

Marcel Finke

PREKÄRE OBERFLÄCHEN

Zur Materialität des Bildes und des Körpers am
Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacons

DEUTSCHER KUNSTVERLAG

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs-
und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT

Herstellung: Jasmin Fröhlich, Deutscher Kunstverlag
Gestaltung und Satz: Angelika Bardou, Deutscher Kunstverlag
Reproduktionen: Birgit Gric, Deutscher Kunstverlag
Druck und Bindung: BGZ Druckzentrum GmbH, Berlin

Umschlagabbildung: Arbeitsdokument aus Bacons Atelier,
Fragment einer Schwarz-Weiß-Fotografie von John Deakin, circa 1967, 16,4 × 24 cm, HLG,
RM98F16:295G. Collection Dublin City Gallery The Hugh Lane, © The Estate of Francis Bacon.
All rights reserved / VG Bild-Kunst, Bonn 2015 (Foto: John Deakin).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2015 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
Paul-Lincke-Ufer 34
D-10999 Berlin

www.deutscherkunstverlag.de
ISBN 978-3-422-07287-9

INHALT

Dank	7
1 Einleitung	9
1.1 Archiv und Materialität: Standpunkte der Bacon-Forschung	14
1.2 Materialität: Relevanz und Kritik eines Begriffs	28
1.3 Gliederung der Arbeit	32
2 Sagen und Tun: Medienreflexion und ästhetische Praxis bei Bacon	37
2.1 Sagen: Ästhetische Konzepte in Selbstaussagen des Künstlers	39
2.1.1 Materialität der Farbe	43
2.1.2 Bedeutung und Wirkungen des Zufalls	47
2.1.3 Instinkt und die Kritik der Illustration	51
2.1.4 Verzerrung und das Problem der Erscheinung	61
2.1.5 Sinnesempfindung und die Gewaltbarkeit des Faktischen	67
2.1.6 Chaos und die Materialität der Bilder	75
2.1.7 Resümee: Materialität und Körperlichkeit in den ästhetischen Konzepten Bacons	81
2.2 Tun: Künstlerisches Handeln als materielle Praxis	90
2.2.1 Bacons Malpraxis: Techniken der Neuerfindung	101
2.2.2 Bacons Umgang mit Bildmaterial: Eine Systematik	112
2.2.3 Materielle Bildpraxis und die Frage der Gewalt	143
2.3 Resümee: Bild, Körper und Materialität bei Bacon	162
3 Von Bacon zur Bildtheorie: Reflexionen der Materialität des Bildes	169
3.1 Duplizität des Bildes: eine problematische Denkfigur	172
3.2 Materialität des Bildes: Bedingungen der Bildlichkeit	184
3.2.1 Louis Marin: Opazität der bildlichen Repräsentation	187
3.2.2 Dieter Mersch: Materialität und das Bild als ästhetisches Medium	193
3.3 Performativität des Bildes: Bildlichkeit als Vollzugsgeschehen	213
3.3.1 Dieter Mersch: Performativität und Akt der Setzung	216
3.3.2 Eva Schürmann: Sehen als Praxis und Vollzugsformen der Bildlichkeit	219
3.3.3 Zwischenfazit: Materialität und Performativität des Bildes	225
3.3.4 Judith Butler: Materialität und Performativität des Körpers	228
3.4 Resümee: Materialität, Performativität und der ›Körper des Bildes‹	236

Farbtafeln	239
4 Bildkörper und Körperbild in der Malerei Bacons	257
4.1 Lesarten des Körpers	260
4.1.1 Maler der Krisen: Motive der Bacon-Rezeption	261
4.1.2 Gewalt und Krise: Lesarten des Körpers und des Subjekts	267
4.1.2.1 Donald Kuspit: Das obszöne Fleisch des Fühlens und paranoides Bewusstsein	267
4.1.2.2 Gilles Deleuze: Der organlose Körper und die Preisgabe subjektiver Identität	270
4.1.2.3 Ernst van Alphen: Das Körperorgan und der Verlust des Selbst	275
4.1.2.4 Didier Anzieu: Die Störungen des Haut-Ichs und das zerfließende Subjekt	279
4.1.2.5 Resümee: Lesarten des Körpers und die Gefährdung des Subjekts	284
4.2 Körper und Bild, Materialität und Oberfläche. Exemplarische Analyse: <i>Reclining Figures</i>	285
4.2.1 Bacons <i>Reclining Figures</i> . Ein Genre	288
4.2.2 Materialität der Oberfläche: Körper und Bild	298
4.2.3 Resümee: Die <i>Reclining Figures</i> und die Dichte der Oberfläche	315
4.3 Ausblick: Reflexionen des Körpers und des Bildes in Bacons Gemälden	317
5 Zusammenfassung: Bild, Materialität und Körper in der Kunst Bacons	331
6 Anhang	339
Anmerkungen	339
Literaturverzeichnis	379
Personenregister	399
Werkregister	400
Abbildungsnachweis	402
Gesamtdarstellung mehrteiliger Werke	403

DANK

Dieser Text entstand als Dissertation; er hat mich lange beschäftigt – auf meist angenehme, manchmal anstrengende Weise. Denn bei aller Freude des Nachdenkens und aller Faszination für Bacons Kunst sorgt das Forschen und Schreiben für ambivalente Erfahrungen. Zuweilen machte sich eine eigentümliche Stimmung breit, für deren Charakterisierung eine Formulierung Bacons geeignet scheint: *exhilarated despair*. Entscheidend an diesem Ausdruck ist nicht die Verzweiflung, die als Ursache abgeschmackt wäre. Der wissenschaftliche Prozess ist kein Dauerlauf durch ein Jammertal; aber er hat seine Widerstände, Zähheiten und unerbetenen Wendungen. Dass diese mitreißend, sogar euphorisierend sein und die Lust am inhaltlichen Durcharbeiten anregen können – darauf macht Bacons paradoxer Begriff aufmerksam. Wenn also einmal nicht Neugier und Begeisterung das Motiv abgaben, dann eine Art ›beschwingter Verzweiflung‹, die trotz gelegentlicher Ratlosigkeit mit heiterer Zuversicht das jederzeit Mögliche am Horizont aufziehen sieht.

Viele Personen haben auf vielfältige Weise dafür Sorge getragen, dass diese Zuversicht nie erlosch und der Text zu seiner jetzigen Form kam. Allen voran möchte ich Barbara Lange danken, die diese Arbeit auf wunderbar produktive Weise förderte. Sie hat nicht nur großen Anteil am Zustandekommen dieser Untersuchung, sondern auch an dem, was mein Verständnis von kunsthistorischer Praxis generell ausmacht. Sie ist eine großartige Lehrerin, der ich nicht zuletzt die Einsicht verdanke, dass Kunstgeschichte und Theorie als eine gemeinsame Herausforderung zu bewältigen sind. Obwohl die Dissertation an der Universität Tübingen verfasst wurde, hat sich Peter Geimer im damals noch fernen Berlin dazu bereiterklärt, das Zweitgutachten zu übernehmen. Es griffe zu kurz, ihm nur für diese Bereitschaft zu danken. Die Fernwirkung seiner Texte zur Materialität der Fotografie ist kaum zu überschätzen; sie haben mir ein Problemfeld und eine Perspektive aufgeschlossen, und ihre Prosa war mir von jeher Vorbild.

Die Studienstiftung des deutschen Volkes unterstützte mich auf anregende Weise, wofür ich stellvertretend Hans-Ottmar Weyand danke. Das Estate of Francis Bacon – namentlich Martin Harrison, Liz Beatty und Ben Harrison – war stets äußerst hilfreich und hat mir grandiose Reproduktionen überlassen. Im Archiv der Dubliner Hugh Lane Gallery habe ich die eindrucksvollsten Stunden während der Arbeit an diesem Buch verbracht; Barbara Dawson, Patrick Casey und besonders Jessica O'Donnell sei dafür herzlich gedankt. Darüber hinaus gilt mein Dank jenen, die mir mit Anregungen, Kritik und Zuspruch geholfen haben, und von denen ich hier nur Katharina Günther, Olga Moskatova, Yvonne Schweizer, Thomas Wollesky, Christoph Baur und vor allem Mark Halawa-Sarholz nenne. Stephanie Elisabeth Baur spielt eine ganz besondere Rolle – für mein Leben wie auch für dieses Buch. Ihrer Klugheit und Ausdauer ist es zu verdanken, dass ich am Ende mehr von der Kunst Bacons verstand, als ich zu Beginn hoffen durfte.

Berlin, März 2015

1 EINLEITUNG

Francis Bacon (1909–92) war der Maler der Gewalt und des brutalisierten Körpers, seine Gemälde sind Zeugnisse einer destruktiven Auflösung des Subjekts sowie Ausdruck der Schrecken und der Desaster des 20. Jahrhunderts – so zumindest lautet der allgemeine Tenor der Interpretationen. Die vorliegende Arbeit distanziert sich von solchen Deutungen und geht der Frage nach, inwiefern sich eine sinnvolle alternative Lesart entwickeln lässt. Zu diesem Zweck schließt die Auseinandersetzung mit Bacons Schaffen an vollkommen andere Diskurse an, als dies bisher der Fall gewesen ist. Seine Kunst soll vor dem Hintergrund einer bildwissenschaftlichen Erörterung in ein neues Licht gerückt werden. Die ›Kontaktaufnahme‹ zwischen Bacon und der Bildtheorie hat allerdings mehr im Sinn als eine theoretische ›Erklärung‹ seiner Gemälde. Der nachfolgende Text geht in methodischer Hinsicht einen gänzlich anderen Weg: So sind die Ausführungen sowohl ein Nachdenken *über* Bacon als auch ein Nachdenken *mit* Bacon. Seine Kunst wird nicht als Interpretationsgegenstand benutzt, sondern vielmehr in einem doppelten Sinne als ein Reflexionsgegenstand herangezogen. Seine komplette ästhetische Praxis wird insofern als ›theoretisches Objekt‹ betrachtet. Anstatt in ihr ein ›Werk‹ zu sehen, auf das Theorie exegetisch anzuwenden ist, wird sie als eine Tätigkeit aufgefasst, die selbst theoretische Fragen aufwirft und zu ihrem Gegenstand macht.¹

Dem entspricht die Vorgehensweise des gesamten Textes: Ausgangspunkte sind die ästhetischen Konzepte und die materielle Praxis des Künstlers, in denen eine Vielzahl bildtheoretisch relevanter Probleme aufgeworfen werden. Diese wiederum liefern die Leitmotive und sind Anlass für eine kritische Auseinandersetzung mit verschiedenen bildwissenschaftlichen Positionen. Rückwirkend lässt sich dadurch die Relevanz einiger der bei Bacon aufgetauchten Fragen erkennen und klären. Zugleich können dadurch Defizite der Bildtheorie kenntlich gemacht werden. Die Einsichten in das Schaffen des Künstlers sensibilisieren nämlich für Aspekte, die in der bildwissenschaftlichen Debatte außer Acht gelassen oder vereinfacht worden sind. Umgekehrt ergeben sich aus der Beschäftigung mit der Bildtheorie zusätzliche Anstöße für eine neue Sichtweise auf Bacons Gemälde. Doch zielt die Diskussion mitnichten auf die Entwicklung eines ›Ansatzes‹, mit dem sich dessen Arbeiten anschließend hermeneutisch auslegen lassen. Stattdessen will sie allererst den Blick für zentrale Aspekte und Reflexionen im Œuvre des Malers schärfen, die ihrerseits weitgehend vernachlässigt oder übersehen wurden. Mit dieser Strategie des wechselseitigen Dialoges lassen sich für beide Themenfelder – Bacons Kunst *und* die Bildwissenschaft – neue Perspektiven aufweisen. Im Idealfall werden beide einander ein Stück weit erhellen.

Für Francis Bacon war Malerei eine grundsätzlich materielle Praxis. Seine Äußerungen *über* Bilder und das Bildermachen aber auch seine Arbeit *an* und *mit* Bildern verdeutlichen, dass er Letztere als dynamische Objekte begriff, die bereits aufgrund ihrer physischen Existenz mit



1. Arbeitsdokument aus Bacons Atelier, Porträt Francis Bacon von Irving Penn, Fotografie montiert auf hellen Karton, 42,5 × 38 cm, Privatsammlung.

einer produktiven Wandelbarkeit begabt sind. Dieser Umstand zeichnete sich vor allem im Zuge der Archivierung des Ateliernachlasses ab.² Dessen Auswertung führte vor Augen, dass der schieren Materialität der Fotografien und Reproduktionen eine signifikante Rolle im künstlerischen Handeln Bacons zukam. Der physische Zustand und die Transformationen seiner Arbeitsdokumente waren keineswegs bloße Marginalien oder Akzidenzien, sondern zentrale Aspekte seiner Bildpraxis. Neben Bacons taktile Interaktion mit medialen Ressourcen zeugen auch seine ästhetischen Konzepte von einer Sensibilität für die Potenziale des materiellen Eigensinns der Bilder. Beide verweisen auf eine Empfänglichkeit für die Wirkungen der Materialität, die tief in das Problem der Figuration hineinreicht. Hierin ist ein wichtiger Gesichtspunkt der theoretischen wie praktischen Medienreflexion des Künstlers zu sehen, der damit zugleich bildwissenschaftliche Überlegungen anstößt. Die Frage nach der Repräsentation des menschlichen Körpers ist damit unlösbar verbunden. Weil auch Mediatisierungen keine stabilisierte Einheit des Körpers garantieren können, wird dieser im Schaffen Bacons als offen für Wandel konzipiert. Das Gespür für die leibhaftige Realität des Körpers, dessen immerzu provisorische Konturierung und die schwierige Erfassbarkeit seiner Materialität wird von einer Aufmerksamkeit gegenüber dem ebenso prekären Status des Bildes begleitet. Eine solche Haltung lässt die Idee eines gesicherten oder endgültigen Zustandes von Bildern und Körpern problematisch werden. Dem steht eine performative Auffassung entgegen, nach der beide grundsätzlich an Zeitlichkeit gebunden sind, die Spuren hinterlässt und die schlechterdings nicht aussetzbar ist.

Es existiert ein Objekt aus Bacons Atelier, das viele dieser Aspekte in besonderer Weise visuell zusammenführt und verdichtet (Abb. 1). Bei diesem *working document* handelt es sich um ein nahezu quadratisches Stück Pappe, auf das der Papierabzug einer fotografischen Aufnahme geklebt wurde. Die Größe der montierten Fotografie sowie deren hochwertige Ausführung im Silbergelatineverfahren legen bereits auf den ersten Blick eine professionelle Herstellung dieses Bildes nahe. Hier war offenkundig kein fotografischer Laie am Werk. Die glänzende Oberfläche des Abzugs, die subtilen Nuancen der Hell-Dunkel-Werte und die feine Körnung stehen allerdings in einem beachtlichen Gegensatz zum allgemeinen Erhaltungszustand des gesamten Objekts. Unübersehbar ist die Collage durch Spuren und Markierungen in Mitleidenschaft gezogen worden, die von deren Gebrauch und Lagerung im Atelier des Malers herrühren: Sowohl die Pappe als auch der Fotoabzug sind von Knitterungen und Falzen durchzogen. Risse und abgestoßene Ecken, aufgeworfene Kanten und abgeriebenes Papier zeugen von allmählicher Erosion. Krustationen von Farbpaste, Kleckse, einige Schlieren und glänzende Schatten von Öl oder Malmedium überziehen das Objekt. Verschiedenste Verschmutzungen und farbige Fingerabdrücke säumen den Träger aus Pappe und wachsen in den Bereich der Fotografie hinein.³ Es bestand anscheinend geringes Interesse daran, besondere Sorgfalt und Vorsicht im Umgang mit dem Abzug walten zu lassen; und auch dessen Kaschierung erfolgte nicht in konservatorischer Absicht.

Die Nutzungsspuren und die Anzeichen des Verschleißes sind indessen nicht die einzigen Gründe dafür, dass sich dieses *working document* als Epitome der materiellen Praxis Bacons anbietet. Im Verlauf dieses Textes wird noch dargelegt werden, inwieweit die physische Transformation von Bildern *generell* einen wichtigen Platz im Schaffen des Künstlers einnimmt. Ein

zentrales Anliegen ist es, auf der Basis von empirischem Material zu veranschaulichen, dass die Wandelbarkeit medialer Ressourcen grundsätzlich zur Logik seiner Arbeiten hinzugehört und darüber hinaus eine produktive Quelle für den Künstler bedeutete. Vor diesem Hintergrund wird später deutlich werden, warum die ramponierte Erscheinung des vorliegenden Objekts im Grunde kein außergewöhnliches Merkmal, sondern der Normalfall ist. Derartig beanspruchte Bilder können zu Hunderten aus dem Studio Bacons hervorgeholt werden. Um die Besonderheit dieses Objekts zu erfassen, ist es darum notwendig, jenen fotografischen Abzug genauer zu betrachten, den der Maler auf dem Träger aus hellem Karton befestigte.

Das Blatt zeigt ein Porträt Bacons, das der US-amerikanische Fotograf Irving Penn während eines Atelierbesuchs im Jahr 1962 aufgenommen hatte. Zu diesem Zeitpunkt nutzte der Künstler seinen Arbeitsraum in der 7 Reece Mews erst seit etwa einem Jahr; er sollte über gut 30 weitere Jahre der Mittelpunkt seines Schaffens bleiben. Auf der Fotografie Penns ist interessanterweise wenig vom Studio selbst und jener Unordnung zu sehen, die zum regelrechten Signet für Leben und Werk Bacons avancierte. Anstatt den Maler in der überbordenden Fülle seines chaotischen Ateliers zu zeigen, rückt die Aufnahme das Gesicht des Künstlers in das Zentrum der Komposition. Der Hintergrund wird lediglich von einer hellen Wand gebildet. An dieser ist neben einer abgegriffenen Reproduktion eines Selbstbildnisses von Rembrandt auch ein Bündel stark verschmutzter illustrierter Buchseiten angeschlagen (Abb. 1–2).⁴ Wie das *working document* selbst künden auch die abgelichteten Objekte aus Bacons Arbeitsumfeld von einer künstlerischen Praxis, in der Bilder und andere Materialien absichtsvoll einer physischen Metamorphose ausgesetzt wurden.

Die Inszenierung des Malers, der nicht mit den Werkzeugen seines Schaffens wie Pinsel, Farben, Palette oder Leinwand dargestellt, sondern vor den Zeugnissen seines haptischen Umgangs mit Bildern wiedergegeben wird, ist nicht ohne Belang. Nur ein Jahr nach der Aufnahme wurde das Foto in einer Ausgabe der Modezeitschrift *Vogue* abgedruckt. Sie diente dort als großformatiger, illustrativer Auftakt für einen Text des Kritikers und Kurators Lawrence Alloway.⁵ In seinem Beitrag hob dieser vor allen Dingen Bacons destruktive Haltung gegenüber seinen eigenen Gemälden und den darin dargestellten Körpern hervor. Alloway griff somit einige der geläufigen Ansichten über das Leben und das Werk des Künstlers auf und schrieb tradierte Deutungen fort. Bacons Selbstdarstellung vor der zerschlissenen Reproduktion von Rembrandts Selbstporträt und deren maroder, verschmutzter Zustand blieben in seinem Artikel hingegen unerwähnt. Doch gerade anhand einer solchen Abbildung sollte wenig später Bacons Aufmerksamkeit gegenüber dem Zusammenhang von Materialität, Bild und Körper fassbar werden.

1966, d.h. knapp drei Jahre nach dem Erscheinen von Alloways Text, sendete die BBC eine TV-Dokumentation, in der Auszüge aus einem Interview zwischen dem Kunstkritiker David Sylvester und Bacon zu sehen sind. Der Beitrag basierte auf Filmmaterial, das während eines Besuchs im Atelier des Malers aufgezeichnet worden war.⁶ Sylvester befragt Bacon bei dieser Gelegenheit auch zu den visuellen Ressourcen, von denen dieser bei der Entwicklung und Herstellung seiner Gemälde Gebrauch machte. Inmitten der Anhäufungen von Arbeitsutensilien, Büchern, Fotografien und Reproduktionen jeglicher Art äußert sich der Künstler



2. Arbeitsdokument aus Bacons Atelier, übermalte Reproduktion von Bacons Gemälde *Study for Crouching Nude* (1952), Seite aus *Masters of British Painting* (1956), 27,8 × 26 cm, HLG, RM98F104:108.

dazu überraschend freimütig. Außerdem führt er einige der für ihn interessanten Exemplare vor und kommentiert diese. Unter den präsentierten Bildern befindet sich auch eine Reproduktion von Rembrandts *Unfinished Self-Portrait*. Diese scheint nicht mit jener Katalogtafel identisch zu sein, die Irving Penn im Hintergrund seines Bacon-Porträts dokumentiert hat.⁷ Was die beiden Bilder außer dem gemeinsamen Motiv aber miteinander verbindet, ist deren hinfälliger Zustand.

Jedoch scheint die Reproduktion, auf die Bacon im Gespräch mit Sylvester eingeht, dem zehrenden Mahlstrom im Atelier des Künstlers in weit stärkerem Maß ausgesetzt gewesen zu sein. In letzterem Objekt sind die Spuren der physischen Beanspruchung dermaßen prominent, dass die Wiedergabe von Rembrandts Bildnis darin beinahe untergeht: Die Ränder des Blattes sind unregelmäßig ausgebrochen. Über die Oberfläche der Reproduktion hat sich ein Schleier aus Farbkleckschen, Knittern und Kratzern gelegt. Das bedruckte Papier ist an einigen Stellen verloren gegangen, sodass Teile der Darstellung fehlen und stattdessen das Trägerpapier sichtbar wird. Als Bacon die Seite aus dem Stapel zieht und für die Kamera arrangiert, zeigt sich überdies ein beachtlicher Riss, der fast durch das gesamte Blatt hindurchläuft. In Form eines klaffenden Spaltes teilt er das dargestellte Gesicht in zwei Hälften.

In seiner kurzen Erläuterung zu diesem Objekt spricht Bacon den desolaten Zustand des Bildes an. Darüber hinaus verweist er auf die modifizierende Wirkung, die der physische Niedergang des Blattes auch auf die Darstellung hat: »Nun, hier ist das wunderbare Gemälde [Rembrandts] aus Aix-en-Provence, das«, so betont der Maler, »selbstverständlich sehr durch die Risse und Flecke verändert wurde.«⁸ In der später erschienenen Druckfassung der Unterhaltung findet sich die entsprechende Äußerung wieder – nun allerdings in veränderter Form. In den seit 1975 in mehreren Auflagen publizierten *Interviews with Francis Bacon* steht die Aussage zudem in einem breiteren inhaltlichen Kontext.⁹ Der Antwort des Künstlers gehen dort die Fragen Sylvesters voraus, weshalb es Bacon vorziehe, nach Fotografien von Gemälden zu arbeiten, und ob solche Reproduktionen anregender seien als die Originale. Das Referenzobjekt, anhand dessen sich Bacon zu erklären sucht, ist erneut Rembrandts *Unfinished Self-Portrait*:

»Nun, meine Fotografien sind sehr stark beschädigt durch Personen, die auf ihnen herumlaufen und sie zerknittern oder alles Mögliche mit ihnen tun. Und dies fügt zum Beispiel einem Bild Rembrandts weitere Implikationen hinzu, die nicht von Rembrandt selbst stammen.«¹⁰

Interessanterweise beantwortet der Maler die Frage nach der Suggestivität seiner medialen Ressourcen mit einem Verweis auf deren physische Verfassung. Anregend scheint für ihn weniger das Motiv des Bildes. Weit größere Bedeutung kommt hier jener Veränderlichkeit der Darstellung zu, die aus der Inanspruchnahme und der materiellen Transformation des Bildes resultiert. Offensichtlicher als in der Filmversion des Interviews spielt Bacon auf den Umstand an, dass die Wandlungen im Material des Bildes zugleich Folgen für die Erscheinungsweise der Darstellung haben. Hier nun zeichnet sich ein Sachverhalt ab, der im Laufe der Arbeit wiederholt aufgezeigt und ausdiskutiert werden soll: Bacon fasste diese Interdependenz positiv auf. Aus seiner Perspektive bedeutete Verschleiß keine destruktive, sondern eine *produktive* bzw. *generative* Dynamik, aus der sich Verschiebungen der Bedeutung des Abgebildeten ergeben können, die sich vorrangig dem Zufall verdanken und sich der Intention weitestgehend entziehen.

In dieser kurzen Bemerkung Bacons über die Suggestivkraft der Materialität des Bildes werden Fragen der eigentlichen Herstellung von Gemälden noch nicht einmal erwähnt. Er äußert sich an dieser Stelle keineswegs zum Handwerk des Malens, sondern spricht ganz allgemein über Auswirkungen der Handhabung von medialen Vorlagen. In seinem Kommentar zu Rembrandts *Unfinished Self-Portrait* deuten sich dennoch wichtige Aspekte einer prinzipiellen Annäherung des Künstlers an das Medium Bild an.¹¹ Die Äußerung über das ramponierte Selbstporträt des holländischen Meisters gibt eine erste Idee von der Sensibilität, mit der Bacon dem Eigensinn und der Eigensinnigkeit des Materiellen begegnete. Denn Bilder scheinen für ihn nicht ausschließlich Lieferanten für rein visuelle Informationen gewesen zu sein. Stattdessen erfasste er sie als körperlich präsente Objekte, deren grundlegende Widerständigkeit es ikonisch fruchtbar zu machen galt. Bacons Empfänglichkeit für den kontingenten oder auch forcierten Wandel seines medialen Archivs und seine Aufmerksamkeit gegenüber

materiellen Vorfällen verschiedenster Art werden eindringlich durch jenes *working document* vor Augen geführt, von dem die vorausgehenden Gedanken ihren Anfang nahmen (Abb. 1).

Die abgegriffene und verschmutzte Papptafel sowie der darauf kaschierte Fotoabzug können daher als ein Objekt verstanden werden, in dem sich malerische Praxis und Diskurse über das Medium Bild in verschiedener Hinsicht kreuzen: Zahlreiche Spuren verweisen auf den taktilen Umgang mit Bildmaterial im künstlerischen Prozess; die zerschlissene Reproduktion von Rembrandts Selbstbildnis zeugt von einem medialen Übersetzungsverhältnis, insofern mit ihr die Transposition einer Darstellung in ein anderes Medium vollzogen wurde; zugleich verknüpft sie das *working document* mit Bacons Überlegungen zum komplexen Zusammenspiel von Bild, Körper, Materialität und Figuration. Weniger die bekannte Tatsache, dass Bacon eine Vielzahl an mitunter höchst unterschiedlichen medialen Quellen heranzog, wird hier folglich thematisch, als vielmehr spezifische *Formen des Agierens mit Bildern*. Das *Wie* seiner Nutzung von Bildern und einige Konsequenzen seiner materiellen Praxis finden sich im vorliegenden Beispiel angekündigt. Davon ausgehend wird erahnt, dass sich Bacons Gebrauch von Fotografien und Reproduktionen nicht in deren Nutzung als Vorlagen erschöpfte, die lediglich zitierend übertragen wurden. Der Maler interessierte sich keinesfalls nur dafür, welche Szenen, Figuren oder Details in seinem visuellen Archiv aufzufinden waren. Darüber hinaus entwickelte er eine Faszination dafür, inwiefern das jeweils Gezeigte in einer unlösbaren Abhängigkeit zu seinen medialen Bedingungen steht. Ein zentrales Anliegen der vorliegenden Arbeit lässt sich deshalb wie folgt formulieren: Es soll dargelegt werden, dass die Materialität des Bildes und deren vertrackter Zusammenhang mit der Darstellung – insbesondere mit der Darstellung des Körpers – als ein wesentlicher Fluchtpunkt von Bacons künstlerischer Recherche und Medienreflexion fungierte.

1.1 Archiv und Materialität: Standpunkte der Bacon-Forschung

Der Umstand, dass Bacon in seiner künstlerischen Praxis auf äußerst diverse mediale Quellen zurückgriff, ist bereits sehr früh bemerkt und diskutiert worden. Zur Auseinandersetzung mit seiner Kunst gehört der Hinweis auf die Nutzung von bildlichen Vorlagen aller Art nahezu von Beginn an dazu. Sam Hunters Aufsatz »The Anatomy of Horror« (1952) ist folglich nicht der erste Text, in dem auf Bacons vielfältige Ressourcen hingewiesen wird. Es handelt sich jedoch um den frühesten Bericht aus einem Atelier des Malers, in dem auch Abbildungen von einigen Arbeitsdokumenten zu finden sind.¹² Als Illustrationen dienen zwei Fotografien, die Hunter im Sommer 1950 bei einem Besuch in Bacons Studio in 7 Cromwell Place aufgenommen hatte. Sie sollen offensichtlich die spezifische Atmosphäre der Wirkungsstätte des Künstlers evozieren, die im Text selbst wie folgt beschrieben wird:

»Bacons Atelier hat den Charakter eines modernen Laboratoriums. An einem Ende stehen seine Gemälde, einzigartige und extrem persönliche Erfindungen. Am anderen Ende befinden sich Tische, die übersät sind mit Fotografien und Ausschnitten aus Zeitungen, Revolverblättern wie *Crapouillot* sowie Fotografien und Reproduktionen



3. Sam Hunter: Arbeitsdokumente aus Bacons Atelier, 7 Cromwell Place, South Kensington, 1950.

von Persönlichkeiten, die in den letzten Jahren in der Öffentlichkeit standen. Das einzige Gesetz, das Bacons Auswahl seiner Bildquellen bestimmt, ist eine Art mysteriöser thematischer und psychologischer Bedeutsamkeit. Gewalt ist der gemeinsame Nenner [...].¹³

Um einen Eindruck von der Vielfältigkeit des angesprochenen Materials und dessen Herkunft zu geben, wurden einige Arbeitsdokumente ausgewählt und für die Fotografie auf eine Weise angeordnet, mittels derer zugleich auch die chaotische Fülle von Bacons visuellem Archiv suggeriert werden sollte (Abb. 3, 6).¹⁴

Die Diversität der von Hunter ausgebreiteten Bilder ist beachtlich: Zeitungs Fotografien von Himmler, Goebbels oder toten deutschen Soldaten aus dem englischen Magazin *Picture Post*; eine Tafel mit Boxern aus Eadweard Muybridges *The Human Figure in Motion*; Illustrationen aus Kathleen C. Clarks *Positioning in Radiography*; Abbildungen von Tieren aus Marius Maxwells *Stalking Big Game with a Camera* oder J. Arthur Thomsons *The New Natural History*; eine Darstellung von Papst Pius XII. auf der *Sedia gestatoria*; Reproduktionen nach Kunstwerken wie Velázquez' *Innozenz X.*, Rodins *Denker* oder Grünewalds *Kreuztragung* auf dem Tauberbischofsheimer Altar; dazu Bildtafeln aus Rachel Lows *History of the British Film 1896–1906*. Die Illustrationen aus Sam Hunters Artikel präsentieren folglich ein Panorama der Motive, dessen

Variationsbreite der Autor unter dem Schlagwort der Gewalt (*violence*) zusammenfasst. Das visuelle »Rohmaterial« (*raw matter*) werde in Bacons Künstlerlabor zu Gemälden umgearbeitet, die man als Diagramme des psychologischen Entsetzens deuten müsse bzw. als Zeugnisse einer Schattenwelt der Einbildungskraft.¹⁵ In seinem Text gibt Hunter somit nicht nur eine spezifische Auswahl an Abbildungen vor, sondern versieht diese mit einer bestimmten Deutung, die wiederum zur Etablierung einer Lesart der Kunst Bacons beitragen sollte.

Eine eingehendere Betrachtung der Objekte in Hunters Fotografien lässt neben den Bildsujets allerdings noch ganz anderes erkennen: den handgreiflichen Gebrauch dieser Bilder im Rahmen des künstlerischen Prozesses. In »The Anatomy of Horror« bleibt dieser Umstand jedoch ausgeklammert. Der Hinweis auf die physische Inanspruchnahme der Bildvorlagen Bacons beschränkt sich dort auf die Andeutung, die Tische im Atelier seien mit Zeitungsausschnitten und fotografischen Reproduktionen übersät bzw. zugemüllt (*littered with*). Diese Zurückhaltung ist auffällig, da Hunter als Gast in Bacons Arbeitsraum direkt mit der physischen Präsenz des medialen Archivs konfrontiert war. Darüber hinaus bewahrten seine Aufnahmen zahlreiche Indizien eines Umgangs mit Bildern, der sich in der materiellen Erscheinung dieser Bilder niederschlug. Die wesentliche Gemeinsamkeit der thematisch sehr unterschiedlichen Reproduktionen ist nämlich zuallererst deren abgenutzter Zustand. Sie sind *Arbeitsdokumente* im eigentlichen Sinn. Diese Beispiele aus Bacons breit gefächertem medialen Archiv bezeugen aufgrund der materiellen Spuren, die sie ausstellen, dass mit ihnen und dass an ihnen gearbeitet wurde: Erneut sind es Ablagerungen von Farbe und Schmutz, Ölflecke, Fingerabdrücke, Löcher, Knitterungen, fehlende Ecken und eingerissene Ränder, die von der intensiven Nutzung durch den Künstler Kunde geben.

Mit Hilfe von Hunters Aufnahmen aus dem Jahr 1950 lassen sich bereits Formen der Handhabung von Bildern sowie künstlerische Strategien nachvollziehen, die Bacons Arbeitsweise bis zuletzt charakterisierten. So ist beispielsweise auf einer der Fotografien in der linken oberen Ecke eine Reproduktion zu entdecken, die eine Rückenansicht Hitlers vor einem Fenster der Prager Burg im Jahr 1939 zeigt (Abb. 4). Dieses Arbeitsdokument zeichnet sich durch seinen besonders abgegriffenen Zustand und zahlreiche Verschmutzungen aus. Mit hoher Wahrscheinlichkeit befand sich diese Bildvorlage bereits seit Mitte der 1940er Jahre in Bacons Besitz. Gestützt wird diese Vermutung durch das Gemälde *Man Standing* (1945) (Abb. 5), dem die Reproduktion aus Hunters Aufnahme vermutlich als Ausgangspunkt diente.¹⁶ Das Arbeitsdokument legt nahe, dass die Referenzmaterialien nicht allein durch die unsachgemäße Lagerung im Atelier in Mitleidenschaft gezogen wurden. Vielmehr resultierte deren fortwährende Modifizierung auch aus deren »handgreiflichem« Gebrauch und dem Halten während des Malaktes. Es wird sich später zeigen, dass hierin ein wichtiger Aspekt der künstlerischen Praxis Bacons zu sehen ist. Ein anderes Objekt auf derselben Fotografie Hunters deutet überdies an, inwiefern der Künstler in einige Exemplare seines visuellen Archivs direkt intervenierte. Mit einfachen malerischen Mitteln griff er in die Darstellung ein, um für ihn relevante Details zu isolieren. So befindet sich etwa in der Mitte der Aufnahme die Darstellung eines asiatischen Mannes im Kamikaze-Habit (Abb. 3). Bacon scheint diese Abbildung auf einen Träger kaschiert und mit Farbe manipuliert zu haben. Durch eine einfache Rahmung stellte er jene Partie der



4. Detailansicht aus Sam Hunter: Arbeitsdokumente aus Bacons Atelier, 7 Cromwell Place (siehe Abb. 3).



5. Francis Bacon: *Man Standing*, 1945, Öl auf Malplatte, 99 x 71,5 cm, Privatsammlung.

Reproduktion heraus, die sein Interesse geweckt hatte, und trennte sie auf diese Weise vom Rest des Bildes ab. Fruchtbare visuelle Informationen wurden durch ökonomisch eingesetzte Mittel zielstrebig von solchen geschieden, die für Bacon keine Lösungen im Rahmen seiner künstlerischen Praxis anboten.

Die Sparsamkeit des Eingriffs ist charakteristisch und findet sich noch in einem anderen frühen Arbeitsdokument, das gleichfalls von einer Fotografie Hunters dokumentiert worden ist (Abb. 6).¹⁷ In dessen unterer Bildecke befindet sich ein Objekt, das noch deutlichere Anzeichen einer Bearbeitung aufweist. Zum Teil von der Wiedergabe eines Nashorns aus Maxwells *Stalking Big Game with a Camera* verdeckt, ist auf dieser Illustration eine fotografische Aufnahme Hitlers aus dem Jahr 1938 zu erblicken. Bacon wählte die Darstellung einer Szene des Nürnberger Reichsparteitags und überarbeitete diese mittels dunkler Farbe (Abb. 7). Das offensichtliche Ziel dieser Manipulation war die Abdeckung des Bildhintergrundes. Durch den Eingriff wurden große Teile der im Bild dargestellten Tribüne des Zeppelin-Feldes wegretuschiert. Beim Applizieren der Farbe folgte Bacon einer Diagonalen im oberen Teil der Komposition, die aufgrund der perspektivischen Verkürzung bereits in der fotografischen Vorlage angelegt war. Bemerkenswert ist, dass er dabei auf die Intaktheit der Figurengruppe im Bildvordergrund keine Rücksicht nahm, sondern den Kopf Hitlers sowie einen Teil des zum Gruß erhobenen Arms übermalte. Im Anschluss an diese Intervention scheint die Reproduktion auf



6. Sam Hunter: Arbeitsdokumente aus Bacons Atelier, 7 Cromwell Place, South Kensington, 1950.

einen Träger aus Pappe montiert worden zu sein, der wie das Arbeitsdokument selbst deutliche Zeichen der Abnutzung trägt.¹⁸ Das Aufbringen der Abbildung auf eine stabilere Unterlage sowie die Griffspuren und Verschmutzungen am linken Rand des Objekts sprechen dafür, dass es dem Maler des Öfteren als Referenz diente. Tatsächlich scheint Bacon in der ersten Hälfte der 1940er Jahre an einem Gemälde gearbeitet zu haben, das auf der modifizierten Reichsparteitag-Aufnahme basierte.¹⁹

Die Illustrationen in Hunters Artikel sind von geringer Größe und minderer Druckqualität. Hierin mag eine Ursache dafür zu finden sein, weshalb ihre zahlreichen Hinweise auf Bacons Arbeitsmethoden übersehen wurden und ohne Resonanz blieben. Denn die Forschung hat während der gesamten Schaffenszeit des Künstlers die spezifische Materialität seiner Arbeitsdokumente, die Körperlichkeit seiner künstlerischen Praxis sowie seinen taktilen Umgang mit medialen Vorlagen beinahe ausnahmslos ignoriert. Nur der von Bacon selbst immer wieder diskutierte Malakt und die physische Anmutung seiner Darstellungen des menschlichen Körpers wurden intensiv besprochen. Verweise auf die eigentliche Nutzung und Behandlung von Bildern durch den Maler sind lediglich anekdotischer Natur. Sie finden sich vorrangig in den diversen Anspielungen auf die buchstäbliche Anhäufung von Fotografien und Reproduktionen oder die charakteristische Unordnung im Atelier. Einer der Gründe dafür, weshalb in der Literatur bis in die 1990er Jahre keine eingehende Thematisierung der materiellen Gesichts-



7. Detailansicht aus Sam Hunter: Arbeitsdokumente aus Bacons Atelier, 7 Cromwell Place (siehe Abb. 6).

punkte von Bacons Arbeitsweise stattgefunden hat, ist sicherlich in dem Umstand zu erkennen, dass der Künstler nur spärliche Einblicke in sein mediales Archiv gewährte. Die wenigen bis hierher vorgestellten Beispiele – die Fotografie von Irving Penn, die Illustrationen aus Hunters »The Anatomy of Horror« oder die TV-Dokumentation von Sylvesters Interview – belegen allerdings, dass eine Sensibilisierung für solche Fragestellungen nicht notwendigerweise hätte ausbleiben müssen.

Es standen zudem weitere Quellen für eine kritische Auseinandersetzung mit Fragen der Materialität zur Verfügung. So hätte man unter anderem auch auf einige der Abbildungen zurückgreifen können, welche die Publikation von David Sylvesters Gesprächen mit Bacon illustrieren. Neben Reproduktionen von Gemälden wurden dort auch ramponierte Arbeitsdokumente abgedruckt. Diese bebildern den Dialog über die Verwendung von medialen Ressourcen auf eindrucksvolle Weise: Beschmutzte und zerschlissene Kopien einer Tafel aus Muybridges *The Human Figure in Motion* oder aus A. Radclyffe Dugmores *Camera Adventures in the African Wilds* fanden sich dort gleichermaßen reproduziert wie zerrissene und knittrige Fotografien von George Dyer, Isabel Rawsthorne oder Henrietta Moraes.²⁰ Neben den Illustrationen aus Sylvesters Interview-Band gab es einen noch viel weiter verbreiteten Fundus an Darstellungen, die sichtbare Anhaltspunkte zu Bacons Umgang mit Bildern bereitstellten und deutlich machten, dass sich dieser keinesfalls in einer bloßen Sammlung von Motiven

erschöpfte. Die Rede ist von den unzähligen Aufnahmen, die das Atelier Bacons wiedergeben. Diese Fotos führten nicht nur den imposanten Reichtum von Bacons visuellem Archiv vor Augen, sondern stets auch die physische Inanspruchnahme der Objekte. Derartige Zeugnisse dokumentierten immer wieder, dass jene Bilder, die Eingang in das Reservoir des Künstlers gefunden hatten, durch fortwährende Prozesse der Stratifizierung und der »Kompostierung« einer unumkehrbaren Transformation ausgesetzt waren. Vor diesem Hintergrund empfiehlt es sich, das lange Ausbleiben einer Thematisierung der Materialitätsproblematik in der Bacon-Forschung als ein Symptom zu begreifen. Letzteres eigens zu beschreiben und dessen Ursachen zu ermitteln, wäre für sich bereits ein gewinnbringendes Unterfangen. Weil aber die vorliegende Arbeit über eine rein rezeptionsgeschichtliche Betrachtung hinaus möchte, wird dies nicht in vollem Umfang, sondern lediglich schlaglichtartig geschehen. Anhand einiger chronologisch angeordneter Beispiele soll skizziert werden, auf welche Weise der Zusammenhang von medialem Archiv und Materialität bisher behandelt wurde – oder eben gerade nicht.

Der 1952 veröffentlichte Text von Sam Hunter gibt dahingehend erste Hinweise. Bereits an ihm zeigt sich die Vernachlässigung der Materialitätsproblematik. Exemplarisch belegt er außerdem, dass Bacons systematische Einbeziehung von Fotografien und Reproduktionen in den Arbeitsprozess und deren Verwendung als Vorlagen für Gemälde schon seit Beginn der 1950er Jahre von der Kunstkritik wahrgenommen worden ist. Doch konzentrierte sich die Forschung vor allem auf motivisch-inhaltliche oder ikonografische Fragestellungen. Nur gelegentlich wurden intermediale Einflüsse auf Bacons Malerei angedeutet. Ein entsprechendes Beispiel hierfür ist John Rothensteins Einführung zum Werkkatalog des Künstlers aus dem Jahr 1964. Der damalige Direktor der Londoner Tate Gallery bezieht sich in seinem Text auf die oben diskutierten Illustrationen aus »The Anatomy of Horror«, um daran zu erinnern, dass nicht alle in Bacons Œuvre auftretenden Motive von »erhabener Herkunft« seien.²¹ Ähnlich wie in Hunters Aufsatz wird die Wirkung der Gemälde, der Eindruck von Verzweiflung und Schrecken unter anderem durch Bacons Heranziehen von Filmbildern und Zeitungsreproduktionen erklärt. Das Medium Fotografie, so Rothensteins Fazit, diene dem Künstler als »Fenster zur Welt« und beliefere ihn mit Ausschnitten einer gewaltsamen Realität.²² Überdies sei Bacon durch Pressebilder auf die »dramatische Eigenartigkeit von Figuren in Bewegung« aufmerksam geworden.²³

Rothenstein geht anschließend noch einen Schritt weiter, indem er einzelne Darstellungsweisen in den Gemälden auf mediale Charakteristika der Fotografie zurückführt. Vor allem für die Arbeiten der späten 1940er und frühen 1950er Jahre hält er fest, dass Effekte wie die Dominanz des Farbtons Grau, die verschwommene Textur der Bildoberfläche oder die Verwendung bestimmter Formen in den Kompositionen ihr Vorkommen der Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie verdanken.²⁴ Rothenstein schreibt den Reproduktionen und Zeitungsillustrationen also durchaus eine gewisse Relevanz in der Praxis des Malers zu. Doch obwohl er obligatorisch auf deren massenhafte Existenz im Atelier verweist, schließt er seine Diskussion mit dem Hinweis, Bacons Kunst habe glücklicherweise auch »noblere Quellen«²⁵. Bei diesen »nobleren Quellen« handelt es sich um Gemälde von Velázquez, Rembrandt oder

Daumier, die ihrerseits in Form von Reproduktionen im Atelier des Künstlers angehäuft wurden. Der Umstand jedoch, dass diese Abbildungen, wie alle anderen Arbeitsdokumente auch, der physischen Beanspruchung ausgesetzt wurden, ist im Text lediglich angedeutet, nicht aber mit Gewicht versehen.

Knapp zehn Jahre nach Rothenstein kommt auch John Russell auf Bacons Aneignung medialer Vorlagen zu sprechen. In seiner Monografie setzt er sich in einem separaten Kapitel mit Bildern auseinander, die der Künstler aus der populären visuellen Kultur jenseits der Kunstgeschichte zusammengetragen hatte. Noch bevor Russell diese Thematik entfaltet, weist er auf das visuelle Archiv des Malers hin und suggeriert dabei eine produktive Eigendynamik dieses Materials:

»In seinem Atelier hat Bacon einen *physischen Vorrat* an Bildern: Bilder, die er über viele Jahre hinweg aus Büchern, Katalogen, Zeitungen und Magazinen entnommen hat. Er sammelt diese Bilder in dem Wissen, dass früher oder später eines von ihnen zur richtigen Zeit oben auf dem Haufen liegen wird.«²⁶

Trotz dieses gezielten Verweises auf die Materialität der Bildvorlagen konzentriert sich Russell später auf ikonografische Fragen und erörtert ähnlich wie zuvor Rothenstein, welche Impulse Bacons Malerei durch das Medium Fotografie erhalten habe.²⁷ Selbst wenn er an einer Stelle davon spricht, dass Bacon bestimmtes »fotografisches Material« unwiederbringlich »komponiert« habe, bezieht er sich vorrangig auf die Adaption und Transformation von Bildsujets.²⁸ Ihm geht es letztendlich um die Wandlung, welche die Motive durch Bacons Imagination erfahren, und nicht um den materiellen Wandel der Bilder selbst. Dies ist umso erstaunlicher, als Russell sein Kapitel mit einem längeren Zitat des Künstlers schließt, das den Umgang mit Bildern in äußerst körperlichen Metaphern beschreibt: »In meinem Fall«, erklärt Bacon, »werden die Fotografien zu einer Art von Kompost, aus dem von Zeit zu Zeit Bilder hervorgehen. Diese Bilder können teilweise von der Laune des Materials bedingt sein, das in die Mühle hineingeriet.«²⁹ Die Spur, die der Maler in dieser Aussage legt, wird von Russell nicht verfolgt – ein Phänomen, das noch die Literatur der 1980er Jahre kennzeichnet.

Exemplarisch dafür ist Dawn Ades wichtiger Aufsatz für den Katalog zur Bacon-Retrospektive der Londoner Tate Gallery im Jahr 1985. Die Hauptthese, die Ades hinsichtlich der Verwendung von fotografischen Vorlagen vertritt, postuliert eine aggressive Haltung des Künstlers gegenüber seinen Bildquellen. Bacon befinde sich in einer »bildnerischen Schlacht gegen die illustrative Figuration«, wie sie vom Medium Fotografie verkörpert werde.³⁰ Die Gemälde des Künstlers verrieten dessen Attacke gegen die Darstellungsweisen der Fotografie und besonders gegen deren Anspruch, die Realität erfassen und fixieren zu können.³¹ Dementsprechend fragt Ades weniger, welche Quellen Bacon heranzog, als vielmehr, was er mit den entlehnten Bildern anstellte bzw. wie er diese behandelte.³² Doch obwohl die Autorin die Erkenntnisperspektive zunehmend verschiebt – vom vorrangig ikonografischen Interesse hin zur Frage nach der Nutzung medialer Ressourcen –, bleibt sie in bestimmter Hinsicht der traditionellen Lesart verbunden. Im Verlauf des Textes wird deutlich, dass sich Ades ausschließlich für die Aneignung und die Umformung von Bildmotiven interessiert. Es geht ihr im Wesentlichen

darum, auf die inhaltlichen Verschiebungen hinzuweisen, die aus der Entlehnung eines Motivs und dessen künstlerischer Transformation im Gemälde resultieren. Die Performanz und Körperlichkeit dessen, was Bacon tatsächlich mit seinen Reproduktionen und Fotografien im Arbeitsprozess anstellte, bleibt auch in ihrem Aufsatz unbeachtet.

Noch deutlicher als von Dawn Ades wird eine ikonografische Herangehensweise von Wieland Schmied verfolgt, dessen Monografie zum Werk Bacons gleichfalls 1985 erschien. Erneut wird dort zunächst die besondere Relevanz der »Existenz der Fotografie« für den Künstler betont. Der Autor attestiert dem Maler, dass das »Bewusstsein der Fotografie seinen Stil geprägt [habe] wie sonst nichts.«³³ Die Funktion von Bacons medialem Archiv sieht Schmied unterdessen in der Rolle einer Gedächtnisstütze aufgehen. Es diene dem Künstler als Hilfsmittel zur Erinnerung an Empfindungen und werde von ihm zur rückwirkenden Versicherung genutzt.³⁴ Ohne dies weiter kenntlich zu machen, greift er hier auf eine Deutung zurück, die von Bacon selbst hin und wieder lanciert wurde.³⁵ Wie üblich weist aber auch Schmied in seinem Text auf die reichhaltige Anhäufung von ramponierten Fotografien im Atelier hin. Er zitiert darüber hinaus sogar eine Bemerkung Bacons, in der dieser sein mediales Sammelsurium als eine Art Komposthaufen bezeichnet, der »ständig neue Bilder ausbrütet.«³⁶ Trotzdem tendiert Schmied in seinem Text dazu, die Relevanz der zerschlissenen Arbeitsdokumente zu unterschätzen. Obgleich seine Monografie eine der wenigen Publikationen bis in die 1990er Jahre ist, in der auch einige der brüchigen und abgegriffenen Bildvorlagen abgedruckt sind,³⁷ zieht er die falschen Schlüsse. Der Zustand eines singulären fotografischen Abzugs oder die Hinfälligkeit einer konkreten Reproduktion spielen aus seiner Perspektive keine Rolle. Schmieds diesbezügliche Begründung variiert die von John Russell her bekannte Lesart: Die Motive der Bilder hätten sich so tief im Unterbewussten und der Imagination des Künstlers verankert, dass dieser »ihr physisches Äquivalent getrost im Kompost versinken lassen kann.«³⁸

Im Verlauf der vorliegenden Arbeit soll indes gezeigt werden, dass Bacons »Komposthaufen« nicht als Ort missverstanden werden sollte, an dem ausgediente Bilder lediglich zugrunde gingen. Auf der Basis empirischer Analysen wird argumentiert, dass es sich dabei gerade nicht um bloße Abfallprodukte einer künstlerischen Praxis handelt, denen an sich kein eigener Wert zukam. Anstatt in der chaotischen Halde voller zerfallener Reproduktionen und Fotografien nur eine Endstation für Bilder zu sehen, die ihren Dienst als Lieferant für Sujets und Kompositionen bereits geleistet hatten, ist es nötig, das produktive Potenzial des physischen Umgangs mit Bildern herauszustellen.

Die ausführlichste Schilderung der Situation in Bacons Arbeitsraum, die bis in die 1980er Jahre erschien, findet sich in einem Beitrag von Michael Peppiatt. Sein gleichwohl überschaubarer Artikel entstand beinahe zeitgleich mit den Texten von Dawn Ades und Wieland Schmied. Er wurde im September 1984 im Magazin *The Connoisseur* abgedruckt und befasst sich mit dem »Atelier als Symbol« der Malerei Bacons.³⁹ Bereits das Zeitschriftencover der entsprechenden Ausgabe wird von der ganzseitigen Abbildung einer unaufgeräumten Ecke des Studios geziert und stimmt auf die Atmosphäre des Textes ein. Die Überschrift auf dem Titelblatt verspricht zudem Einblicke in den »regellosen« oder »ungeordneten Genius« (*disorderly genius*) des Künstlers. Der Artikel Peppiatts selbst wird ebenfalls durch eine großformatige

Fotografie eingeleitet. Nun allerdings liegt der Fokus nicht mehr auf einem menschenleeren Raumausschnitt; die Aufnahme zeigt vielmehr Bacon inmitten seines chaotischen Ateliers. Die Argumentation des Textes macht dieses Foto gleichsam zu einer Art rätselhaftem Doppelporträt. Der Arbeitsraum, so Michael Peppiatt, sei ein »komplettes und akkurates Archiv«, das darüber Auskunft geben könne, wie und wodurch Bacons »Imagination befruchtet« werde. Deshalb sei das Atelier ein »Spiegel für die Denkweise des Künstlers.«⁴⁰ Der Autor geht dann auf die Allgegenwart der Farbe ein, die sich wie ein Netz über die Wände und den Boden des Raumes lege. Er verweist ferner auf die »klebrige Masse« der Malutensilien, die zum »beängstigenden Durcheinander« des Studios beitragen. Peppiatt lenkt die Aufmerksamkeit anschließend auch auf die Anhäufungen von farbbeschmierten Zeitungsausschnitten, ramponierten Büchern und Fotografien. An einer Stelle gibt er sogar einen kurzen Einblick in Bacons physischen Umgang mit seinem medialen Sammelsurium:

»Dieser Bilderwust wird dann besonders fesselnd, wenn der Künstler sich von einem Ende des übersäten Ateliers zum anderen bewegt und dabei halb begrabene Bilder aufwirbelt, die für einen Moment oben liegen bleiben und neue Hinweise geben – und vielleicht frische Inspiration.«⁴¹

Peppiatt stellt in seinem Artikel folglich einige materielle Charakteristika des Ateliers vor. Seine Rhetorik ist deutlich darum bemüht, das Unordentliche und Schmutzige dieses Raumes erfahrbar zu machen. Den Schritt, die Materialität als zentralen Aspekt von Bacons Kunstschaffen zu thematisieren, geht der Autor indes nicht. Das Chaos auf dem Atelierboden wird nicht als Zeugnis einer bestimmten Praxis verstanden, sondern als eine »Art Quellensammlung für die baconsche Bildsprache«⁴². Und wenn Peppiatt schreibt, dass die wesentliche Frage sei, wie der Künstler seine »rohen Zutaten« transformiert habe, dann geht es auch ihm ausschließlich um die Umwandlung von Motiven.⁴³ Sein Interesse richtet sich auf die mysteriöse Synthese ungewöhnlicher Sujets zu neuen Darstellungen, die sich jeder Erklärung sperren. Das Atelier ist aus dieser Perspektive keine bloße Müllhalde nutzlos gewordener medialer Versatzstücke, wie dies etwa Wieland Schmied suggerierte. Nach Peppiatt ist es vielmehr ein Erkenntnisobjekt eigenen Ranges. Er versteht es insofern als »Symbol«, als die Diversität der darin gehorteten Bilder und deren bewegtes Durcheinander Ausdruck der künstlerischen Intelligenz Bacons seien. An seiner Lesart ist unterdessen problematisch, dass die noch zuvor beschworene physische Dimension des Arbeitsraumes wieder kassiert wird. Peppiatts atmosphärische Beschreibung des Studios als einem rätselhaften Ort, an dem quasi-alchemistische Prozesse ablaufen, fungiert vor allem als Folie für die These der Rätselhaftigkeit von Bacons Kunst.⁴⁴ Dessen materielle Praxis hingegen wird zurückgestutzt auf eine »undurchdringliche« mentale Operation.⁴⁵ In Kürze bedeutet dies: Das Atelier führt in seiner ungeordneten Flut an Bildern vor Augen, wie es ansonsten im Kopf des Künstlers zugeht. Für Peppiatt ist Bacons Studio deshalb eigentlich mehr »Symptom« denn »Symbol«.

Im Verlauf des vorliegenden Textes soll gezeigt werden, dass diese einfache Rechnung keineswegs aufgeht. Die Relevanz des Ateliers und der darin befindlichen Arbeitsdokumente, so lautet die Gegenthese, wird verkannt, wenn man sie lediglich als physisches Äquivalent

einer geistigen Verfassung versteht, mit der wiederum das vermeintlich enigmatische Wesen der Kunst Bacons erklärt werden soll. Die medialen Ressourcen und deren jeweiliger Zustand erklären hingegen selbst noch gar nichts. Um sie zum Sprechen zu bringen, müssen sie eigens untersucht werden. Dann erst können sie Aufschluss über jene Prozesse geben, in die Bacon sie einband. Was an ihnen absehbar wird, sind konkrete *mediale Praktiken*, die ihrerseits interpretationsbedürftig sind, um Bacons Grundhaltung gegenüber Bildern und deren Materialität rekonstruieren zu können. Anders als etwa bei Michael Peppiatt zielen die kommenden Ausführungen somit nicht darauf ab, den vermeintlich regellosen und chaotischen »Genius« des Künstlers vorzustellen. Stattdessen wird das Material aus Bacons Atelier als Erkenntnisobjekt genutzt, anhand dessen sich Handlungsweisen nachvollziehen lassen, die Auskunft über die Problemstellungen geben, die Bacons künstlerischer Praxis zugrunde lagen.

Wie der vorangegangene Überblick andeutet, wurde dem Thema der Materialität von den 1940er Jahren bis zum Ende der 1980er Jahre kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Die Bacon-Literatur kam nur sporadisch darauf zu sprechen. Und selbst Texte, die materialitätsspezifische Aspekte berührten, relativierten diese auf je eigene Weise. Vor diesem Hintergrund ist eine Umorientierung innerhalb der Forschung bemerkenswert, die etwa ab Mitte der 1990er Jahre ihren Anfang nahm. Sie lässt sich als *material turn* charakterisieren: Nach dem Tod Bacons im April 1992 setzte eine Entwicklung ein, die zunächst mit der Erfassung und Präsentation zahlreicher zuvor unbekannter Arbeitsdokumente begann. Sie mündete letztlich in Versuchen, die Stellung dieses Bildmaterials im künstlerischen Prozess zu bestimmen. Ausgangspunkte dieser Neuausrichtung waren unter anderem die Retrospektive des Jahres 1996, Michael Peppiatts Biografie des Malers aus demselben Jahr sowie der Erwerb einiger Zeichnungen und bearbeiteter Zeitungsskizzen durch die Londoner Tate Gallery im Jahr 1998.⁴⁶ Den größten Beitrag leistete die schon erwähnte Archivierung des vollständigen Inhalts von Bacons Atelier durch ein Team der Dubliner Hugh Lane Gallery in den Jahren 1998 bis 2001. Im Anschluss daran gelang es vor allen Dingen Margarita Cappock und Martin Harrison, neue Einsichten in die künstlerischen Strategien des Malers zu gewinnen.⁴⁷ So konnte anhand zahlreicher Beispiele gezeigt werden, dass Bacon eine ausgeprägte Sensibilität gegenüber den physischen Veränderungen seines visuellen Archivs an den Tag legte. Auf diese Empfänglichkeit für die kontingenten Spuren der Beanspruchung und deren Relevanz für den Prozess der Bildfindung hatte Matthew Gale bereits im Jahr 1999 hingewiesen:

»[Die fotografischen Reproduktionen] absorbierten die Verschüttungen des Arbeitsprozesses, bekamen Eselohren und wurden durch die Handhabung beschmutzt. Bacon betrachtete dies als einen bereichernden Verfall. [...] Diese Nutzbarmachung der zufälligen Vernarbungen, die aus dem alltäglichen Dasein resultierten, war Bestandteil der Arbeitspraxis und in bestimmter Hinsicht notwendiges Vorspiel für die Herstellung von Gemälden.«⁴⁸

Neben diesem grundsätzlichen Gespür Bacons für die Produktivität des Verschleißes wurden wiederholt auch Arbeitsdokumente diskutiert, in deren Materialität Bacon gezielt eingegriffen hatte. Diese absichtsvollen Manipulationen an Bildern lassen sich als in der Tat »handgreif-

liche« Taktiken des Künstlers kennzeichnen, die auf Lösungen für seine Gemälde abzielten. So lautet beispielsweise Martin Harrisons Fazit:

»Das Verhalten der Fotografien war entscheidend für Bacons Strategie [...]. Seine taktilen Modifikationen (Beschneiden, Falten, Übermalen, Beschädigen, Bespritzen) ersetzen für ihn die Anfertigung konventioneller vorbereitender Zeichnungen – sie waren die »Skizzen«, die er in Ölgemälde übersetzte.«⁴⁹

Diese generelle Anerkennung der zerfallenen und bearbeiteten Fotografien und Reproduktionen aus dem Atelier des Malers ist angesichts der Forschungsgeschichte zur Kunst Bacons beachtlich. Der *material turn* ist als eine tiefgreifende Umdeutung zu verstehen. In deren Folge wurden Bilder als physische Objekte zu wichtigen Agenten innerhalb einer künstlerischen Praxis aufgewertet, die ihrerseits deutlich körperliche Züge trägt. Wurden die Arbeitsdokumente viele Jahrzehnte lang mit zu wenig Bedeutung versehen, sind sie nun in den Rang experimenteller Studien versetzt worden, an denen sich die »suchende Intelligenz«⁵⁰ des Künstlers nachvollziehen lässt. Aufgrund dessen hat in den vergangenen Jahren kaum eine Bacon-Ausstellung auf die Präsentation solchen Bildmaterials verzichten wollen.⁵¹ In jüngeren Publikationen scheint die Wiedergabe der beanspruchten Körperlichkeit von Bacons medialen Ressourcen mitunter sogar das zentrale Anliegen zu sein. So präsentierten beispielsweise der Kunstverlag Ivory Press und das Estate of Francis Bacon 2006 die Kollektion *Detritus*. Es handelt sich dabei um eine Sammlung von insgesamt 76 Faksimiles nach Fotografien, Schriftstücken und Objekten, deren Nutzungsspuren und Verschmutzungen penibel von Hand kopiert worden sind.⁵² Ferner wurde jüngst der Bildband *Incunabula* vorgelegt, der knapp 165 großformatige Abbildungen von Arbeitsdokumenten enthält.⁵³ Weniger aufwendig um den Eindruck der Authentizität bemüht als im Fall von *Detritus*, zeichnet sich diese Veröffentlichung aber dennoch durch ihre Aufmerksamkeit gegenüber der physischen Erscheinung der Artefakte aus. Die Materialität jener Bilder, die durch Bacons künstlerische Tätigkeit zerklüftet, umgearbeitet und manipuliert wurden, ist demnach stärker in den Fokus gerückt; als eigenständiges kunstwissenschaftliches Untersuchungsfeld ist sie indes noch nicht wirklich erschlossen. Gleichwohl ist in dieser Neuorientierung eine seltene Möglichkeit angelegt: Durch die Diskussion der Arbeitsdokumente kann es gelingen, Bacons Schaffen vom Kopf auf die Füße zu stellen und dessen Gemälde als Resultate einer wesensmäßig materiellen Kunstpraxis zu charakterisieren.

Die vorliegende Untersuchung profitiert sehr von den neuen Einsichten in die Arbeitsweisen des Malers und dessen haptischen Umgang mit medialen Ressourcen. Ohne die genannten Vorarbeiten wäre sie als wissenschaftliches Projekt kaum denkbar. Allerdings erschöpft sich die mit ihr verbundene Absicht nicht darin, den etwa durch Cappock oder Harrison gewiesenen Weg lediglich weiter auszubauen. Stattdessen verfolgt die Arbeit das Ziel, über die bisherigen Deutungsangebote der Forschung deutlich hinauszugehen. Ihr Ausgangspunkt ist die Überzeugung, dass es nicht genügt, allein das Handwerk von Bacons Malerei nachzuvollziehen. Es reicht nicht aus, auf Basis des Atelierbestands lediglich eine produktionsästhetische Beschreibung der Techniken oder Verfahrensweisen des Künstlers zu geben. Nun besteht

jedoch kaum Zweifel daran, dass dies für sich bereits eine gewinnbringende Unternehmung wäre; aus diesem Grund gehört die systematische Herausarbeitung von Bacons künstlerischen Praktiken auch zu den zentralen Aufgaben der folgenden Ausführungen. Und dennoch: Eine solche Rekonstruktion griffe unweigerlich zu kurz, wenn sie nicht zugleich nach den theoretischen und inhaltlichen Konsequenzen bestimmter Handlungen fragte. Anders als bisher wird Bacons materielle Praxis deshalb als eine Form praktizierter Medienreflexion aufgefasst, die Auskünfte über seine grundsätzliche Einstellung gegenüber dem Medium Bild zu geben vermag.

Zugleich soll dargelegt werden, inwiefern Bacons variantenreiche Auseinandersetzung mit Bildern an andere Schwerpunkte seiner künstlerischen Recherche angeschlossen war. Aus dieser Perspektive wird sich Bacons Bewusstsein für die Materialität seiner Arbeitsdokumente als Indikator dafür erweisen, dass er die materiellen Bedingungen des Medialen in ihrer Relevanz erkannte und verhandelte – und zwar schon vor dem eigentlichen Malakt. Im gleichen Zug deutet sich sein Beharren darauf an, dass sich Darstellungen unumgänglich in Medien verkörpern müssen, und dass dies im Fall der Darstellung des menschlichen Körpers besonders intrikat zu sein scheint. Die Erkenntnisse hinsichtlich der Strategien des Künstlers schärfen demnach zuallererst den Blick für die Komplexität seines Nachdenkens über Bilder. Daher ist es ein wesentliches Anliegen dieser Untersuchung, erstmals das medienreflexive Potenzial jener praktischen Vollzüge herauszustellen, die Bacons künstlerische Tätigkeit charakterisieren. Im Verbund mit einer Analyse seiner ästhetischen Überlegungen kann dadurch die Grundlage für ein neues Verständnis seines Schaffens gelegt werden. Damit einhergehend werden vollkommen neue Anschlüsse an theoretische Diskurse möglich, wie der Brückenschlag zur Bildtheorie belegen wird. Daraus ergibt sich ein entscheidender Vorteil: Theorie tritt hier nicht lediglich zu einem ›Werk‹ hinzu oder wird diesem in interpretatorischer Absicht ›aufgestülpt‹. Vielmehr ergibt sich deren Heranziehung aus der inneren Logik des Gegenstands, den sie reflektiert – und in dem sie sich daher auch selbst prüfend widerspiegeln kann. Die hier vorgeschlagene Herangehensweise muss somit zwangsläufig über Fragen der Produktionsästhetik, der Künstlerintention, der Ikonografie und der Bildhermeneutik hinausgehen.

Wie bereits angedeutet, ist Bacons taktile Annäherung an sein mediales Archiv, seine Eingriffe in die Materialität seiner Arbeitsdokumente und seine kreative Ausbeutung der physischen Aspekte von Bildern keineswegs alleiniger Fokus des Interesses. Wichtiger noch wird die Frage sein, wie sich all diese Aspekte mit dem Problem der Darstellbarkeit der menschlichen Figur verbanden. Gewiss ist, dass Materialität und Figuration für Bacon unlösbar miteinander verwickelt waren. Eine Hervorhebung dieses Zusammenhangs ist umso bedeutsamer, als der menschliche Körper unumstritten der zentrale Gegenstand von Bacons künstlerischen Bemühungen war. Während dessen Medienreflexion nicht ausschließlich von seinen Gemälden abgelesen werden kann, besteht an der Relevanz des Körperthemas keinerlei Zweifel. Wirft man auch nur einen flüchtigen Blick auf seine Arbeiten, so ist offensichtlich, dass die menschliche Figur bis zuletzt sein primäres Motiv blieb. Gleichwohl ging es Bacon nicht bloß um den Körper als Bildmotiv. Die von ihm über Jahrzehnte hinweg verfolgten Leitfragen lauten eher: Wie lassen sich die Realität des Körpers, das Ausmaß seiner Körperlichkeit und jene

Empfindungen, die sich in ihm verkörpern, darstellen? Wie lässt sich überhaupt ein Bild vom Körper anfertigen, das nicht bereits von vornherein das Ereignis des Körpers verfehlt? Von der Unumgänglichkeit solcher Herausforderungen zeugen nicht nur die verbalen Äußerungen des Künstlers immer wieder.

Das bisher Skizzierte legt deshalb nahe, dass eine Forschung, die das Verhältnis von Bild und Körper bei Bacon erst mit Bezug auf den Malakt oder die Gemälde zu problematisieren beginnt, je schon zu spät kommt. Sie setzte mit ihrer Analyse erst an einem Punkt des ästhetischen Prozesses ein, an dem wesentliche Entscheidungen bereits getroffen waren. Solche teils unthematischen Grundannahmen und Motivationen des Künstlers in den Blick zu rücken, ist ein zentrales Anliegen dieser Untersuchung. Aus diesem Grund wird die Frage gestellt, inwiefern die materielle Praxis Bacons, die Artefakte seiner Arbeitsumgebung sowie seine Gemälde auf Konzeptionen des Körpers schließen lassen, in denen der Körper immer schon in ein Verhältnis zu seiner Mediatisierung gesetzt ist. Der Visualisierung des Körpers, wie wandelbar diese im Verlauf von Bacons Karriere auch war, gingen immer schon Bilder des Körpers voraus: Dies unter anderem darum, weil der Künstler über die Darstellbarkeit der menschlichen Figur meist auf der Grundlage von anderen Darstellungen des Körpers nachdachte. Auf diesen Umstand wird deshalb mit Nachdruck verwiesen: In der Auseinandersetzung mit Fotografien und Reproduktionen seines medialen Archivs ergaben sich für Bacon mögliche Lösungen für die Aufgabe der Figuration des Körpers. Der materielle Zustand seiner Arbeitsdokumente wurde von ihm anerkannt und in gezielten Manipulationen nachempfunden. Darüber hinaus führte Bacons Praxis ein ebenso simples wie medientheoretisch wichtiges Faktum vor Augen. Sie zeigte unentwegt, dass Veränderungen in der Materialität eines Bildes unvermeidlich zu einem Wandel der Erscheinungsweise des abgebildeten Körpers führen. Mit Hilfe zahlreicher Beispiele wird sich belegen lassen, dass diesem nicht aufkündbaren Wechselspiel eine Produktivität inhärent ist, die der Künstler aufgriff und letztlich auch in seine Gemälde überführte. Von dieser Einsicht ausgehend formulieren die vorliegenden Überlegungen ihren Einwand gegen die etablierten Deutungen von Bacons Malerei. Denn vor der Folie seiner ästhetischen Konzeptionen und seiner materiellen Praxis erscheinen die Verzerrungen und Auflösungen der menschlichen Figur in Bacons Gemälden in einem völlig anderen Licht. Sie lassen sich nicht mehr so einfach als Kennzeichen der Gewalt oder als aggressive Angriffe auf die Figuration und die Integrität des Körpers auslegen. Sie bezeugen dann weniger einen Willen zur Destruktion, als dass sie auf eine Sensibilität gegenüber jenem fruchtbaren Überschuss verweisen, der in der Materialität von Bild und Körper wurzelt.

In dieser Studie wird folglich davon ausgegangen, dass Bacons ästhetisches Handeln als eine tätige Reflexion des Medialen zu diskutieren ist. Man kann es als eine Art der praktizierten Bildkritik verstehen. Darüber hinaus werden der menschliche Körper und das Problem seiner Darstellbarkeit als das primäre Thema von Bacons künstlerischer Tätigkeit aufgefasst. Es ist das zentrale Anliegen der nachfolgenden Erörterungen, den Zusammenhang zwischen diesen beiden Gesichtspunkten vorzuführen. Bildfragen und Körperfragen, so lautet die These, müssen im Werk Bacons als eine gemeinsame Problematik begriffen und angegangen werden. Die von ihm vollzogene Auseinandersetzung mit der Medialität von Bildern

und die künstlerische Reflexion über den Körper sind auf das Engste miteinander verbunden und inspirieren sich wechselseitig. Verknüpft werden beide über den Begriff der Materialität. Er liefert das gemeinsame Scharnier und bündelt die vielschichtigen Beziehungen zwischen Bild und Körper, Bildkörper und Körperbild. Die Ausführungen zur Kunst Bacons setzen sich deshalb ein Ziel, das jenseits einer üblichen Werkinterpretation liegt. Sie möchten verdeutlichen, dass sich die Materialität von Bildern und Körpern sowohl generell als auch im Schaffen des Künstlers nicht ohne bedeutsame Einbuße negieren lässt – sie hat unumgänglich und immerzu Gewicht.

1.2 Materialität: Relevanz und Kritik eines Begriffs

Der Begriff der Materialität ist nie ganz aus den Registern der Diskussionen über Kunst, Repräsentation oder Körperlichkeit gefallen – gleichwohl erlebt er dort seit einiger Zeit eine beachtliche Aufwertung. So zeichnet sich momentan in einer Vielzahl an Disziplinen eine kaum übersehbare Konjunktur des Materiellen ab. Ein Grund hierfür liegt darin, dass sich Material(ität) als ein Begriff der Kritik funktionalisieren ließ und lässt. Das Beharren auf Aspekten der Materialität geht des Öfteren mit einer Problematisierung der Dominanz des Sinns, der Verabsolutierung des Medialen oder der Hypostasierung des Diskursiven einher. Dementsprechend wird häufig energisch an die Relevanz der Sinnlichkeit, an das Ästhetische innerhalb der Wahrnehmung, an Ereignishaftigkeit und Präsenz erinnert. Vom Eigensinn der Materialität ist dann ebenso die Rede wie von deren Erfahrung als Widerfahrnis oder Störung. Diese Betonung der Widerständigkeit gehört mittlerweile zu den Selbstverständlichkeiten zahlreicher Fachdiskurse. Darüber hinaus werden zunehmend Anstrengungen unternommen, auch die produktiven Aspekte von Material(ität) zu erfassen und zur Geltung zu bringen. Doch unabhängig davon, ob eher auf eine passive, renitente Beharrlichkeit des Materiellen verwiesen oder aber einer aktiven und generativen Eigendynamik das Wort geredet wird – die damit verbundenen Ziele ähneln sich: Material(ität) als kritischen Begriff zu verwenden, heißt in der Regel, an etwas zu erinnern, das sich nicht unseren Intentionen fügt, das somit nicht vollends beherrschbar ist und sich ebenso wenig restlos in Sinn verwandeln lässt.⁵⁴

Allerdings ist der Begriff der Materialität selbst einer (notwendigen) Kritik unterzogen worden. Dies gilt vor allem für dessen Beschränkung auf dinghafte Anwesenheit oder seine Rückführung auf eine Logik der Substanz. Die vielzähligen Gründe für die gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber Fragen der Materialität ließen erkennen, dass eine Neuformulierung des Begriffs notwendig war. Die Medialisierung des Alltags, moderne Telekommunikations- oder Transportmittel und die damit verknüpften Vorstellungen der Entkörperung, verschiedenste Strukturalismen und der *linguistic turn*, posthumane Phantasien und nicht zuletzt der Siegeszug des Digitalen wiesen Materialität als äußerst prekär aus. Von ganz unterschiedlichen Positionen und mit zum Teil gegenläufigen Zielstellungen ist deshalb wiederholt versucht worden, den Begriff nicht auf die Bedeutung eines essenziellen Substrates zu verkürzen. Weder bildet Material(ität) einen natürlich-archaischen Rest jenseits der Domäne der Kultur noch wird darunter ein ursprünglicher Stoff verstanden, in den sich Kultur, Sprache

oder Bedeutung erst einprägen. Andererseits ist ebenso nachdrücklich betont worden, dass Material(ität) keineswegs eine bloße soziale Konstruktion ist und nicht vollständig in den Prozessen der Signifikation aufgeht. Ein Konsens darüber, was der Begriff denn nun eigentlich bedeutet, oder eine einheitliche theoretische Bestimmung existieren nicht. Auffällig ist aber, dass Materialität auch als Begriff oder Konzept in Bewegung versetzt wurde; anstatt sie statisch zu denken, hat man sie zunehmend dynamisiert. Es sind unter anderem die damit einhergehende Unabgeschlossenheit und schwierige Fassbarkeit, die für den derzeitigen Appeal des Reflexionsgegenstandes Material(ität) sorgen.

Die kunsthistorische Forschung hat sich den Aspekten und Problemen des Materials und der Materialität der Darstellungsmedien auf vielfältige Weise genähert. So ist etwa darauf hingewiesen worden, dass sich die Kunst seit der Moderne unter anderem durch eine praktische Analyse ihrer bildnerischen Mittel auszeichnet. Dies gilt gleichermaßen für das Material der Kunst, das nicht mehr nur als unvermeidliche physische Notwendigkeit aufgefasst, sondern zu einer eigenständigen ästhetischen Kategorie aufgewertet und eigens thematisiert wurde.⁵⁵ Zahlreiche Studien haben zudem zeigen können, dass eine zeitliche Eingrenzung der künstlerischen Auseinandersetzung mit Aspekten der Materialität auf den Modernismus oder die Avantgarden des 20. Jahrhunderts zu kurz greift. Medienreflexive Strategien finden sich in Kunstwerken und künstlerischen Praxen bereits lange Zeit vor der Moderne.⁵⁶

Das variantenreiche Wechselspiel zwischen Material(ität) und Repräsentation ist in der Forschung aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet worden: So hat man sich beispielsweise aus material- oder produktionsästhetischer Perspektive mit den Werkstoffen, Instrumenten und Orten künstlerischen Schaffens befasst.⁵⁷ Darüber hinaus ist der Körperlichkeit des kreativen Prozesses Aufmerksamkeit geschenkt worden wie auch der produktiven Eigendynamik des Materials.⁵⁸ Ferner wurden die Verschränkungen zwischen der Materialität des Körpers, der Physikalität der bildnerischen Mittel und der Oberfläche des Bildes diskutiert.⁵⁹ Studien zum Problembereich der Bilderstürmerei wiederum haben deutlich gemacht, dass sich der Ikonoklasmus des Öfteren gegen die reale Präsenz des physischen Bildwerkes richtete.⁶⁰ Weit über materialikonografische Fragestellungen hinausgehend sind außerdem die Bedeutungsaspekte des Materials, d.h. dessen Rolle oder Widerstand bei der Erzeugung von ikonischem Sinn, erörtert worden.⁶¹

Auch in der bildwissenschaftlichen Forschung sind die Materialität und die diversen Produktions- sowie Gebrauchsweisen des Bildes zu Themen eigenen Ranges avanciert. Herausgearbeitet wurde dabei die Abhängigkeit des Bildes von physischen und technologischen Daseinsbedingungen sowie von höchst verschiedenen Praktiken und Techniken des Herstellens, Handelns und Wahrnehmens.⁶² Ganz grundsätzlich ist darüber nachgedacht worden, weshalb und auf welche Weise aus der Materialität des Bildes eigentlich Anschaulichkeit und Bedeutung hervorgehen können. »Wie ist es überhaupt möglich«, fragt demgemäß Gottfried Boehm, »mit bloßem Stoff (Pigment und Pinsel) appliziert auf einen materiellen Träger (Holz, Putz, Leinwand, Blech etc.), die höchsten Geheimnisse der Religion, des Geistes oder eines ästhetischen Entzückens zu repräsentieren?«⁶³ Diese Frage nach dem Übergang vom schieren Material zum Sinn beschränkt sich weder auf den Sonderfall des Gemäldes noch wäre auf sie

schon eine abschließende Antwort gefunden. Sie gehört vielmehr zur generellen Problematik des Bildes und lenkt den Blick auf die in der Materialität angelegten Sinnpotenziale und deren Grenzen. Ikonischer Sinn gründet demzufolge im Material des Bildes, gleichwohl er sich darin noch längst nicht erschöpft. Doch beherbergen bereits materielle Markierungen einen Überschuss, der sich in Form von Ambiguitäten und Unbestimmtheiten äußern und die Produktion von Bedeutung provozieren kann.⁶⁴ Neben dieser signifikativen Wirksamkeit der Materialität des Bildes sind auch deren evokative sowie pathische Wirksamkeit verhandelt worden.⁶⁵

Das Bild als besonderes Wahrnehmungsphänomen veranlasst regelmäßig dazu, Fragen nach seiner Ontologie aufzuwerfen. Hierbei ist es unumgänglich, auch seiner Materialität einen Platz zuzuweisen. Gleichviel ob dies explizit geschieht oder beiläufig, meist wird dazu auf die Denkfigur der Duplizität zurückgegriffen. Die Idee einer Doppelnatur des Bildes ist weit verbreitet; sie tritt im Gewand vielfältiger Terminologien auf und greift auf verschiedenen Ebenen auf das Bild zu. In der sprachlichen Unterscheidung von *picture* und *image* begegnet sie uns ebenso wie etwa in der phänomenologischen Aufgliederung von Bildding und Bildobjekt (Husserl), den Konzepten der *twofoldness* (Wollheim) und der *ikonischen Differenz* (Boehm) oder der Dichotomie von Transparenz und Opazität.⁶⁶ Die Begrifflichkeiten zielen in der Regel darauf, die innere Spaltung oder den Riss anzudeuten, der das Doppelwesen Bild auszumachen scheint.⁶⁷ Nicht selten führt dies zu einer Vernachlässigung von Materialität. Dies gilt häufig selbst noch für Ansätze, welche die Durchdringung der beiden (nur heuristisch) unterschiedenen Seiten des Bildes als eine Art der *Verkörperung* zu beschreiben suchen.⁶⁸ Wird das Bildphänomen als Verkörperung konzipiert, dann erschöpft sich die Rede vom »Körper des Bildes« aber nicht notwendigerweise in einer bloßen Analogie oder Metapher. Vielmehr öffnet sich dadurch allererst ein Feld von bedeutsamen Überschneidungen, das noch zu explizieren und zu thematisieren wäre. Dies gilt insbesondere, wenn es sich bei den in Frage stehenden Darstellungen um Bilder von Körpern handelt. Denn ebenso wie die Materialität des Bildes ist auch die Materialität des Körpers als komplexe und vielschichtige Problematik erkannt worden.

Über *den* Körper zu sprechen, ist deshalb ein schwieriges Unterfangen. Aus einer Vielzahl an Gründen hat er seine Rolle als physische oder physiologische Tatsache eingebüßt. Weder hat er sich als statische Größe behaupten noch als letzter Garant einer natürlichen Wahrheit bewähren können. Vielmehr sind seine kulturelle Verfasstheit, seine Zurichtung durch Diskurse und soziale Handlungen sowie seine Historizität herausgestellt worden.⁶⁹ Untersuchungen zur Körpergeschichte haben etwa kenntlich werden lassen, inwiefern die Vorstellungen vom Körper, von dessen Funktionsweise und Anatomie einem zeitlichen Wandel ausgesetzt sind. Zumal wurde deutlich, dass stets auch andere, verworfene oder deviante Formen von Körperlichkeit parallel existierten und existieren.⁷⁰ In diesem Zusammenhang zeichnete sich ferner die formierende Rolle der visuellen Medien sowie der Praktiken und Ordnungen der Sichtbarmachung des Körpers ab.⁷¹ Überhaupt ist Körperkritik in postmodernen Debatten wesentlich als Repräsentationskritik formuliert worden. Die Relativierung des biologischen Körpers und die Infragestellung einer generalisierbaren Körperlichkeit gehen dabei mit der Problematisierung des Verhältnisses von Körper und Symbolisierung einher.⁷² Infolgedessen sind die Ma-

terialität, die Oberfläche und die Kontur(iertheit) des Körpers dahingehend befragt worden, wie deren Erfahrung möglich ist und wie ihre Signifikanz zuallererst erwirkt wird.

Derartige Projekte einer De-Essentialisierung sind vor allen Dingen durch sozialkonstruktivistische und dekonstruktivistische Ansätze initiiert worden.⁷³ Eine besondere Rolle kam dabei gendertheoretischen Forschungen zu, die auf Foucaults Überlegungen zur Genealogie, auf Lacans strukturalistische Revision der freudschen Psychoanalyse und auf die Dekonstruktion Derridas zurückgriffen. Mit ihrer Problematisierung der Differenz von biologischem Geschlecht (*sex*) und sozialer Geschlechtsidentität (*gender*) haben sie die Frage nach dem Körper neu gestellt.⁷⁴ Nicht nur wurde die Vorgängigkeit eines natürlichen Körpers vor der Einschreibung soziokultureller Normen zurückgewiesen. Darüber hinaus ist die Dichotomie von *sex* und *gender* einer generellen Kritik unterzogen worden. So hat beispielsweise Judith Butler darauf hingewiesen, dass der Körper weder »stumme Faktizität« sei noch ein »passives Medium«, in das sich Diskurse erst nachträglich einprägten.⁷⁵ Vielmehr seien dessen biologisch-physikalischen Merkmale immer schon von der Sprache markiert.⁷⁶

Solche Zurückweisungen einer prädiskursiven Natürlichkeit mussten sich jedoch den Einwand gefallen lassen, den Körper theoretisch zu entmaterialisieren und gewissermaßen »omatophob« veranlagt zu sein.⁷⁷ Unter anderem als Antwort auf derartige Vorwürfe wurden Aspekte der Körperlichkeit (*corporeality*) und der Verkörperung (*embodiment*) verstärkt zu integrieren versucht.⁷⁸ Butler selbst reagierte darauf mit ihrer Beschreibung von Materialität als einer Wirkung von Macht, wobei sie diesen »Prozeß der Materialisierung« an das Konzept der Performativität band.⁷⁹ Ganz gleich wie unterschiedlich solche Erklärungen zur Materialität des Körpers jeweils ausfallen, zumeist ist es die Frage nach der (Un-)Verfügbarkeit von Materialität, die als zentrale Schwierigkeit erkennbar wird. Die Materialität des Körpers scheint demnach weder den Diskursen und ihren Strategien der Symbolisierung vorauszugehen noch ist sie bloßes Residuum der Symbolisierung. In solchen Fällen wäre sie entweder vor oder außerhalb der Signifikation. Im Kontrast dazu gilt es die Unruhe herauszustellen, die Materialität *innerhalb* jener Vorgänge erzeugt, in denen Bedeutungen zuallererst generiert werden.

Diese Zielsetzung betrifft in der vorliegenden Untersuchung das Bild *und* den Körper gleichermaßen. Damit wird keineswegs behauptet, die Materialität des Bildes unterscheide sich nicht von der Materialität des Körpers. Mit einer Gleichsetzung wäre nichts gewonnen. Stattdessen würden die komplexen Bezüge, die Verstrickungen und Differenzen zwischen beiden unzulässig verkürzt. Wohl aber ist danach zu fragen, was anhand der Problematik der Materialität über Bilder und Körper zu erfahren ist. Was beispielsweise lehrt uns die Einsicht der Bildtheorie, dass Materialität eine irreduzible Bedingung der Möglichkeit von Repräsentation ist, über die Sichtbarkeit des Körpers? Was lehrt uns andererseits die Erkenntnis der Körpertheorie, dass die Stabilität des Materiellen erst durch performative Akte erwirkt wird, über den prekären Status des Bildes? Was wiederum gibt uns die Auffassung, dass Darstellungen zwar Oberflächenphänomene sind, sich aber in Medien verkörpern müssen, über die Erscheinungsweisen des Körpers zu erkennen? Was bedeutet die Annahme, dass die Körperoberfläche ein Ort sei, der stets schon mit Begehren investiert und an dem das Imaginäre immer schon wirksam ist, für die Wahrnehmung des Bildes? Wie können Bildtheorie und Körperthe-

orie miteinander verbunden werden? Oder sogar: Gibt es so etwas wie eine Körpertheorie des Bildes respektive eine Bildtheorie des Körpers, und welche Bedeutung kommt darin der Materialität zu? Ist es eventuell möglich, Körperkritik als Bildkritik und Bildkritik als Körperkritik zu konzipieren? Und inwiefern eignet sich Materialität als kritischer Begriff?

Es sind unter anderem solche Überlegungen, die der folgenden Untersuchung ihre Ausrichtung geben. Ohne im Einzelnen auf die Beantwortung dieser Fragen abzuzielen, setzen diese gleichwohl den weiteren Rahmen für die Auseinandersetzung mit Bacons künstlerischer Praxis. Sie orientieren das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit insofern, als sie die Parameter für eine Annäherung an Bacons Kunst liefern, die sowohl Bilder als auch Körper in ihrer Materialität ernst nimmt. Durch das bisher Skizzierte sollte indes bereits deutlich geworden sein, dass diese Hinwendung zu Fragen der Materialität gerade nicht auf einem melancholischen Wunsch nach der Rückgewinnung eines stabilen Grundes beruht. Anstatt sich eines vermeintlich verloren gegangenen Fundaments oder einer ursprünglichen Substanz versichern zu wollen, versucht diese Arbeit immerzu, die vielfältigen Irritationen hervortreten zu lassen, die mit der Materialität verknüpft sind. Aus diesem Grund ließe sich die Vorgehensweise auch mit den schönen Worten Aleida Assmanns als eine Art »wilde Semiose« bezeichnen.⁸⁰ Weniger geht es nach Assmann dabei um ein Verfahren der Deutung als vielmehr um eine Form der Betrachtung: »Denn neben dem schnellen schlauen Blick durch die Oberfläche gibt es den langen faszinierten Blick, der sich von der Dichte der Oberfläche nicht abzulösen vermag.«⁸¹

Die nachfolgenden Ausführungen haben dementsprechend keine »Lektüre« der Kunst Bacons im Sinn. Ganz bewusst bemühen sie sich darum, nicht voreilig auf jenen »Augenblick der Transparenz«⁸² zuzusteuern, der sich mit einer Lesbarmachung der Gemälde einstellen würde. Ihre Absicht ist es zunächst einmal, den Blick auf die Materialität von Bacons Malerei zu lenken, d.h. auf die Dichte ihrer Praxis und die komplexe Organisiertheit ihrer Bilder. Anstelle einer vorschnellen Interpretation von einzelnen »Kunstwerken« wird im Kommenden versucht, ausreichend lang bei jenen Momenten der künstlerischen Arbeit Bacons zu verweilen, die eine einfache Lektüre des Bildes und des Körpers von vornherein problematisch werden lassen.

1.3 Gliederung der Arbeit

Wie anfangs bereits skizziert, schreitet die Untersuchung in drei größeren Etappen voran. Sie beginnt mit Bacons ästhetischer Praxis, geht anschließend zur Bildtheorie über, um von dort zur Malerei Bacons zurückzukehren. Im ersten Schritt werden zunächst seine theoretischen Überlegungen und künstlerischen Handlungsweisen betrachtet. Das Kapitel ist dementsprechend durch eine Doppelstruktur charakterisiert: Aufgeteilt in *Sagen* und *Tun* sollen darin auf unterschiedlichen Ebenen medienreflexive Aspekte herausgearbeitet werden. Zu Beginn dieses Abschnitts wird Bacon erst einmal selbst zu Wort kommen (Kapitel 2.1). Grund hierfür ist der Umstand, dass es die Forschung bisher versäumt hat, seine »kunsttheoretischen« Äußerungen einer genaueren Analyse zu unterziehen. Erstmals werden deshalb verbale und

schriftliche Mitteilungen des Künstlers detailliert ausgewertet. Dies erfolgt mit der Absicht, Bacons ästhetische Konzepte und seine Vorstellungen von visueller Repräsentation zu Tage zu fördern sowie Grundfragen seiner künstlerischen Betätigung hervortreten zu lassen. Damit soll jedoch keineswegs die Basis für eine »Werkinterpretation« geschaffen werden, die sich an der »Intention« des Künstlers ausrichtet. Die Erörterung von Bacons Leitideen zur piktorialen Darstellung hat anderes im Sinn. Zum einen kann so verdeutlicht werden, auf welche Art und Weise er mediale und ästhetische Fragestellungen auf diskursiver Ebene vorgebracht und als künstlerische Handlungsmotive charakterisiert hat. Es werden dadurch zentrale Konzepte erkennbar, die als Grundsäulen seiner Reflexion fungieren. Dazu zählen etwa: die Materialität der Farbe, die Rolle des Zufalls, die Funktion des Instinkts, die Notwendigkeit der Verzerrung, die Bedeutung der Sinnesempfindung, die Gewaltsamkeit des Faktischen, die Kritik der Illustration sowie das Votum für die Figuration. Zum anderen können die inhaltlichen Kontexte herausgearbeitet werden, in denen Bacon Zusammenhänge zwischen Bild- und Körperfragen herstellte. Es wird fernerhin deutlich, welche Bedeutung er der Materialität im Verhältnis von Körper und Bild zukommen ließ. Und viel mehr noch wird sich dadurch zeigen lassen, inwiefern seine Medienreflexion von Aspekten getragen wurde, die entweder kaum oder gar nicht explizit zur Sprache kamen: Bild, Körper und Materialität halten das Grundgerüst seiner ästhetischen Gedanken auf vielschichtige Weise zusammen. Aufgrund der Auseinandersetzung mit Bacons Selbstaussagen werden auch Widersprüche, Inkonsistenzen und thematische Auslassungen feststellbar, deren Relevanz erst vor dem Hintergrund seines künstlerischen Tuns evaluierbar wird.

Auf die Diskussion von Bacons theorieförmigen Äußerungen folgt die Analyse seiner künstlerischen Praxis (Kapitel 2.2). Letztere soll als eine *materielle Praxis* charakterisiert werden. Gefragt wird abermals nach grundlegenden Zügen von Bacons Methodologie, den Strategien oder Verfahrensmustern seiner Arbeit im Atelier und danach, inwiefern Bild und Körper auch dort zu einem Gegenstand der Reflexion wurden. Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass die Verbindungen zwischen Bild und Körper sowohl in den Äußerungen des Künstlers als auch in den zahlreichen Interpretationen seines Œuvres zumeist erst im Hinblick auf den Malakt oder die fertigen Gemälde thematisiert worden sind. Wie bereits angedeutet, hat man es dabei mit einem verspäteten Einsatz der Betrachtung zu tun. Die vorliegende Studie basiert deshalb auf der Überzeugung, dass eine solche Einschränkung wesentliche Bereiche der ästhetischen Arbeit aus dem Blick verliert. Um diesen Mangel zu beheben, ist es nötig, auf der Grundlage des Atelierbestands die künstlerische Praxis Bacons zu rekonstruieren und deren allgemeine Charakteristika zu beschreiben. Auf diese Weise wird ersichtlich, inwiefern der Künstler bereits im Vorfeld seiner Malerei eine praktische Sondierung von Medien- und Körperfragen vollzog. Die Argumentation knüpft folglich an Entwicklungen an, die oben als *material turn* der Forschung bezeichnet wurden – sie geht allerdings in verschiedener Hinsicht über diese hinaus. Damit die in dieser Untersuchung vorgenommenen Verschiebungen deutlich werden können, setzt das Kapitel mit einer Kritik der materiellen Wende ein. Problematisiert wird vor allem der Umstand, dass trotz der Neuorientierung der Forschung weiterhin an zwei tradierten Mustern festgehalten wird: Zum einen ist noch immer ein vorrangig ikonografisches

Interesse an Bacons Bildmaterial registrierbar; zum anderen wird das Bildmaterial und Bacons Umgang damit vorzugsweise in einem ikonoklastischen Sinne ausgelegt. Daraufhin wird der Fokus von den Schwachstellen der bisherigen Herangehensweisen an das mediale Archiv auf die Einwände hin verschoben, die innerhalb der Forschung und der Kunstkritik gegen den *material turn* vorgebracht wurden. In der Diskussion ablehnender Reaktionen können erneut typische Vorannahmen und Deutungsweisen der Auseinandersetzung mit dem Schaffen Bacons aufgedeckt werden; darüber hinaus lässt sich das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit genauer profilieren.

An diese methodischen Überlegungen schließen drei Kapitel zur ästhetischen Praxis des Künstlers an: Zuerst sollen im Rückgriff auf aktuelle konservatorische Untersuchungen die Maltechniken und deren Entwicklung nachgezeichnet werden (Kapitel 2.2.1). Die Ausführungen konzentrieren sich vornehmlich auf den Zusammenhang von Materialität und Figur(ation). Die beiden darauf folgenden Abschnitte stellen das Kernstück der Rekonstruktion von Bacons materieller Praxis dar. Anhand zahlreicher Arbeitsdokumente werden zunächst konkrete Verfahrensweisen und Strategien im Umgang mit Bildern beschrieben (Kapitel 2.2.2). Die Anordnung des Textes entspricht einer Art vertiefenden Systematik, und zwar insofern die Beispiele eine zunehmend komplexere Reflexion medienpezifischer Fragen aufweisen. Es wird folglich nur ganz am Rande um Darstellungsinhalte der visuellen Ressourcen oder eine Kennzeichnung von Bacons privater Ikonografie gehen. Vielmehr zielt die Analyse auf Einblicke in einen ästhetischen Prozess, in dem Bilder nicht auf abbildhaften Schein reduziert, sondern in ihrem physischen Sein anerkannt werden. Die Rekonstruktion macht Bacons generelle Einstellung gegenüber Bildern als Medien der Visualisierung erkennbar und zeigt, dass sich der Künstler keineswegs nur marginal mit den materiellen Bedingungen von Repräsentation befasste. Mit der Absicht, die Spezifik von Bacons Praxis noch deutlicher hervortreten zu lassen, wird im Anschluss auf das Mittel der Kontrastierung gesetzt. Das mediale Archiv seines Ateliers wird mit Bildmaterial konfrontiert, das sich im sogenannten Barry Joule Archive befindet (Kapitel 2.2.3). Die zuletzt erwähnte Sammlung, deren Objekte angeblich ebenfalls von Bacon stammen, wird einer eingehenden Betrachtung unterzogen. In der Gegenüberstellung lassen sich signifikante Unterschiede zwischen einem produktiven Umgang und einem destruktiven Umgang mit Bildern erkennen, wobei Letzterer wenig mit der materiellen Praxis des Künstlers gemein hat. Der Vergleich ist darüber hinaus auch in methodischer Hinsicht nützlich. So wird daran nachvollziehbar, weshalb es problematisch ist, Bacons Bildhandeln in Kategorien der Gewalt oder der Zerstörung zu diskutieren. Im Ganzen zielt das Kapitel *Sagen und Tun* letztendlich darauf, empirische Belege und belastbare Argumente zusammenzutragen, die eine Erörterung seines Schaffens im Rahmen der Materialitätsthematik und der Bildtheorie legitimieren.

Der dritte Abschnitt der Untersuchung geht von der zuvor hergeleiteten These aus, dass das thematische Zentrum der ästhetischen Arbeit Bacons von den Begriffen ›Bild‹, ›Körper‹ und ›Materialität‹ markiert wird. Es ist dieser Konnex, der den Entschluss begründet, Bacons künstlerische Tätigkeit in ein Verhältnis zur Bildtheorie zu setzen. Auch erhält die bildwissenschaftliche Unternehmung dadurch ihre spezifische Kontur und Perspektive: Es geht erstens

um die Frage, welche Relevanz der Materialität des Bildes zukommt; zweitens soll das intrikate Wechselspiel zwischen Bild und Körper in den Blick genommen werden. Der Aufbau des Textes orientiert sich an diesen Problemsetzungen. Die diskutierten bildtheoretischen Positionen sind deshalb nach inhaltlichen Aspekten geordnet und nicht schematisch nach ›Ansätzen‹. Ausgangspunkt ist eine Kritik der *Reflexionsfigur der inneren Duplizität des Bildes*, in welcher die Thematik der Materialität vorzugsweise mitverhandelt wird. Gemeint ist die übliche Differenzierung des ›physischen‹ Bildes in den materiellen Träger und die darin sichtbare immaterielle Erscheinung. Es werden zunächst verschiedene Varianten dieser Aufspaltung des Bildes ausgewertet (Kapitel 3.1). Dies erfolgt mit der Absicht, deren Prämissen herauszuarbeiten und darzulegen, dass die Denkfigur der Doppelheit meist dazu führt, die Materialität des Bildes zu marginalisieren.

Nach diesem Problemaufriss werden alternative Zugänge besprochen, die zeigen, dass Materialität eine gewichtige Rolle für jede Form der Mediation spielt, und die zudem deutlich machen, dass der Materialität zugleich eine *unfügliche* Rolle innerhalb jeder Mediation zukommt (Kapitel 3.2). Unter ausführlicher Bezugnahme auf die Überlegungen von Dieter Mersch wird ein ästhetischer Standpunkt eingenommen. Materialität erweist sich dann nicht nur als eine unumgängliche Ermöglichungsbedingung von Bildern, sondern erscheint auf vielfache Weise mit dem Aspekt der Performativität verknüpft (Kapitel 3.3).

Der Übergang zur Performativität erlaubt anschließend auch eine stärkere Einbeziehung des Körperthemas in die bildtheoretische Grundlagendiskussion. Im Rückgriff auf Einsichten der Genderforschung soll skizziert werden, inwiefern sich tatsächlich von einem ›Körper des Bildes‹ sprechen ließe. Das bildwissenschaftliche Kapitel greift demzufolge Themen auf, die in Bacons ästhetischer Praxis virulent sind, lässt deren theoretische Dimensionen erkennbar werden und schafft darüber hinaus einen neuen Rahmen für das Nachdenken über dessen Malerei. Bacons künstlerische Arbeit eignet sich im Gegenzug als Denkhilfe, weil sie auf anschauliche Weise und von Anbeginn über mediale Sachverhalte reflektiert, die auch im aktuellen Bilddiskurs zur Debatte stehen.

Im vierten Kapitel der Untersuchung wird der Bogen wieder zurück zur Kunst Bacons geschlagen und nach den Wechselwirkungen zwischen Bildkörper und Körperbild in seiner Malerei gefragt. Dies verläuft über zwei Etappen: Zu Beginn soll ein historischer Überblick über die verschiedenen Lesarten des Körpers gegeben werden, die sich in der Forschung zum Œuvre des Künstlers feststellen lassen (Kapitel 4.1). Es geht darum, wie die Darstellungen der menschlichen Figur von Interpreten und Kritikern allgemein aufgefasst wurden. Die Auswertung bisheriger Deutungen ermöglicht es daraufhin, den Faden der bereits mehrfach aufgewiesenen Problematik der Gewalt wieder aufzunehmen. Anhand verschiedener Autoren wird vorgeführt, dass und auf welche Weise die Gemälde Bacons zumeist mit Vorstellungen einer Brutalisierung des Körpers und einer Auflösung des Subjekts assoziiert werden.

Derartige Interpretationen geben gewissermaßen die Negativfolie für den in der vorliegenden Studie entwickelten Zugang ab. Letzterer wird in einer Analyse der Bilder der *Reclining Figures* exemplarisch demonstriert. Wie bei Bacon üblich, ist der menschliche Körper auch in dieser Gruppe von Arbeiten, die vorrangig in den 1960er Jahren entstanden, der

zentrale Reflexionsgegenstand. Es soll jedoch gezeigt werden, wie das Nachdenken über den Körper dort mit einem Nachdenken über dessen *mediale* Präsentation einhergeht. ›Exemplarisch‹ ist die Beschäftigung insofern, als sie lediglich einen kleinen Bereich aus dem umfangreichen Gemäldebestand des Künstlers untersucht. Es ist damit keineswegs die Behauptung verbunden, die Serie decke den gesamten Bereich von Bacons medialer Reflexion des Wechselspiels von Bild und Körper ab oder liefere eine vollständige Beschreibung seiner Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur. Ganz im Gegenteil. Um deutlich zu machen, dass es im Œuvre des Künstlers weder *den* Körper noch *die* Identität festzuhalten gibt, wird kurssorisch auf zwei weitere Bildserien eingegangen. Dies ist fernerhin mit der Absicht verbunden, mögliche Fragen und Perspektiven vorzustellen, die sich aus dem vorgeschlagenen Zugang künftig ergeben können. Des Weiteren kann angedeutet werden, wie variantenreich Bacons Beschäftigung mit dem Verhältnis von Bild, Körper und Materialität über den gesamten Zeitraum seines Schaffens hinweg gewesen ist. Es zeichnen sich außerdem verschiedene Zugriffsebenen auf die Thematik der Medienreflexion ab. Die Malerei Bacons, so die Leitthese dieses Kapitels, führt auf vielfältige Weise Bilder und Körper im Prozess vor. Veränderlichkeit, der Eigensinn des Materiellen, Kontingenz, Austausch und Vorläufigkeit prägen seine Figurationen ebenso wie sie seine ästhetische Praxis und nicht zuletzt Bilder und Körper im Allgemeinen charakterisieren.

2 SAGEN UND TUN: Medienreflexion und ästhetische Praxis bei Bacon

In der Regel gilt das ›Werk‹ als zentraler Gegenstand kunsthistorischer Hermeneutik. Das Interesse der Interpretation richtet sich dort, wo es nicht um per se performative Ausdrucksformen geht, zumeist auf die Ergebnisse des künstlerischen Prozesses.¹ Entsprechend ist in der einschlägigen Forschungsliteratur auch den Gemälden Bacons die größte Aufmerksamkeit zuteilgeworden. Und selbst Studien, die sich schwerpunktmäßig mit dem Arbeitsprozess des Malers und dessen Verwendung von Bildvorlagen beschäftigen, suchen vorwiegend nach Antworten auf das Rätsel, wie daraus die Werke des Künstlers entstanden und wie sich dies auf die Botschaft seiner Kunst auswirkt.² Eine solche Frageperspektive hat zweifelsohne ihre Berechtigung, wendet sie doch den Blick überhaupt erst einmal auf das ›Werken‹, bevor sie daraus Schlüsse über das ›Werk‹ zieht. Die hierarchische Dominanz der Gemälde über all jenes, was sich ›im Vorfeld‹ der eigentlichen Kunstwerke abspielt, wird dabei allerdings nicht angerührt.

Zu diesem dem Œuvre beigeordneten Bereich gehören auch die Selbstmitteilungen Bacons. Für gewöhnlich werden diese als zuverlässige Statements behandelt, in denen der Künstler seine Intentionen kommuniziert und Erklärungen zu den Inhalten seiner Bilder abgibt. Bacon fungiert dann als Stichwortgeber oder Interpret seines eigenen Schaffens – seine Aussagen gelten als Schlüssel zum Sinn seines Werkes.³ Sowohl die Einsichten in die Arbeitsweise Bacons als auch die Bekenntnisse des Malers werden also vorrangig zu dem Zweck herangezogen, die Bedeutung seiner Gemälde freizulegen. Im Folgenden soll ein anderer Zugang vorgeschlagen werden. Die theoretischen Äußerungen und die künstlerische Praxis werden auf eine ihnen zugrunde liegende ästhetische Auffassung hin befragt, deren Ergebnis letztlich auch die Leinwände Bacons sind. In dem, *was er sagt*, und in dem, *was er tut*, teilt sich eine medienreflexive Haltung mit, die seine Gemälde nicht erklärt, wohl aber charakterisiert. Sie ist nicht Inhalt oder Sinn der Arbeiten Bacons, sondern verleiht ihnen zuallererst ihr spezifisches Gepräge.

Zwischen den Polen von *Sagen* und *Tun* zeichnen sich die Grundproblematiken ab, die das gesamte Schaffen Bacons durchziehen. Kapitel 2.1 befasst sich deshalb mit den verbalisierten Ideen und theoretischen Konzepten des Künstlers. Eine Auseinandersetzung mit diesen Aspekten ist von Belang, weil bisher noch keine kritische Rekonstruktion und Diskussion der zentralen Begriffe seines Denkens vorliegt. Dieser Umstand steht allerdings in einem drastischen Missverhältnis zur erkenntnistiftenden Funktion, die den Äußerungen Bacons gemeinhin zugewiesen wird. Nur selten ist der Versuch unternommen worden, wesentliche Termini und die darunter gefassten theoretischen Konzepte herauszuarbeiten.⁴ Analytische Gedanken dazu werden üblicherweise nur am Rande geäußert.⁵ Und Beschreibungen der chronologischen Entwicklung einzelner Vorstellungen oder methodologische Überlegungen fehlen sogar gänzlich. Der unreflektierte Umgang mit seinen Darlegungen weist überdies eine Tendenz zur Dekontextualisierung einzelner Statements auf, deren Gehalt nach dem Prinzip des