



Leseprobe

Jonathan Littell

Triptychon

Drei Studien zu Francis Bacon

Übersetzt von Hainer Kober

ISBN (Buch): 978-3-446-24032-2

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser.de/978-3-446-24032-2>

sowie im Buchhandel.

Vor einiger Zeit war ich im Prado, um mir Bilder von Francis Bacon anzuschauen. Der Prado ist wirklich ein wunderbares Museum, wahrscheinlich – dank des ungeheuer eklektischen und aristokratisch sinnlichen Geschmacks der sogenannten katholischen Könige und ihrer Nachfolger – eines der schönsten Museen der Welt. Auch Francis Bacon liebte den Prado. Ab Ende der vierziger Jahre ging er regelmäßig hin – allein, mit Freunden oder mit Liebhabern. Wenn er in seinen letzten Lebensjahren nach Madrid kam, rief er Manuela Mena Marqués an, die für das 18. Jahrhundert und Goya zuständige Prado-Kuratorin, und bat sie um eine Führung an einem Montag, wenn das Museum geschlossen war und niemand außer dem Maler und seiner Anstandsdame in die Stille der riesigen, mit Bildern gefüllten langen Gänge und Säle eindrang. Und eines Tages, lange nach Bacons Tod, wurde Manuela Mena vom Direktor des Prado gebeten, eine Retrospektive der Werke des britischen Malers zu kuratieren, genau dort, in dem Museum, das ihm so sehr gefallen hatte. Manuela Mena erweist sich übrigens als eine sehr liebenswürdige Frau, die ausgesprochen gern über Malerei spricht – nicht nur mit Malern. Und das ist ein vorzüglicher Grund, in den Prado zu gehen. Es kann sehr lehrreich sein, Bilder mit jemandem zu betrachten, der nicht nur den Maler kannte, sondern auch weiß, wie man Bilder anschaut, wie man sie deutet.

Betritt man die Galerie im neuen Flügel des Prado, sieht man sich natürlich als Erstes dem glühenden Orange der kleinen Bildtafeln *Drei Studien für Figuren am Fuß einer Kreuzigung* gegenüber. Bacon hat dieses Triptychon aus dem Jahr 1944 immer als sein »Initialwerk« bezeichnet und behauptet, wobei er ein wenig übertreibt, er habe alles, was er vorher geschaffen habe, vernichtet

(tatsächlich hängt seine leuchtende *Kreuzigung* von 1933 unmittelbar neben den *Drei Studien für Figuren am Fuß einer Kreuzigung*; und auch die langhalsigen, zahnbewehrten und augenlosen Biomorphen dieses »ersten« Triptychons sind bereits in der *Figure Getting Out of a Car* [*Figur, einem Auto entsteigend*] von 1943 und einem Gemälde ohne Titel aus dem Jahr 1944 vorweggenommen). Manuela Mena hat eine Vorliebe für dieses Triptychon. »Hier haben wir drei verschiedene Darstellungsweisen der Figuren. Die am weitesten rechts steht direkt im Licht, ist ganz Herr der Situation. Die in der Mitte beginnt zu zweifeln; die links lässt Furcht erkennen, Unterwerfung. Wobei die Haltung der mittleren durch die beiden anderen bedingt ist, die sich ihr beide zuwenden und sie bedrohen. Die rechte Figur wirkt männlich; ihr Bein ruht fest auf dem Boden, in einem Rasenstück [Bacons Vater, ein pensionierter Hauptmann, trainierte Rennpferde]; die linke Figur ähnelt einer Mutter.« Zwar wurde als Vorlage für den Kopf des Biomorphs auf der linken Tafel eindeutig eine Fotografie des Mediums Eva Carrière von Baron von Schrenck-Notzing aus dem Jahr 1920 identifiziert, doch Bacons Adaption dieses Fotos war möglicherweise nicht so absichtslos, wie er sicherlich behauptet hätte, wenn man ihn gefragt hätte: Wie zufällig hängt an der dem Triptychon gegenüberliegenden Wand eine Fotografie des vierjährigen künftigen Malers, der liebevoll zu seiner Mutter aufblickt; die Rundungen ihres Gesichts, ihr Kinn, ihr Haar, das alles erinnert stark an die Züge, die ihr Sohn dem Profil von Eva Carrière mehr als dreißig Jahre später verliehen hat. Und die mittlere Figur? »Sie vereint Männliches und Weibliches, wie so oft bei Bacon, wenn er sich selbst darstellt.« Der hintere Teil der Figur ähnelt tatsächlich der Glans eines Penis, erinnert aber auch in Form und Farbe an das Gesäß der sogenannten *Rockeby Venus* von Velázquez, der *Venus vor dem Spiegel*, die Bacon schon in den dreißiger Jahren in der London National Gallery gesehen haben muss und die maßgeblichen Einfluss auf ihn hatte. »Wenn Sie die *Rockeby Venus* nicht verstehen, verstehen Sie meine Malerei nicht«, erklärte Bacon einmal Hugh Davies, einem jungen amerikanischen Kunsthistoriker. In ihrem Katalogbeitrag erörtert Manuela Mena dieses Bild und seine Wandlungen: »Velázquez wurde für seine *Venus*

angeregt durch die ... klassische Skulptur *Liegender Hermaphrodit* [von dem er eine Marmorkopie aus Italien mitgebracht hatte, um einen Bronzeabguss anzufertigen, der sich heute im Prado direkt vor dem Gemälde *Las Meninas* befindet], den er in eine Frau transponierte, die Bacon wiederum, um die von allen Künstlern praktizierte Metamorphose der Bilder unter Beweis zu stellen, in einen Mann zurückverwandelte. « Aber zurück zu den *Drei Studien für Figuren am Fuß einer Kreuzigung*: Während die »männliche« Figur auf der rechten Tafel aggressiv bellt und die »weibliche« links entrüstet ihren langen Hals reckt, passiv und drohend zugleich, sehen wir die Mittelfigur, deren Augen von herabhängenden weißen Binden bedeckt sind – und falls wir diese Figur tatsächlich als metaphorisches Selbstporträt verstehen, dann berührt es höchst seltsam, dass die einzige Fotografie, die nach Bacons Tod von einem schamlosen Paparazzo in der Leichenhalle der Ruber-Klinik in Madrid aufgenommen wurde, seinen Leichnam mit einer ähnlichen weißen, seinen Namen tragenden Binde über Augen und Stirn zeigt –, sehen wir die Mittelfigur, so in die Falle geraten, ängstlich zischen oder kreischen. In minutenlangem Schweigen betrachten wir beide dieses Bild, bevor Manuela Mena traurig sagt: »Er hatte nie einen Ausweg als Kind.«

*

Wenn Francis Bacon den Prado mit Manuela Mena aufsuchte, wollte er sich nur zwei Maler ansehen, Velázquez und Goya. Sonst nichts, nicht Bosch und nicht Brueghel, nicht Tizian oder Rubens, nichts. Selbst den Bronzehermaphroditen vor *Las Meninas* würdigte er keines Blickes: »Hockney schätzt ihn sehr«, meint Manuela Mena, »aber Bacon hat ihn kaum jemals angeschaut.« Er trat ganz nah an die Gemälde heran und starrte sie lange und wortlos an. Er kannte sie natürlich auswendig; aber er entdeckte immer etwas Neues in ihnen, die Lösung für ein bestimmtes Problem, mit dem er sich gerade herumschlug. Im Laufe der Jahre hatte er von all den Bildern, die er betrachtet hatte, viel gelernt und übernommen, weit mehr als nur Figuren, wie etwa jenen nach

hinten fallenden römischen Soldaten in El Grecos wunderbarer *Auferstehung*, der in den liegenden Akten wieder auftaucht, die er Ende der fünfziger und in den sechziger Jahren reihenweise produzierte, oder wie der sauertöpfische, herrische *Papst Innozenz X.* von Velázquez, den er – erfolglos, nach eigenem Bekunden, aber zwanghaft – weit über vierzig oder fünfzig Mal malte. Wie alle Maler war Bacon zuerst und vor allem mit der Frage beschäftigt, wie die Farbe aufgetragen wird. »Schauen Sie sich die schwarze Linie zwischen Ärmel und Fleisch an«, Manuela Mena deutet darauf, als wir vor der *Figur in einer Landschaft* aus dem Jahr 1945 stehen. »Genauso wie auf den *Meninas*. Und hier bei diesem *Papst* [*Papst I 1951*], das glänzende Schwarz direkt hinter dem Kopf: Das machen alle klassischen Maler, um den Kopf von dem flachen Hintergrund abzuheben.« Die hellfarbige breite Linie, die Bacon verwendet, um einem Körper Umriss zu geben, findet sich bereits in einigen von Goyas »Schwarzen Gemälden«, besonders im *Saturn*, wo Goya ein kräftiges Rot verwendet, um nicht nur den Umriss der weißen Figur, die verschlungen wird, zu betonen, sondern auch den der gierig zupackenden Finger von Saturn. Und Bacon schwebte ganz offenkundig der Hals der *Rockeby Venus* vor, wenn er immer und immer wieder die Hälse und Rücken seiner männlichen Akte malte, besonders seines Geliebten George Dyer (man schaue sich beispielsweise die *Drei Studien des männlichen Rückens* von 1970 an); auch vergaß er nie die verblüffend moderne Palette dieses Gemäldes, eine kühne Kombination aus Karmesinrot, Weiß, metallischem Grau und blass leuchtendem Fleisch, die in seinem Werk immer wiederkehrt, wie es viele Bilder von *Kopf II* (1949) bis zur *Zweiten Version des Triptychons von 1944* (1988) bezeugen. Was er denn vor allem von Velázquez gelernt habe, frage ich Manuela Mena. Sie denkt einen Augenblick nach, bevor sie antwortet: »Seine Wesentlichkeit, die Beschränkung der Pinselstriche auf ein Minimum. Velázquez setzt einen Pinselstrich, und das reicht. Es ist die höchste Sparsamkeit der Mittel. Und das Raumgefühl. Das Raumgefühl ist ganz und gar Velázquez. Schauen Sie sich die *Venus* noch einmal an.« Mit Velázquez'scher Sparsamkeit zu malen hat tiefreichende Auswirkungen auf die Haltung des Malers: Egal, was Bacon behauptet hat (»Intelligenz hat noch nie

Kunst geschaffen, noch nie ein Bild geschaffen«), sie verlangt große bildnerische Intelligenz. »Velázquez malte sehr rasch, aber er dachte lange nach, bevor er einen Strich auf die Leinwand setzte. Wenn er anfing, hatte er also schon eine sehr klare Vorstellung von dem, was er machen wollte. Ein Schriftsteller kann Wörter streichen, aber ein Maler kann aufgetragene Farbe nicht restlos entfernen. Wenn er also sparsam malen will, muss er sich unbedingt vorher überlegen, was er machen will.«

In einem Interview mit Marguerite Duras sagte Bacon 1971 über Goya: »Er paarte die Formen mit Luft. Seine Bilder scheinen aus Luftsubstanz gemacht zu sein.« Damit meinte er etwas sehr Spezifisches, das mir Manuela Mena oben, in dem älteren Teil des leeren Museums, an Goyas eindrucksvollem Gemälde *Die Erschießung der Aufständischen* zeigte. Goya versah seine riesige Leinwand zunächst mit einer gleichmäßigen ockerfarbenen Grundierung; und wenn er Fleisch darstellte, auf diesem Gemälde und auf seinem Pendant *Der Aufstand vom 2. Mai* – die Hände der Leichen am Boden, die Gesichter der Männer, die im Begriff waren zu sterben, oder der französischen Soldaten, die das Feuer auf sie eröffneten –, dann gibt es da in Wirklichkeit gar keine Farbe, nur einige wenige Pinselstriche für den Umriss, einen einzigen Strich für eine Augenbraue oder ein Auge, allenfalls einen raschen, hellen, grün-bräunlichen Tupfer: Goya malt hier buchstäblich mit *nichts*. An Stellen wie dem Wall über den Verurteilten oder den Lederbändern der französischen Soldaten kratzte er sogar Farbe ab, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Um das zu sehen, muss man schon auf einen Stuhl steigen – oder im Computer die Oberfläche des hochauflösenden Bildes absuchen, das der Prado in Zusammenarbeit mit Google Earth entwickelt hat –, doch ob man es nun sieht oder nicht, genauso ist dieses außergewöhnliche Gemälde entstanden. Obwohl Bacon frühestens in den fünfziger Jahren einige wenige Goyas gesehen haben dürfte, hatte er diese Lektion bereits irgendwie gelernt, denn er praktizierte sie mit wunderbarem Feingefühl, als er den linken Arm und das Gesäß der Figur seiner *Studie nach dem menschlichen Körper* (1949) malte – nur dass er einen Schritt weiter

ging als Goya, indem er die Leinwand unbehandelt, ohne Grundierung ließ und die Farbe einfach mit ein paar raschen, trockenen Strichen direkt auftrug. »Es ist erstaunlich, wie er das ohne Goya hat machen können«, meinte Manuela Mena angesichts dieser schemenhaften Figur, die durch eine Art dünnen, durchscheinenden Vorhang in die Dunkelheit tritt, den Kopf in geduldiger

Resignation gesenkt. »Goya konnte die Leinwand natürlich nicht ungründert lassen, das wäre ihm nie in den Sinn gekommen. Aber die Technik ist die gleiche« – Bacon nannte sie »technische Imagination«. Bacon übernahm auch viel von Degas, von Picasso natürlich und sogar von Zeitgenossen. Trotz der verächtlichen Ablehnung Rothkos (»die langweiligsten Bilder, die je gemalt wurden«, sagte er 1985 in einem Interview) setzte er sich teilweise mit den gleichen bildnerischen Problemen auseinander wie der bedeutende abstrakte Expressionist. Bacons erste Anleihen bei Rothkos »reifem Stil« lassen sich zum Jahr 1959 zurückverfolgen, seinem Aufenthalt in der Künstlerkolonie St. Ives, wo er eine Anzahl »reclining figures«, zurückgelehnter oder liegender Figuren, schuf: Zwar können diese umgekehrt liegenden Figuren als Zitate von El Greco oder, wie Martin Harrison in seinem Buch *In Camera* meint, von Rodins *Iris* und *Fliegender Figur* angesehen werden, doch sind mehrere von ihnen vor einen abstrakten Hintergrund horizontaler Farbflächen gesetzt, die stark an Rothkos Entwurfsskizzen oder in einigen Fällen (etwa die *Liegende Figur* von 1959) an eine seiner großen Leinwände erinnern. Natürlich gibt es grundsätzliche Unterschiede in der Behandlung: Bei Rothko erreichen die rechteckigen Flächen nie den Rand der Leinwand, sie schweben vor dem Grund, während Bacons Hintergründe, auch wenn er sie wie Rothko behandelt, stets Hintergründe bleiben. Doch viele der aufgegriffenen Probleme sind vergleichbar: die Frage der tonalen Beziehungen zwischen den Farben (im Gegensatz zu ihren Werten), die Spannung zwischen der Abflachung des Bildraums und der Tiefenillusion, die Beziehung zwischen der Größe des Bildes und der Größe des Betrachters. Bacon hat sich Rothko offensichtlich lange und genau angesehen und noch Jahre nach dessen Tod weiterhin mit und gegen ihn gearbeitet: Man schaue sich beispielsweise den karmesinroten Hintergrund auf den äußeren Tafeln der *Zweiten Version des Triptychons von 1944* an, die er 1988 malte. Sein *Blood on Pavement* (»Blut auf dem Bürgersteig«) – vermutlich auch aus dem Jahr 1988, eines der letzten Gemälde seines Lebens –, ist ein später Rothko; nimmt man den Blutfleck weg, bleibt ein schwarz-weiß-grünlich-grauer Rothko, mit seiner ungeheuer freien Behandlung der Farbe, seinen Tropfspu-

ren, seinen unbearbeiteten Rändern und der schmalen grauen Linie zwischen den beiden unteren Farbrechtecken: Wäre Bacon ehrlicher gewesen, nicht so aufs Versteckspielen bedacht, hätte er dieses Bild *Studie nach Rothko* genannt (wieder erstrecken sich Bacons Farbflächen bis zum Rand des Bildes; doch in diesem Fall gibt es ein Rothko'sches Vorbild, ein unbetiteltes Gemälde in vergleichbarem Schwarz und Grau aus dem Jahr 1969, das sich heute in der Sammlung von Christopher Rothko befindet). *Blut* ist ein so durchsichtiges Zitat, dass man merkt, Bacon hat das Blut – das einzige figurative Element, das er ganz ähnlich behandelt wie Goya die lackglänzenden Blutflecken in der *Erschießung der Aufständischen* – als Scherz hinzugefügt, um uns zu sagen: »Schaut her, ich kann einen Rothko machen, seht doch, der einzige Unterschied zwischen diesem Bild und einem Rothko ist der Blutfleck, den ich dahin gesetzt habe, weil ihr das von mir erwartet, damit das Bild euch sagt: ›Ich könnte zwar ein Rothko sein, aber wie ihr sehen könnt, bin ich ein Bacon.« Natürlich ist Francis Bacons bildnerische Sprache in vielerlei Hinsicht antithetisch zu der des abstrakten Expressionismus; doch häufig scheinen beide, aus entgegengesetzten Richtungen kommend, zum gleichen Ergebnis zu gelangen. Was sich von der Beziehung zu seinen großen Vorgängern nicht sagen lässt: Die kann sich noch so sehr außerhalb einer Chronologie bewegen (Manuela Mena: »17. Jahrhundert, 18. Jahrhundert, 19. Jahrhundert, für ihn war das alles gleich«), er verfolgte nie die gleichen Ziele wie sie; der Einsatz hat sich dramatisch verändert, seit dem Auftauchen der Fotografie konnte der Maler sich nicht mehr mit dem zufriedengeben, was Bacon als »Illustration« abtat, möglicherweise ein anderer Ausdruck für das, was Michel Foucault in seiner wegweisenden Studie über *Las Meninas* als »klassische Repräsentation« bezeichnet. »Obwohl ich herkömmliche Verfahren verwende oder zu verwenden scheine«, erläuterte Bacon dem britischen Kunstkritiker David Sylvester Anfang der siebziger Jahre, »möchte ich, dass diese Verfahren in meinen Arbeiten anders wirken, als das früher der Fall war oder wofür man sie ursprünglich entwickelt hat ... Aber auch wenn ich das, was man die überlieferten Methoden nennt, verwenden mag, bemühe ich mich doch, etwas damit zu machen, das

vollkommen anders ist als das, was früher damit gemacht worden ist.« Oder wie er es bereits 1949 ziemlich schmucklos in einem *Time*-Interview ausdrückte: »Eines der Probleme besteht darin, wie Velázquez zu malen, aber mit der Textur einer Nilpferdhaut.« Lange verwendete Bacon diese Textur nicht; sie war nur einer der Kunstgriffe, deren er sich vorübergehend bediente, um das zu erfassen, worum es ihm von Anfang an ging: die Gewalttätigkeit der Wirklichkeit, verkörpert in Farbe. Die Gewalttätigkeit der Farbe.

*

Dem deutschen Kunsthistoriker Hans Belting zufolge war die Erfahrung des Todes einer der stärksten Antriebe der menschlichen Bildproduktion. Das gilt mit Sicherheit für Bacon, der wahrscheinlich, noch bevor er zu malen anfang, wusste, dass eine Leiche, wie Blanchot es formuliert, bereits ein Bild ist. Das ist der Grund, warum für Bacon in seiner Praxis und für Belting in seiner Theorie das Medium, das durch seine Anwesenheit die Abwesenheit dessen darstellt, was repräsentiert wird (so wie die Leiche die Abwesenheit der toten Person darstellt), so wichtig ist. »Was in der Welt der Körper und Dinge ihr Stoff, das ist in der Welt der Bilder ihr Medium«, schreibt Belting. Mit diesem Medium – und nicht einfach mit einem beliebigen, sondern mit dem königlichen Medium der abendländischen Malerei, der Ölfarbe, nach seinen eigenen Worten einem »so flüssigen und seltsamen Medium« – sollte Francis Bacon sein ganzes Leben zubringen, Körper malend und bemüht, die geheimsten Empfindungen menschlicher Leiber zu erfassen, genau wiederzugeben, wie es sich anfühlt, diesen bestimmten Körper an einem bestimmten Tag zu bewohnen. Und oft wurde ihm, dank seiner technischen Imagination und seiner Offenheit für den Zufall, dank seiner unendlichen Zärtlichkeit, seiner gnadenlosen Liebe zum Blick und zur Anwendung der Farbe, Erfolg zuteil: Auf einem Gemälde von Bacon erblicken wir nicht, wie ein Körper *aussieht*, das ist etwas, woran er keinerlei Interesse hatte, sondern was ein Körper empfindet, was er in seiner Haut und mit seinen Knochen und Sehnen empfindet, während er tut, was immer