebreiz von Farben,

3 Vgl. u. a. „Est-il méchant“, in: *L'Express*, 15.-21. November 1971, S. 48. Edward Behr: „I Only Paint for Myself. Interview with Francis Bacon“, in: *Newsweek*, 24. Januar 1977, S. 48-49, hier: S. 48. Soweit nicht anders vermerkt, werden alle Zitate in meiner Übersetzung wiedergegeben.

4 Davies, Hugh M./Yard, Sally: *Francis Bacon*, New York, 1986, S. 36.

5 Sylvester, David: *Looking Back at Francis Bacon*, London, 2000, S. 246.

6 Gilder, Joshua: „I think about Death Every Day“, in: *Flash Art. The International Art Review*, Mai 1983, Nr. 112, S. 17-21, hier: S. 19.

7 Davies, Hugh M.: „Interviewing Bacon, 1973“, in: Harrison, Martin (Hg.): *Francis Bacon. New Studies – Centenary Essays*, Göttingen, 2009, S. 89-123, hier: S. 100.

8 Ebd., S. 115.

Formen und Mustern habe.⁹ Da sie lediglich ein „schöner Spaß“ und künstlerischer „Leerlauf über das sogenannte Schöne“ sei, könne sie auch „niemals mehr als lyrisch, entzückend und dekorativ sein“.¹⁰ Im Katalog zu seiner Ausstellung im Metropolitan Museum of Art erklärt Bacon 1975, dass er die Bilder abstrakter Maler im Wesentlichen als „Dekorateurskunst“ ansehe, mit der man „einen Raum schmückt bzw. ein hübsches Zimmer oder ein Foyer“ gestaltet.¹¹ „Das meiste von diesem Zeug erinnert mich an Tapete“¹², ergänzt er dementsprechend in einem Interview mit der *New York Times*. Und am Ende der 1980er Jahre zeigt sich Bacon äußerst erleichtert darüber, dass man die „sehr deprimierende und dekorative Periode der Abstraktion“¹³ nun wohl endlich überstanden habe.

Der Terminus ‚Abstraktion‘ wird von Bacon in einem recht weiten Sinne verwendet; er nutzt ihn meist als Allgemeinbegriff für gegenstandslose Malerei. Dazu in Kürze mehr. Hier ist zunächst wichtig, dass sich in den oben zitierten Äußerungen bereits ein wichtiger Aspekt dieses Ausdrucks abzeichnet. So kommt es in den Textstellen zu einer Gleichsetzung von *Abstraktion* und *Dekoration*. Beide Begriffe werden von Bacon beinahe synonymisch eingesetzt: „[...] alles in allem ist abstrakte Kunst eine Form der Dekoration“¹⁴, heißt es in Varianten wieder und wieder. Die eigentliche Dimension dieses Urteils lässt sich erst erschließen, wenn man beachtet, dass Bacon ‚Dekoration‘ dezidiert als Antithese der ‚Malerei‘ begreift. Gemeinsam mit ihrem Gegenpol, der ‚Illustration‘, dient sie dem Künstler als Grenzmetapher, mit der er das Feld und die Aufgaben der Malerei *ex negativo* zu definieren versucht.¹⁵ Infolge der Analogisierung von ‚Dekoration‘ und ‚Abstraktion‘ kommt letzterer somit eine konzeptionelle Rolle in den ästhetischen Überlegungen des Künstlers zu. Auch jenseits seiner üblichen Missfallensäußerungen wird ‚Abstraktion‘ somit zu einem pejorativen Ausdruck dafür, was er künstlerisch gesehen unbedingt vermeiden möchte.

9 Vgl. u. a. Sylvester, David: *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, London, 2002, S. 58-59.

10 Peppiatt, Michael: *Francis Bacon. Studies for a Portrait*, London, 2008, S. 17. Davies: „Interviewing Bacon“, a.a.O., S. 117. Die zuletzt zitierte Äußerung stammt aus einem Interview, das Julian Jebb 1965 für die BBC mit Bacon führte.

11 Beard, Peter: „Francis Bacon. Remarks from an Interview“, in: *Francis Bacon. Recent Paintings 1968-1974* (Kat. Ausst., Metropolitan Museum of Art, New York 1975), New York, 1975, S. 14-20, hier: S. 18.

12 Glueck, Grace: „Briton Speaks About Pain and Painting“, in: *New York Times*, 20. März 1975, S. 46.

13 Peppiatt, Michael: *Studies for a Portrait*, a.a.O., S. 148.

14 Gross, Miriam: „Bringing Home Bacon“, in: *Observer Review*, 30. November 1980, S. 29. Bacon greift mit seiner abwertenden Parallelisierung von Dekoration und Abstraktion auf einen längst etablierten Topos zurück. Gleiches gilt für die oben bereits zitierte Charakterisierung abstrakter Bilder als Tapete. Zur Verwendung dieses Topos in der Kunstkritik vgl. Auther, Elissa: „Wallpaper, the Decorative, and Contemporary Installation Art“, in: Buszek, Maria Elena (Hg.): *Extra! Ordinary. Craft and Contemporary Art*, Durham, 2011, S. 115-143, hier: S. 118-121.

15 Dies wird in einem Interview aus dem Jahr 1991 besonders deutlich: „Malerei hat überhaupt nichts mit Illustration zu tun, sie ist gewissermaßen deren Gegenteil, so wie auch die Dekoration das Gegenteil von Malerei ist.“ Vgl. Archimbaud, Michel: *Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud*, London, 2004, S. 103-104.

Dieser doppelten Abgrenzung trägt auch eine Aussage aus dem Jahr 1962 Rechnung, in der Bacon seine Malerei als kontinuierlichen „Drahtseilakt“¹⁶ zwischen Illustration und Abstraktion charakterisiert. Gelingt dieses Kunststück nicht, droht entweder die Banalität bloßer Nachahmung oder die Beliebigkeit eines hübschen Zierrates. Um der belanglosen Illustration zu entkommen, ist es seines Erachtens daher nicht ratsam, in die Abstraktion zu flüchten. Letzteres sei eine zu einfache Lösung, weil damit die eigentliche Herausforderung umgangen würde. Für Bacon resultiert aus der völligen Preisgabe des Bezugs zur sichtbaren Welt zudem eine notorische Wirkungsschwäche abstrakter Gemälde. Weil ihnen der „Ausgangspunkt in der Realität“¹⁷ fehle, mangle es ihnen an der notwendigen Kraft und Spannung. Anstatt sich ziellosen Fantastereien hinzugeben, bedürfe es der „Disziplin des Darstellungsgegenstandes“¹⁸, um eine Abdrift in die Dekoration zu verhindern. Das Œuvre und die ästhetischen Konzepte Bacons lassen schnell erkennen, dass es ihm dabei nicht um irgendein Sujet geht, sondern: den menschlichen Körper. Es sind dessen „Erscheinung“ (appearance) und „Realität“ (reality, fact), die im Bild mit den Mitteln der Malerei noch einmal aufs Neue erzeugt werden sollen.¹⁹ Die ‚Abstraktion‘ ist seiner Ansicht nach nicht nur deshalb problematisch, weil sie rein ästhetisches Spiel ist, sondern weil ihr insbesondere der Körper als Bildthema fehlt.

Laut Bacon geht die abstrakte Kunst somit einem notwendigen und durch die Malerei selbst zu bewältigenden Widerstreit aus dem Weg. Diesen häufig geäußerten Vorwurf bringt er gegen Ende seines Lebens äußerst prägnant zum Ausdruck:

Malmaterialien sind für sich genommen schon abstrakt; doch Malerei ist nicht das Material allein, sondern das Ergebnis einer Art Konflikt zwischen dem Material und dem Darstellungsgegenstand. Da gibt es eine gewisse Spannung und ich habe das Gefühl, dass abstrakte Maler eine dieser beiden Seiten des Konflikts von Beginn an eliminieren: Das Material allein diktiert seine Formen und Regeln.²⁰

Diese Kritik überrascht bis zu einem gewissen Punkt. So räumt Bacon durchaus ein, dass seine eigene Malweise Ähnlichkeiten mit dem Vorgehen der abstrakten Expressionisten aufweise; auch er nutze irrationale, frei gesetzte Farbflächen und Markierungen, um eine Leinwand zu beginnen oder voranzubringen.²¹ Ebenso erstaunlich ist Bacons Einwand gegen die Dominanz des Malmaterials vor dem Hintergrund seiner eigenen produktionsästhetischen Ideen. Immerhin gehört der Zusammenhang von Farbpaste und Zufall zu seinen zentralen Konzepten. Auf das materiale Verhalten der Ölfarbe, deren subtile Formbarkeit, ihre Veranlagung zur autopoietischen Selbstorganisation, ihr figuratives Potenzial sowie ihre Empfäng-

16 Sylvester: *The Brutality of Fact*, a.a.O., S. 12.

17 Davies: „Interviewing Bacon“, a.a.O., S. 120.

18 Gilder: „I think about Death Every Day“, a.a.O., S. 19.

19 Für eine kritische Rekonstruktion der ästhetischen Leitkonzepte Bacons siehe Finke, Marcel: *Prekäre Oberflächen. Zur Materialität von Bild und Körper am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacons*, Dissertation, Universität Tübingen, 2012, S. 39-109.

20 Archimbaud: *Francis Bacon in Conversation*, a.a.O., S. 145.

21 Vgl. Sylvester: *The Brutality of Fact*, a.a.O., S. 12, 58-59, 107.

lichkeit für die Wirkungen des Zufalls beruft sich der Maler unaufhörlich.²² Bacons Äußerung ist daher keineswegs als generelle Zurückweisung zu verstehen. Bemängelt wird vielmehr, dass das spannungsreiche Verhältnis zwischen der Darstellung des Körpers und der Materialität des Bildes nicht fruchtbar gemacht wird. Seines Erachtens überlassen sich die abstrakten Maler völlig der „Kraft des Materials“²³, anstatt diese im Bildgegenstand zu konzentrieren.²⁴ Bacon formuliert seine obige Kritik somit deshalb, weil die Figuration des Körpers für ihn den Schauplatz bereitstellt, auf dem auch die Materialität des Bildes vorzugsweise zu verhandeln ist.

II) Bild, Figur, Oberfläche. Michael Frieds Rezension der Bacon-Retrospektive 1962

Im Mai 1962 eröffnet in der Londoner Tate Gallery die erste Retrospektive der Kunst Bacons. Die Ausstellung zeigt insgesamt 91 Gemälde; das früheste stammt aus dem Jahr 1930, das jüngste ist erst wenige Wochen alt.²⁵ Nach ihrem Ende im Juli 1962 tourt die Schau in teils veränderter Form durch Europa mit Stationen in Mannheim, Turin, Zürich und Amsterdam. Zur gleichen Zeit befindet sich die abstrakte Malerei auf dem Höhepunkt ihres internationalen Siegeszuges, der nicht zuletzt in der Wanderausstellung *The New American Painting* (1958/59)²⁶ oder der *documenta II* (1959) deutlich zu Tage tritt. Die Abstraktion wird als „Weltsprache der Kunst“ gefeiert.²⁷ In diesem allgemeinen kunsthistorischen Klima ist Bacons Retrospektive zu verorten²⁸. Unter den Rezensenten seiner Ausstellung befindet sich auch Michael Fried, seinerzeit Korrespondent des in New York beheimateten *Arts*

22 Ausführlicher hierzu Finke: *Prekäre Oberflächen*, a.a.O., S. 43-55.

23 Duras: „Entretien avec Francis Bacon“, a.a.O., S. 268.

24 Zu ergänzen ist, dass der „Kraft des Materials“ nach Bacon auch von Seiten des Malers etwas entgegengesetzt werden muss. In seinen produktionsästhetischen Überlegungen wird dieses Regulativ unter den Schlagworten „Instinkt“ und „Nervensystem“ verhandelt. Grob gesagt, ist damit ein ‚kritisches Vermögen‘ angesprochen, das auf die materiellen Vorfälle im Malmaterial reagiert und diese zu nutzen weiß. Vgl. Finke: *Prekäre Oberflächen*, a.a.O., S. 55-72.

25 Vgl. *Francis Bacon* (Kat. Ausst., Tate Gallery, London 1962), London, 1962. Für Informationen über das Zustandekommen und das Umfeld der Retrospektive siehe Peppiatt, Michael: *Francis Bacon. Anatomy of an Enigma*, London, 2008, S. 215–240.

26 Vgl. *The New American Painting. As Shown in Eight European Countries* (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York u. a.), New York, 1958. Die Ausstellung macht vom Februar bis März 1959 auch in der Tate Gallery halt. Bacon besucht die Schau nur wenige Monate bevor er sich für einige Zeit nach St. Ives zurückzieht, einem britischen Küstenort, der aufs Engste mit abstrakten Tendenzen der Kunst assoziiert ist. Vgl. *Francis Bacon in St Ives. Experiment and Transition* (Kat. Ausst., Tate St. Ives 2007), London, 2007.

27 Vgl. Kimpel, Harald: *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln, 1997, S. 256-279. Ruby, Sigrid: „Have We an American Art?“ *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar, 1999, bes.: S. 185-204, 220-226.

28 Zur politischen Dimension der historischen Frontstellung von Figuration und Abstraktion sowie zu ideologischen Aspekten des ästhetischen Diskurses nach 1945 siehe: Lee, Andrew R.: „Vulgar Pictures. Bacon, de Kooning, and the Figure under Abstraction“, in: *Art History*, Bd. 35, Nr. 2, April 2012, S. 373-393.

Magazine. Sein Text „Bacon's Achievement“²⁹ nimmt die Gemälde aus der Perspektive des Formalismus greenbergschen Vorbilds in den Blick. Die Analyse und Wertung der Bilder erfolgt im Abgleich mit den Maßgaben und Anforderungen der „modernistischen Malerei“³⁰. Fried's Artikel ist dementsprechend einschlägig. Exakt aus diesem Grund gibt er aber Hinweise darauf, welche Problemstellungen von der abstrakten Kunst und der figurativen Malerei Bacons möglicherweise geteilt werden.

Ausgangspunkt von Fried's Argumentation ist ein kurzer Text, den Bacon 1953 zu einem Katalog beisteuerte. Der Künstler spricht dort davon, dass der Malakt im Idealfall eine „vollständige Verschränkung von Bild und Farbmateriale“ herbeiführe.³¹ Diese Äußerung nimmt Fried als Vorgabe, an der sich die Arbeiten Bacons messen lassen müssen. In seiner Kritik kommt er zu dem Urteil, dass das gesetzte Ziel in den meisten Gemälden gerade nicht erreicht werde. Statt der beabsichtigten Durchdringung von Darstellung und Malmaterial sei oft eine bemerkenswerte Differenz zu konstatieren, die sich durch die Arbeiten hindurchziehe. Am Beispiel einiger Gemälde mit dem Titel *Study for Portrait* (1953), weist er auf den Kontrast zwischen Figur und Grund hin. Besonders die flächigen, gleichmäßig eingefärbten Hintergründe sind Fried eine Bemerkung wert. Hiervon ausgehend verallgemeinert er, dass Bacons Gemälde aus zwei widerstreitenden Bildern zu bestehen scheinen: So habe man einerseits das „buchstäbliche Bild“ (literal image), d. h. die Darstellung des menschlichen Körpers. Dem stehe andererseits ein „abstraktes Bild“ (abstract image) entgegen, d. h. das malerische „Setting“, in das die jeweilige Figur eingebettet ist. Bacon versuche letztlich, diese beiden Bilder miteinander in Einklang zu bringen. Fried kommt zu dem Schluss, dass der Künstler somit „technische Probleme“ zu lösen trachte, die sich „nicht wesentlich von jenen unterscheiden, mit denen bestimmte abstrakte Maler konfrontiert sind.“³²

Im zweiten Teil seiner Rezension geht der Autor deshalb auf Bacons Verhältnis zur zeitgenössischen amerikanischen Malerei ein. Dabei merkt Fried zunächst dessen zur Schau getragene Distanzierung von den künstlerischen Entwicklungen in New York an. Die Absicht hinter diesem Verweis ist kaum zu übersehen. Er dient als Folie, vor der Fried's Beobachtung, dass „Bacons Werk der jüngeren Vergangenheit von einer zunehmenden Tendenz zur Abstraktion“³³ charakterisiert sei, an Bedeutung gewinnt. Der Maler scheint gewissermaßen auf dem ‚Weg der Besserung‘. Fried ist mit seiner Feststellung allerdings noch unzufrieden; sie ist ihm zu allgemein. Darum präzisiert er sofort, „dass in Bacons jüngeren Arbeiten *das buchstäbliche Bild als solches abstrakter geworden ist*.“³⁴ Dieser positive Wandel komme zu-

29 Fried, Michael: „Bacon's Achievement“, in: *Arts Magazine*, Bd. 36, Nr. 10, September 1962, S. 28-29.

30 Vgl. Greenberg, Clement: „Modernistische Malerei“ (1960), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, übers. v. Christoph Hollender, Amsterdam/Dresden, 1997, S. 265-278.

31 Vgl. Bacon, Francis: „Matthew Smith. A Painter's Tribute“, in: *Matthew Smith. Paintings from 1909 to 1952* (Kat. Ausst., Tate Gallery, London 1953), London, 1953, S. 12.

32 Fried: „Bacon's Achievement“, a.a.O., S. 28.

33 Ebd., S. 29.

34 Ebd.

stande, weil es dem Maler gelinge, die Darstellung des Körpers stärker an das Setting anzunähern. Die frühere Differenz zwischen Figur und Hintergrund werde reduziert, wodurch beide im günstigsten Fall eine gemeinsame Ebene teilen. Fried entdeckt und lobt in seinem Fazit offensichtlich Qualitäten, die auch in den theoretischen Diskussionen über die Malerei des Abstrakten Expressionismus wiederholt hervorgehoben werden. Dies verwundert wenig, denn zu Beginn der 1960er Jahre steht der erst 22jährige Kunstkritiker noch gänzlich unter dem Einfluss von Clement Greenberg. In dessen Schriften ist das Bezugssystem zu finden, auf dem auch die Besprechung der Retrospektive Bacons basiert.

In seinen Überlegungen zur Genese modernistischer Kunst postuliert Greenberg bekanntlich einen historischen Wandel im Umgang mit den künstlerischen Mitteln: Während die Malerei bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als eine Geschichte der Verleugnung ihres Mediums verstanden werden könne, müsse man die Entwicklung der Avantgarde-Malerei als Geschichte der „schrittweisen Anerkennung der Widerständigkeit ihres Mediums“ begreifen.³⁵ Die Gemachtheit des Bildes, dessen „materielle Realität“³⁶ und Opazität werde nun nicht mehr verborgen, sondern bewusst vor Augen geführt. Nach Greenberg besteht der maßgebliche Zweck dieser expliziten Selbstthematization darin, die medienspezifischen, d. h. essenziellen Bedingungen der Malerei freizulegen. Diesen Vorgang fasst er (in mehrerer Hinsicht) als einen Prozess der Reinigung auf.³⁷ Entscheidend ist, dass die angestrebte „Reinheit“ für ihn nur durch die „bereitwillige Akzeptanz der Beschränkungen des Mediums der jeweiligen Kunst“³⁸ erreicht werden kann. Dabei lässt Greenberg keinerlei Zweifel daran, welche dieser konstitutiven „Beschränkungen“ seiner Meinung nach die Hauptrolle spielt: die *Flächigkeit des Bildes*.

Die „unvermeidliche Flächigkeit des Bildträgers“, so das zentrale Argument, sei die einzige mediale Bedingung, „welche die Malerei mit keiner anderen Kunst teilt“³⁹. Greenberg geht es jedoch nicht allein um die Eigenschaft der Flachheit, d. h. um die Zweidimensionalität einer planen Darstellungsebene. Darüber hinaus beharrt er auf der Faktizität des Bildträgers als einer *materiellen* Oberfläche. Wiederholt kommt er auf die „physische Tatsache ihrer Flächigkeit“ zu sprechen, d. h. die „reale, materielle Flächigkeit“ der „physischen Oberfläche der Leinwand, des Kartons oder des Papiers“⁴⁰. Hiermit verbunden ist auch seine Schilderung der Entwicklung modernistischer Malerei: In ihrem Bestreben, die „Undurchdring-

35 Vgl. u. a. Greenberg, Clement: „Zu einem neueren Laokoon“ (1940), in: ders.: *Die Essenz der Moderne*, a.a.O., S. 56-81, hier: S. 75; ders.: „Modernistische Malerei“, a.a.O., S. 265-269.

36 Greenberg, Clement: „Collage“ (1948), in: ders.: *Die Essenz der Moderne*, a.a.O., S. 157.

37 Vgl. Greenberg: „Zu einem neueren Laokoon“ (1940), a.a.O., S. 57; ders.: „Modernistische Malerei“ (1960), a.a.O., S. 267.

38 Greenberg: „Zu einem neueren Laokoon“ (1940), a.a.O., S. 71.

39 Greenberg: „Modernistische Malerei“ (1960), a.a.O., S. 268.

40 Greenberg, Clement: „Collage“ (1961), in: ders.: *Die Essenz der Moderne*, a.a.O., S. 289-308, hier: S. 290, 293; ders.: „Collage“ (1948), a.a.O., S. 157. Völlig zu Recht ist Greenbergs Betonung der Materialität des Mediums kritisch hinterfragt und relativiert worden. Vgl. u. a. Mauze-rall, Hope: „What’s the Matter with Matter? Problems in the Criticism of Greenberg, Fried, and Krauss“, in: *Art Criticism*, Bd. 13, Nr. 1, 1998, S. 81-96.



Abb. 2: Francis Bacon, *Reclining Woman*, 1961, Öl auf Leinwand, 198,5 x 141,5 cm, Tate Gallery, London. Siehe Farbtafeln.

lichkeit der Bildoberfläche⁴¹ zur Geltung zu bringen, habe sie den illusionistischen Tiefenraum der Darstellung zunehmend flacher gemacht, bis dieser letztlich mit der materiellen Oberfläche des Gemäldes identisch wurde.⁴² Für die dargestellten Objekte blieb dies freilich nicht ohne Konsequenzen. Von der Schrumpfung der fiktiven Bildbühne betroffen und dem Druck der physischen Bildoberfläche ausgesetzt, seien die repräsentierten Gegenstände gleichsam zu Silhouetten zusammengepresst worden.⁴³ Damit gehe eine stärkere Integration der Figuren in die „materielle Flächigkeit“ einher, d. h. in den medialen Grund des Gemäldes.

Soweit das theoretische Programm, das Michael Frieds Ausstellungskritik anleitet. Wie gesagt, spricht er in seiner Rezension davon, dass in Bacons Arbeiten das „abstrakte Bild“ des Hintergrundes und das „buchstäbliche Bild“ des repräsentierten Körpers enger zusammenrücken und letzteres dadurch selbst „abstrakter“ werde. Doch auf welche Gemälde spielt der Autor an? Diese Frage lässt sich nicht endgültig beantworten, da Fried nur wenige Hinweise gibt. Einzig seine Anmerkung, die angesprochene Entwicklung setze nach der *Van Gogh*-Serie ein, begrenzt die Auswahl. Die Beispiele sind demnach unter den Bildern der Ausstellung zu suchen, die Bacon zwischen 1958 und 1962 produzierte. Damit ist noch nicht allzu viel gewonnen; der Katalog führt für diesen Zeitraum circa 35 Gemälde an, die sich

41 Greenberg: „Zu einem neueren Laokoon“ (1940), a.a.O., S. 76.

42 Ebd.; vgl. auch Greenberg, Clement: „Abstract, Representational, and so forth“ (1954), in: ders.: *Art and Culture*, London, 1973, S. 133-138, bes.: S. 136.

43 Vgl. Greenberg, Clement: „On the Role of Nature in Modernist Painting“ (1949), in: ders.: *Art and Culture*, a.a.O., S. 171-174, hier: S. 173; ders.: „Zu einem neueren Laokoon“ (1940), a.a.O., S. 76.

mitunter stark unterscheiden. Man kann somit nur Vermutungen anstellen, welche Arbeiten Fried im Sinn hatte. Meines Erachtens treffen seine Beobachtungen besonders gut auf *Reclining Woman* aus dem Jahr 1961 zu (Abb. 2). Dieses Gemälde wird daher im Folgenden als Ausgangspunkt für den Versuch dienen, den Zusammenhang von Bild, Körper, Oberfläche und Materialität weiter zu verfolgen.

III) *Reclining Figures*. Die Dichte der Oberfläche

Das 1961 von Bacon vollendete Gemälde *Reclining Woman* wurde unmittelbar nach seiner Fertigstellung von der Tate Gallery erworben und ein Jahr später in der von Michael Fried besprochenen Retrospektive ausgestellt. Die Komposition des Bildes ist denkbar einfach: Bacon unterteilt die Leinwand in drei horizontal ausgerichtete Farbzonen, die – von oben nach unten betrachtet – eine hellfarbige Wand, eine Art Sofa und einen rot-bräunlichen Teppich darstellen. Das sehr schematisierte Möbelstück im mittleren Bereich des Bildfeldes wiederholt diese Dreiteilung insofern, als es ebenfalls aus drei planparallelen Farbbändern besteht. Bacon vereinfacht den räumlichen Aufbau des Sofas, indem er dessen Rückenlehne, Liegefläche und Korpus weitestgehend in eine gemeinsame Ebene bringt. Die daraus resultierende Abbildung des Möbels ähnelt einem planimetrischen Aufriss, der durch die unterschiedlichen Helligkeitsgrade der im selben Farbton gehaltenen Flächen nur geringfügig perspektivisch gestaffelt wird. Ähnliches lässt sich von der Komposition insgesamt sagen, deren tiefenräumliche Gliederung vorrangig durch chromatische Differenzen zwischen den drei Farbzonen zustande kommt. Im Zentrum dieses relativ flachen Bildraumes befindet sich eine kopfüber lagernde Figur, die dem Gemälde seinen Namen gibt.

Der dargestellte Körper ist von einer dominanten Kontur eingefasst, die aus einer Folge bauchiger Schwünge besteht und sich von den Vorgaben einer ‚natürlichen‘ Anatomie lossagt. Zudem wirkt die Gestalt merkwürdig gepresst. Ihre amöbenhafte Form scheint allein durch die dunkle Umrisslinie in Grenzen gehalten zu werden und ihre Binnengliederung weist kaum feste Anhaltspunkte auf. In der verschwommenen Oberfläche des Körpers sind nur wenige Details wie ein Nasenloch oder eine dunkle Augenöffnung angedeutet. Im Widerspruch zum Bildtitel zeichnet sich im Winkel der Beine ein Penis ab, der mit der diffusen ‚Haut‘ der Figur beinahe verschmilzt. Die morphologische Ordnung des Körpers scheint nur von ephemerer Natur zu sein und dessen gesamte Physis vermittelt den Eindruck, als bald in der Textur der Farbe aufzugehen. Aufgrund ihres geringen körperlichen Volumens wirkt die Gestalt, als sei sie auf der planen Bildebene ausgewalzt. Diese Flachheit wird durch das fast vollständige Fehlen von Schattierungen verstärkt. Nicht nur ist die Figur an sich kaum plastisch modelliert, sie wirft auch keinen Schatten auf das Sofa oder die Wand. Im Bereich des keulenartigen linken Beines wird dieser Umstand besonders augenfällig.

Die Beobachtung erweist sich bei genauerem Hinsehen als ungenau. Auf der linken Körperseite findet man neben der Kontur sehr wohl eine Schattenlinie, die



Abb. 3: Francis Bacon, *Reclining Woman* (1961) in einer S/W-Streiflichtaufnahme.

allerdings mehrdeutig ist. Angesichts der geschilderten Flachheit funktioniert sie einerseits in der Logik der Darstellung; Erwartungsgemäß erzeugt das flache Relief der Figur auf dem gleichermaßen flachen Sofa nur einen schmalen Schlagschatten. *Reclining Woman* lässt jedoch noch einen anderen Schluss zu: Bacons lagernde Gestalt wirft diesen gemalten Schatten weniger auf das gemalte Möbel als vielmehr auf die Oberfläche des Bildes selbst. Was anfangs merkwürdig klingt, erweist sich schnell als folgerichtig. Das Besondere an der Figur ist, dass Bacon sie aus einem anderen Gemälde herausgeschnitten und dann auf die Leinwand von *Reclining Woman* collagiert hat. Die Grenzen des aufgeleimten Segments sind mit dem Umriss der abgebildeten Gestalt identisch; das faktische, mit Malmaterial überzogene Gewebestück fällt mit dem fiktiven Körper zusammen. Sie formen eine Einheit, die wie eine taxidermische Trophäe auf einen Träger montiert ist.⁴⁴

Eine Streiflichtaufnahme des Gemäldes hilft, sowohl Bacons technische Lösung als auch die doppelsinnige Funktionsweise des Schattens zu verstehen (Abb. 3). Das von der Oberkante des Keilrahmens einfallende Licht zeigt die Erhebungen der Leinwand. Durch diese Art der Ausleuchtung wird das montierte Segment als tatsächliches Basrelief erkennbar. Letzteres zeichnet sich in der Fotografie durch einen *echten* Schatten ab, der sich (besonders auf der linken Seite der Figur) kaum von dem *dargestellten* Schatten im Gemälde unterscheidet. Hiermit möchte ich nicht nahelegen, Bacon hätte eine solche Aufnahme im Malprozess womöglich als

⁴⁴ Ähnliches stellt Greenberg für den Kubismus fest: „Der Welt wurde ihre Oberfläche, ihre Haut abgezogen, und diese Haut wurde flach auf der Fläche der Bildebene ausgebreitet.“ Vgl. ders: „On the Role of Nature in Modernist Painting“ (1949), a.a.O., S. 172.

Abb. 4: Francis Bacon, *Lying Figure No. 2*, 1959, Öl auf Leinwand, 185,4 x 147,3 cm, Sammlung Franklin und Susanne Königsberg, Los Angeles. Siehe Farbtafeln.



Anregung verwendet! Der Vergleich soll lediglich die Ambiguität des gemalten Schattenstreifens veranschaulichen, der auf das physische Artefakt des aufgeklebten Bildausschnitts *inklusive* der Repräsentation des Körpers verweist. Durch Bacons Kunstgriff wird dieser flache ‚Bild-Körper‘ zwischen dem ebenfalls flachen Bildraum einerseits und der realen Oberfläche des Bildes andererseits in der Schwebelage gehalten. Dieser Instabilität ist der Eindruck geschuldet, die Figur könne jederzeit vom Sofa oder gar von der Leinwand abrutschen.

Reclining Woman (1961) ist keineswegs die einzige Arbeit, in der die eben skizzierten Elemente und Charakteristika vorkommen. In seinem Gemälde greift Bacon vielmehr auf einen Figurentypus und ein Kompositionsschema zurück, die er schon 1959 in sein Repertoire eingeführt hatte (Abb. 4). Auch in den 60er und 70er Jahren finden sich vergleichbare Bilder (Abb. 5). Sie alle formen das Genre der *Reclining Figures*.⁴⁵ *Reclining Woman* kann als Inbegriff dieses Genres gelten, weil dessen maßgebliche Merkmale hier in aller Klarheit vorliegen: ein relativ flacher Bildraum; eine instabile Verortung der lagernden Figur, die den Betrachtenden scheinbar entgegenkippt; ein wie gequetscht wirkender Körper, der kaum plastisches Volumen entwickelt; eine distinkte Kontur, die zugleich als äußere Begrenzung und als variables Gefüge fungiert; eine zumeist amorphe Körperoberfläche fluktuierender Texturen, die nicht als statische Konfiguration, sondern als ständig im Wandel begriffenes Provisorium suggeriert wird; eine gewisse geschlechtliche Ambiguität, die sich innerhalb des gesamten Genres zunehmend verstärkt. Wie bei

⁴⁵ Für eine detailliertere Beschreibung und Diskussion der *Reclining Figures* siehe Finke: *Prekäre Oberflächen*, a.a.O., S. 327-357.



Abb. 5: Francis Bacon, *Lying Figure*, 1966, Öl auf Leinwand, 198 x 147,5 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. Siehe Farbtafeln.

Bacon üblich wird Körperlichkeit als eine stets vorläufige Ordnung vergegenwärtigt; diese Auffassung verknüpft er in den *Reclining Figures* mit einer Reflexion des Zusammenhangs von piktorialer Repräsentation und Oberfläche. Das Genre steht in seinem Schaffen für eine bestimmte Weise, die Materialität des Körpers und die Materialität des Bildes in enger Verschränkung zu thematisieren.

Eine der letzten Leinwände, die sich unter dem generischen Titel *Reclining Figures* fassen lassen, malte Bacon 1975 (Abb. 6). Seine Arbeit *Studies from the Human Body* bündelt und verdichtet noch einmal zahlreiche Aspekte, die sich durch das gesamte Genre ziehen. Im Zentrum des Gemäldes befindet sich erneut die kopf-über liegende Gestalt, die nun aber von zwei weiteren Figuren gerahmt wird. Jede dieser drei Körperdarstellungen entfaltet bereits für sich genommen eine komplizierte bildliche Reflexion über die Mediatisierung des Körpers und stellt vielfältige Bezüge zu anderen Exemplaren des Genres (und darüber hinaus) her. Ich konzentriere mich im Folgenden hauptsächlich auf die zentrale Gestalt, deren Verwandtschaft mit *Reclining Woman* (1961) offensichtlich ist. Neben der motivischen Ähnlichkeit findet sich hier eine vergleichbare Oberflächigkeit der Figur(ation), wiewohl diese zum Teil auf anderen Mitteln beruht. Gemeinsam ist beiden, dass der Eindruck der Oberflächigkeit durch das Setting befördert wird, welches den Körper umfängt. Im vorliegenden Fall sind es zunächst der flächige schwarze Hintergrund und das hellblaue Geviert, die die Figur lokal nach vorn in die Bild-Ebene drängen; auch die ‚Bank‘, auf der die Gestalt lagert und die letztlich wenig mehr als ein dreiteiliges horizontales Farbband ist, leistet hierzu ihren Beitrag. Wieder ent-

Abb. 6: Francis Bacon, *Studies from the Human Body*, 1975, Öl auf Leinwand, 198 x 147,5 cm, Privatsammlung. Siehe Farbtafeln.



steht der Anschein, der abgebildete Körper könne jeden Moment den Halt verlieren und sich als dünne Membran von der Leinwand ‚abpellen‘⁴⁶.

Im Unterschied zu *Reclining Woman* (1961) ist die Wiedergabe des Körpers in *Studies from the Human Body* (1975) nicht tatsächlich auf die Leinwand geklebt; ihre Oberflächigkeit bleibt gänzlich im Rahmen der Darstellung. Gleichwohl lässt sich der Ort des Erscheinens der Figur auch im vorliegenden Beispiel nicht exakt festlegen. Ein Vergleich mit dem übrigen Bildpersonal verdeutlicht diesen Umstand. Bereits Ernst van Alphen hat gemutmaßt, die drei Gestalten könnten für verschiedene Stufen eines Prozesses stehen, in dem sie zunehmend in die „Ebene der Repräsentation hineingesogen“ werden.⁴⁷ Demzufolge befinde sich die rechte Figur noch fast vollständig im primären Bildraum; allein das hellblaue Rund, das ihren Kopf umschließt, kündige besagten Prozess an. Im Fall der Figur in dem separaten Areal auf der linken Seite sei die Inklusion indes vollständig. Die liegende Gestalt in der Mitte des Gemäldes nehme entsprechend eine Zwischenstellung ein, da sie sowohl außerhalb als auch innerhalb des hellblauen Bildfeldes platziert ist. Man kann dieser Argumentation in zwei Punkten durchaus zustimmen: Die Einkreisung und das Geviert werfen in der Tat das Problem der piktorialen Repräsen-

46 In Anlehnung an den Begriff ‚pelle‘, mit dem in der italienischen Traktatliteratur u. a. die „technische Oberfläche des Materials“, d. h. die „Haut aus Farbe“, bezeichnet wurde. Vgl. Bohde, Daniela/Fend, Mechthild (Hg.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin, 2007, S. 43, 67-68.

47 Alphen, Ernst van: *Francis Bacon and the Loss of Self*, London, 1992, S. 153.

tation noch einmal eigens auf. Insbesondere das Geviert wiederholt nicht nur das Rechteck und die Flächigkeit der Leinwand, vielmehr fungiert es bei Bacon als generelle Metapher für die bildliche Erfassung des Körpers. Der Schirm (*screen*) verweist auf die Dispositive der Sichtbarmachung. Ferner ist die Beobachtung korrekt, dass sich das Verhältnis zwischen der mittleren Figur und ihrem Schirm nicht eindeutig bestimmen lässt.

Die Wechselbeziehungen zwischen der Figur und dem Geviert setzt ein medienreflexives Spiel in Gang, das facettenreicher und komplizierter ist, als es van Alphens Ausführungen erahnen lassen. Schon der Totaleinschluss der linken Gestalt erzeugt Ambiguitäten was den Modus der Repräsentation anbelangt. Wie in anderen Gemälden Bacons kann das isolierte Bildfeld mit der Wiedergabe des Körpers zugleich als ‚Bild im Bild‘, als Spiegel oder als eine Art Schaufenster gedeutet werden.⁴⁸ Im Fall der mittleren Figur spitzen sich diese Optionen zu. Ob die liegende Gestalt *vor* einem Hintergrundschirm gezeigt wird, *auf* einer ‚sekundären Leinwand‘ wiedergegeben ist, *in* einem fiktiven Spiegel erscheint oder *durch* eine fiktive Glasscheibe zu sehen ist, hängt vor allem von der Zone ab, die man in den Blick nimmt. Das Schwanken zwischen diesen Möglichkeiten ist besonders stark im Bereich des linken Beines ausgeprägt. Dort gibt es kein allmähliches Überspielen der Grenze des Schirms, stattdessen wird der Schenkel von einer Außenkante des Gevierts brüsk durchschnitten. Die vertikale Linie trennt nicht nur die Körperpartien diesseits und jenseits der Rahmung, vielmehr brechen an ihr auch die vier Lesarten permanent um. Auf diese Weise werden im Medium der Malerei divergierende Logiken visueller Repräsentation aufgerufen, in denen das Verhältnis von Darstellung und Oberfläche jeweils anders verfasst ist. Durch diesen Trick und die interpiktorialen Beziehungen zu anderen Gemälden des Genres nimmt die Komplexität respektive die ‚Dichte der Bildoberfläche‘ in *Studies from the Human Body* (1975) zu.⁴⁹

Fluchtpunkt der beschriebenen Auseinandersetzung mit verschiedenen medialen Oberflächen, deren Materialität und Grenzen ist die Figuration des Körpers. Die roten Farbabdrücke auf dessen Haut (z. B. auf dem rechten Arm und Schenkel sowie dem Penis) erinnern nochmals daran, dass auch der Körper selbst eine Oberfläche ist.⁵⁰ Letzteres betrifft weniger den Körper als ‚Leinwand‘ für Projektionen von Außen oder als ‚Bildschirm‘, auf dem sich seelische Vorgänge manifestieren. Die Verstrickungen der menschlichen Figur in die Dichte der Bildoberfläche wer-

48 Das ‚Bild im Bild‘, der Spiegel und die Glasscheibe sind häufig wiederkehrende Motive bei Bacon; sie formen aber nicht immer eine *gemeinsame* ambivalente Einheit. Ein besonders anschauliches Beispiel für dieses Oszillieren ist *Lying Figure in Mirror* (1971), ein anderes Gemälde aus dem Genre der *Reclining Figures*, auf das sich *Studies from the Human Body* (1975) bezieht.

49 Zur „Dichte der Oberfläche“ vgl. Assmann, Aleida: „Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M., 1988, S. 237-251, bes.: S. 238-241.

50 Die Abdrücke verweisen zudem auf typische Spuren von Bacons materieller Bildpraxis. Vgl. Finke, Marcel: „I don't find it at all violent myself. Bacon's Material Practice and the Human Body“, in: *Francis Bacon. A Terrible Beauty* (Kat. Ausst., Dublin City Gallery The Hugh Lane, Dublin 2009), Göttingen, 2009, S. 122-133; ders.: „Francis Bacon's alter ego? Critical Remarks on the Barry Joule Collection“, in: Harrison: *Francis Bacon. New Studies*, a.a.O., S. 125-141.

fen vielmehr die Frage auf, wie der Körper selbst seine Konturierung erfährt. Die *Reclining Figures* thematisieren den Körper als vorläufigen Effekt solcher Prozesse, die man mit Judith Butler „Materialisierung“⁵¹ nennen kann. Angesprochen ist der Umstand, dass die Grenze des Körpers keine natürliche, geschichtslose Gegebenheit oder statische Entität ist. Man hat es eher mit einer „symbolisch[en] Fläche“⁵² zu tun, die durch wandelbare „psychische Topografien“⁵³ gekennzeichnet ist und deren Ordnung sich als „imaginäre Morphologie“⁵⁴ erweist. Dass den piktorialen Repräsentationen dabei eine formierende Rolle zukommt, führen Bacons Gemälde in einem sehr konkreten Sinne vor Augen. Sie veranschaulichen, dass der Körper stets unter den ‚limitierenden Bedingungen‘ jenes Mediums erscheint, das ihn sichtbar macht. Bereits auf diese basale Weise arbeiten die Bilder an der ‚Materialität des Körpers‘ mit, die sie ihrerseits limitieren.

IV) Fazit

Bacons künstlerische Recherche in den *Reclining Figures* gilt der Beziehung von Bild und Körper, insbesondere aber dem intrikaten Verhältnis von Materialität und Oberfläche. Dass dieses Genre mit Fragen der Abstraktion in Verbindung gebracht wurde, lässt sich freilich nicht damit begründen, dass die Gemälde durchaus formale Parallelen zu abstrakter Malerei aufweisen. Frieds Äußerung über die Annäherung von „literalem“ und „abstraktem Bild“ half, eine etwas andere Perspektive einzunehmen. Sie legte nahe, Abstraktion und Figuration nicht als strikt voneinander getrennte Phänomene zu betrachten, sondern ihrem Zusammenspiel nachzugehen. In dieselbe Richtung deutete Bacons Hinweis, dass die an sich abstrakten malerischen Mittel eine möglichst intensive Einheit mit der Darstellung des Körpers eingehen sollten. Die „Künstlichkeit“ (artificiality) des Bildes dürfe nicht verborgen werden, vielmehr sei sie gezielt zu exponieren. Bacons Begriff zielt auf das, was Greenberg die „Abstraktheit“ (abstractness) des Bildes nannte. Es geht um die Bedingungen und die spezifische Materialität des Mediums, die Bacon allerdings im Rahmen figurativer Malerei und auf unterschiedlichen Niveaus der Repräsentation reflektiert. Es ist die Oberfläche des Bildes, die in den *Reclining Figures* in den Blick gerückt wird, doch geschieht dies weniger durch die von Greenberg gepriesene Reduktion, als vielmehr durch Strategien der Verdichtung.

Die besprochenen Arbeiten (und Bacons gesamte künstlerische Praxis) weisen darauf hin, dass die Oberfläche des Bildes weder ein Ort bloßen Scheins noch schieres Material ist. Sie sollte nicht auf ein ‚randständiges‘ Phänomen reduziert

51 Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. v. Karin Wödemann, Frankfurt/M., 1995, S. 21, 32.

52 Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Reinbek b. Hamburg, 1999, S. 7.

53 Grosz, Elisabeth: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, 1994, S. 27-61, hier: S. 30.

54 Butler: *Körper von Gewicht*, a.a.O., S. 37.

werden, das entweder seinen physischen Träger unter sich verbirgt oder aber dessen schlichte Außenseite abgibt. Für die Bildoberfläche als dem zentralen ‚Schau-Platz‘ ikonischer Sinnproduktion ist entscheidend, dass sie ursprünglich und unaufhebbar von Materialität *durchdrungen* ist. Dieser Sachverhalt ist als „Notwendigkeit der Verkörperung“ diskutiert worden.⁵⁵ In Anlehnung an die oben zitierte Äußerung Bacons ließe sich somit sagen, dass die „Verschränkung“ von Bild und Materialität weniger einen Idealfall der künstlerischen Praxis, sondern den Normalfall jeder Form von Bildlichkeit darstellt.

Die ‚Materialität des Bildes‘ spielt demnach nicht nur dann eine Rolle, wenn die Farbsubstanz, das Gewebe der Leinwand, die Faktur, kurz: das Bild als ‚physisches Artefakt‘ eigens herausgestellt werden. Stattdessen ist sie stets auch *innerhalb* jeder Figuration wirksam. Darum ist kritisch abzuwägen, ob von der Materialität per se als einem Bereich ‚jenseits der Repräsentation‘ gesprochen werden sollte. Es liegt darin eine Gefahr, die sich ähnlich auch für die Denkfigur der inneren Duplizität des Bildes konstatieren lässt. Die gebräuchliche Idee der Doppelheit neigt dazu, ‚Materialität‘ mit dem Träger, dem Medium, dem dinglichen Faktum, dem Tatbestand respektive dem ‚Körper des Bildes‘ gleichzusetzen und sie von der bildlichen Erscheinung zu separieren. Problematisch ist daran keineswegs nur, dass die Seite des Bildobjektes, der Darstellung, des Fiktums bzw. des bildlichen Sachverhalts tendenziell bevorzugt und Materialität entsprechend marginalisiert wird. Wesentlich heikler scheint mir, dass damit ein Bereich suggeriert wird, der von Materialität gänzlich unberührt ist. Vereinzelt knüpfen sich hieran erneut Vorstellungen von einer ‚Reinheit‘ des Mediums Bild.⁵⁶ Die Rede von der Materialität als einem Bereich ‚jenseits der Repräsentation‘ ist folglich mit dem Risiko behaftet, besagte Marginalisierung unter anderem Vorzeichen (und unfreiwillig) zu wiederholen. Zwar erschiene Materialität endlich nicht mehr als ästhetisches ‚Surplus‘ oder bloßer ‚Rückstand‘ ohne eigenen Wert, doch drohte damit erneut deren ursprüngliche Verschränkung mit den Phänomenen der Bildlichkeit aus dem Blick zu geraten. Unter Vermeidung verdinglichender oder essentialistischer Auffassungen von Materialität wäre es hingegen ratsam zu fragen, auf welche Weise Materialität innerhalb der Bilder, innerhalb der Repräsentationen und signifikativen Praktiken wirksam ist; und daran anschließend: wie sich letztere ihrerseits auf unsere Vorstellungen von Materialität auswirken.

⁵⁵ Vgl. Mersch, Dieter: *Posthermeneutik*, Berlin, 2010, S. 133-147.

⁵⁶ Zur Denkfigur der inneren Duplizität und zur problematischen Idee einer reinen Sichtbarkeit des Bildes vgl. Finke, Marcel/Halawa, Mark A.: „Körperlose Anwesenheit? Vom Topos der ‚reinen Sichtbarkeit‘ zur ‚artifizialen Weltflucht‘“, in: dies. (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin, 2012, S. 86-108.