

DR. DIETRICH SCHUBERT, UNIVERSITÄT REGENSBURG

Francis Bacon – Kunst der Gegenwart

Auf den großen Ausstellungen moderner Kunst, der Documenta in Kassel 1959 und 1964, wurde die Malerei des Francis Bacon erstmals breiteren Kreisen in Deutschland bekannt gemacht. Bis 1972 freilich hatte sich kein führendes deutsches Kunsthaus gefunden, dem Iren eine umfassende Retrospektive zu widmen, während er in Frankreich zu den bekanntesten und bedeutendsten Malern der Gegenwart gerechnet wird. Die Düsseldorfer Ausstellung von 1972 konfrontierte uns dann in 108 Gemälden aus den Jahren 1944–1971 in umfassender Weise mit der Welt seiner Gesichte, die wegen des Bedrohlichen der dargestellten zerstörten Menschenleiber dem unvoreingenommenen Betrachter manches an Gefestigtsein abverlangen.

Johann Gustav Droysen fragte in seiner *Historik** nach Wirklichkeit und Wahrheit geschichtlicher Werke. Jedes Kunstwerk hat als geschichtliches Werk (Werk hier im Sinne künstlerischer Hervorbringung) zwei Dimensionen, es ist Zeugnis einer vergangenen Zeit und ihres Bewußtseinsgrades und ihrer Emanzipationen, und es ist zugleich jeweils gegenwärtig wirksam, also unmittelbar erlebbar und rezipierbar. Dadurch stellt sich immer wieder die Frage nach dem Verhältnis eines Kunstwerkes zur Wirklichkeit und nach seiner Wahrheit. Da Bacon in seiner Malerei zerstörte Menschen, verstümmelte Leiber darstellt, induziert er die Frage nach der Existenz des heutigen Menschen in den modernen Zivilisationen.

* ed. 1960, S. 12.

Es gibt in unserer modernen Welt der umfassenden Lügen (Wirklichkeitslosigkeit) und Verdrängungen unbequemer, sichtbarer Realitäten – und unter dieser Perspektive kann man auch die herkömmliche abstrakte Kunst sehen – keine künstlerischen Dokumentationen, die das Grauen des Straßenverkehrstodes visualisieren. Der letzte europäische Krieg scheint vergessen. Visuelle Dokumentationen der Realitäten heutiger Kriege (in Vietnam etwa) sind nicht beliebt. Freilich, Meta-Realisten und neue Realisten, die zwischen Politik und Kunst keine idealistische Grenze ziehen, wie Rudolf Schoofs, Roger Loewig oder Juan Genovés gestalten die Greuel der Zivilisationsmächte. Es soll aber auch nicht ein kurzschlüssiger Zusammenhang zwischen diesen grauenvollen Realitäten, die wir uns offenbar zu wenig bewußt machen, und der Malerei des heute 64jährigen Bacon hergestellt sein. Doch steht der nicht des kunstgeschichtlichen Relativismus sofort fähige Nichtkunstsachverständige erschrocken und ratlos fragend vor den Gemälden des Bacon, die blutige, zerrissene, zerquetschte Menschenleiber zeigen. Und im Unterschied zu den bedeutenden Darstellungen moderner Kriegsgreuel, die Willi Jaeckel 1916 und Otto Dix 1924 geleistet haben, können wir keine reale Erklärung sogleich abwinkend parat haben: – ach ja, Kriegsszenen, womit das Dargestellte relativiert wäre (eine der Fähigkeiten heutiger Außenwelt, die mit besonderer Perfektion Wirklichkeitslosigkeit produziert).

Andererseits bloße Malerei, peinture an sich ist das nicht, kann das nicht sein, was Bacon seit dem europäischen Schicksalsjahr 1944 gestaltet (Triptychon: Drei Studien für Figuren am Fuße einer Kreuzigung).

Ausgangspunkt und Ziel aller künstlerischen Tätigkeit ist und bleibt der Mensch, seine Erscheinung, sein Bewußtsein, seine sozialpolitischen und seine existentialen Bedingungen. Ein möglicher Vorwurf, der die gegenstandslose Kunst treffen könnte, sie sei Surrogat für die Schaffung einer humaneren Welt, in der die Ideen des Christentums und des Sozialismus realisiert wären, ist bei Bacons Werken kaum anzusetzen. Seiner Welt gräßlich verstümmelter Leiber, zeretzter Menschenfiguren in gähnenden, ortlosen Räumen, deren Agonie schauerlich ist, ließe sich allenfalls entgegenhalten, daß die Kunst Hoffnungen zu gestalten habe, nicht nur Registratur und Widerspiegelung (im Sinne der marxistischen Theorie etwa bei Lukács) sein dürfte oder – mit Hans Henny Jahnn gesprochen – in ihren Plänen die Verantwor-

tung für das Zukünftige der Menschenwelt bewahrt sein müsse, – ohne daß damit eine ersatzhafte Kunst-Scheinwelt die bestehenden Mißstände oder Greuel affirmieren würde, wie Herbert Marcuse fälschlich der bildenden Kunst schlechthin unterstellte (im Katalog der Ausstellung „Kunst und Politik“, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1970).

Bacon hat sich klar gegen die abstrakte Kunst und ihre Spielformen wie Informel, action painting, Objektkunst usw. abgegrenzt, indem er sie sogleich im eigenen Schaffen überwunden und seine frühen abstrakten Studien vernichtet hat. Von Anfang an sah er in ihr nur Dekoration, ideell verbrämt, allerspätst-romantisch ins Metaphysische exaltiert.*

Francis Bacon kann deshalb wie der Deutsche Max Beckmann als ein Gegenspieler der Gegenstandslosen bezeichnet werden, wobei hier Beckmanns 1938 geschriebener Satz „Gestaltung ist Erlösung“ erinnert werden soll. Auf den alten Erlösungsanspruch der Kunst geht auch Martin Walser ein (Wo ein Ende ist, ist auch ein Anfang, Rede zur Eröffnung d. Ausstellung Carlo Schellermann, Hamburg 1972, in: Tendenzen 84, 1972, S. 9): „Entweder soll der Einzelne gerettet werden durch die sogenannte Selbstverwirklichung, oder die ganze Gesellschaft durch das sogenannte Engagement.“ Letzteres ist nur möglich mit einer Kunst, die den Menschen darstellt. Das ist bei Bacon der Fall. Aber wie? Er sei nicht böse, böse sei immer die Wahrheit, erklärte Bacon in einem Interview mit „L'Express“; seine Deformationen von menschlichen Figuren seien nicht expressionistisch, sondern technisch. „Meine Malerei ist kein Ausdruck. Sie ist Instinkt ... Ich versuche das Bild der Wirklichkeit, wie ich es in meinem Kopf habe, wiederherzustellen.“ Indem er doch Zerstörung und Agonie darstellt, wird seine Malerei positiv oder negativ zur antagonistischen Aussage über repressive Realität unserer Welt, wenn auch nicht programmatisch, sondern instinktiv (vgl. dazu O.K. Werckmeister, Von der Ästhetik zur Ideologiekritik. In: Ende der Ästhetik, Frankfurt 1971, S. 108). In diesem Sinne ist der Hinweis auf die Greuel moderner Kriege oder des Polizeiterrors in Madrid und Prag (den Juan Genovés und Pravoslav Sovák darstellen) nicht sinnlos, ohne daß damit einer platten Widerspiegelungstheorie der Kunst das Feld geräumt werden soll.

* Man vgl. dazu auch Karl Diemers Besprechung der Dix-Ausstellung 1971, in: Die Kunst und das schöne Heim, Jan. 1972, S. 2-3.

Während eine Bewertung der vielgestaltigen Kunst des Otto Dix vom heutigen historischen Augpunkt her keine großen Schwierigkeiten bereitet, ja man heute zu einem Abbau alter Vorurteile gegenüber seiner und überhaupt gegenüber direkt gesellschaftlich bezogener Kunst gelangt (vgl. K. Diemer aaO), ist der Zugang zu Bacon für uns Heutige erschwert, auch insofern, als er Zeitgenosse derjenigen Maler (Pollock, Götz, Platschek, Sonderborg u. a.) ist, die in den fünfziger Jahren mit ihrem sog. „abstrakten Expressionismus“ – eine verschleierte *contradictio in adjecto* – eine Reaktion sind auf die Malerei des Informel der späten vierziger Jahre (Fautrier, Wols), die ihrerseits wiederum lediglich ein Derivat des extremen Impressionismus darstellt, wie Martin Gosebruch betont hat (Zur Unterscheidung von Dichtegraden in der modernen Kunst, in: Kunstchronik 1966, S. 306). Zu dem Hauptvertreter des „abstrakten Expressionismus“, zu Jackson Pollock, empfindet sich Bacon als absolut gegensätzlich, ja kontradiktorisch. Bacon sucht einen Realismus, der nicht Illustration oder schwaches Abbild bleibt, sondern dessen Weise der Wirklichkeitserfassung gleichsam „technisch“, umgesetzt ist, instinktiv. Wirklichkeit soll neu geschaffen werden. Seine Malerei spiegelt nicht einfach wider, was rein äußerlich zu sehen ist, sie gibt die innere Wahrheit, das Wesentliche, was der Maler in sich sieht (wie es Caspar David Friedrich einmal formulierte). Nicht umsonst bezieht sich Bacon auf große symbolische Realisten wie Vincent van Gogh oder Sergej Eisenstein, den russischen Regisseur.

Bacons künstlerische Entwicklung begann während des Zweiten Weltkrieges um 1944. Wegen starken Astmas war er vom Kriegsdienst zurückgestellt. Man muß Wert legen auf diesen Beginn, aus dem heraus Bacons Kunst allein richtig zu fassen ist. Der frühzeitige Einfluß, den Graham Sutherland auf ihn ausübte, hängt mit der gemeinsamen Atelierarbeit beider Maler zusammen. Ein Gemälde Sutherlands wie das „Der Gefangene“ von 1962 (München, Neue Pinakothek) kann hinsichtlich der Malweise, der amorphen Gestalt und ihrer Fesselung, immer noch deutlich die Berührungspunkte zwischen den beiden Engländern erhellen. Im Laufe der fünfziger und sechziger Jahre hat sich die Malerei Bacons nicht grundsätzlich gewandelt. In immer neuen, doch untereinander sehr verwandten Figurenkompositionen und Porträts (oder besser gesagt: Köpfen), die variiert werden – teils in geradezu monomaner Einseitigkeit –, arbeitet Bacon an sei-

nem Stil der Deformation. Es ist bekannt, daß er grobenteils nach photographischen Vorlagen von Eadweard Muybridge und Sergej Eisenstein gestaltet, teils Gemälde bekannter Meister wie Velasquez und van Gogh aufgreift und sie in einem eigenwilligen Rezeptionsvorgang umbildet. Gerade die Papstbilder – Rezeption und Variation nach Velasquez – sind hier als wichtige Stationen zu nennen.

Diese Malerei, die ohne Unterscheidung der Verschiedenartigkeit des Bedeutungsgehaltes immer die gleichen Gestaltungsmittel einsetzt, also immer deformierte Menschen zeigt, gibt keine Antworten; sie stimuliert ständig Fragen, die bewußtseinsweiternd wirken. Gerade der Kontrast zwischen der Zerstörttheit der menschlichen Figuren und dem differenzierten Reichtum der Malerei muß eine Verstörung auslösen, die vielleicht gerade das Anliegen Bacons ist, die im übrigen in der Literatur bei Thomas Bernhard ihr Pendant findet. Diese Ambivalenz der Bacon'schen Malerei zeigt zugleich eine handwerkliche Routine, die zuweilen öde wirkt und im Konnex mancher Themen fraglich wird, so etwa in den Selbstbildnissen wie dem von 1970, das an Beckmann erinnert, jedoch ohne dessen existentielle Dimensionen im Anschaulichen zu erreichen. Dagegen wird die Isolierung einer aus Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin“ rezipierten Figur, der schreienden, verwundeten Amme, in einem kalten Kastenraum zu einem überzeugenden Bild des Schreckens schlechthin – somit gesellschaftlich und existential bedeutsam –, während sich in manchem Triptychon die Darstellung von kaputten Figuren in der keimfreien Atmosphäre gesichtsloser Räumlichkeit beinahe wirkungslos der Dimension des Substanzlosen, also dem „Kunsthandwerklichen“ nähert.

Sowenig man Bacon zu einem Maler bloßer peinture machen, man möchte fast sagen abqualifizieren kann, wäre es falsch, in ihm einen Maler sog. „bürgerlicher“ Dekadenz zu sehen. Man muß vielmehr seine Kunst gerade wegen ihrer Ambivalenz und ihrer monomanen Leidenschaftlichkeit im Zusammenhang mit der auch in unserer Zeit nicht zu entzweifelnden Realität der Verstümmelungen und der repressiven Prinzipien der Wirklichkeit sehen, – in der Weise wie es Herbert Marcuse generell umschreibt in seinem „Versuch über die Befreiung“ (deutsch, Suhrkamp 1969). In seinem Roman „Das Kalkwerk“ (Suhrkamp tb 128, 1973, 43–45) läßt Thomas Bernhard als einzigen Gegenstand von Intellekt, Kunst und Raumgestaltung neben Kropotkins Memoiren in dem

stillgelegten Kalkwerk, in dem Konrad „ein ideales Existenzmauerwerk“ sucht, ein Gemälde Bacons figurieren, von dem sich der Besitzer unter keinen Umständen trennen will. Dem verlassenen, toten, mörderischen Kalkwerk, in dem der egomanische Intellektuelle seine verkrüppelte Frau tötet, um eine Studie über „Das Gehör“ zu vollenden, korrespondiert dieses Bacon-Bild, das nicht näher beschrieben wird, mit der Leere und Stille des Baues, dem Kaputt-Sein der beiden Bewohner und ihrer „andauernden Verzweiflungsbereitschaft“.

Und in seiner Erzählung von 1971 „Am Ortler“, die von der schrittweisen Deformation eines Menschen, seinen „Verzweiflungsbruchstücken“, berichtet, schreibt Bernhard: „Du hörst zuerst nicht, wie dir der Kopf auseinanderbricht, sagt er, ruckweise bricht dir der Kopf auseinander, du hörst es nicht . . .“

Die Darstellung deformierter Menschen in der Malerei Bacons könnte ähnlich als Darstellung nicht von äußerer Realität, sondern von innerer Wahrheit (Wirklichkeit statt Scheinwirklichkeit) verstanden werden.

Die Agonie Bernhardscher Schilderungen, die teils schon in der existentialistischen Malerei Egon Schieles vor 1918 auftaucht, schwelt in den meisten Gemälden Bacons. Sie ist ein Zustand, der nur von einer heillosen Wirklichkeit – sichtbare oder unsichtbare – und dem Leiden daran bestimmt sein kann und Zeugnis davon ablegt; darin liegt die Wahrheit dieser Malerei.

Karl Ruhrberg hat dies betont*: „Die Ängste, die auf den Bildern Gestalt annehmen, sind unsere eigenen Ängste und die des Malers . . . Es ist unsere Sache, die auf diesen Bildern verhandelt wird.“

* Im Katalogvorwort zur Düsseldorfer Ausstellung.