

UMSCHAU

Francis Bacon und T. S. Eliot

Vom 14. Januar bis zum 7. März 1993 hing in der Apsis von Sankt Peter in Köln ein Triptychon des 1992 verstorbenen englischen Malers *Francis Bacon*. Es war das *Triptych '71. In memory of George Dyer*. Die Dreitafel präsentiert drei verschiedene Ansichten des 1971 durch Freitod umgekommenen Freundes. Auf dem linken Flügel ist ein athletischer männlicher Körper zu sehen, der vor einem leeren Bildgrund auf einer Art gebogenen Balkens liegt. Die Figur ist zu Fall gekommen und ringt verzweifelt um Balance. Ihr Verlust des aufrechten Gangs geht mit Auflösungserscheinungen einher. Sie verlängert sich gleichzeitig in einen Schatten und eine fleischfarbene Fläche hinein, die die Form eines Ballschlägers oder einer Malerpalette aufweist. Das rechte Bild zeigt ein gemaltes Profilporträt Dyers auf einem senkrecht aufgestellten Epitaph. Auch hier thematisiert sich die Desintegration. Die gemalte Büste stürzt, sie fällt spiegelverkehrt aus ihrem Rahmen auf einen im rechten Winkel dazu liegenden Bildträger. Die Stirn und der Haarschopf zerfließen in einen Farbstrahl unter der Projektionsfläche. Die Erinnerung an ihre Erscheinung verflüchtigt sich im gestischen Pinselstrich.

Der zentrale Teil des Bildes entdeckt dem Betrachter ein perspektivisch strukturiertes Treppenhaus. Im Mittelpunkt steht eine Seitenansicht von George Dyer auf einem Treppenabsatz. Kopf und Schultern sind verschattet. Das Jackett, ein Hosenbein und ein Schuh sind jedoch deutlich zu erkennen. Der Schritt befindet sich in einem ungewohnten Spagat zwischen dem Raum vor und hinter einer Tür. Es bleibt offen, ob die Figur hinaus- oder hereingeht. Über ihrem Rücken liegen zwei muskulöse, fleischige Arme, von denen einer einen Schlüssel zur Tür führt. Der Oberarm scheint wie an den Türklopfen gebunden. Ein blutroter Streifen zieht sich am Arm entlang.

Richard Francis erwähnt eine Strophe aus T. S. Eliots Gedicht „Ash-Wednesday“ als literarische Inspirationsquelle für die Zentraltafel des Tripty-

chons. In dem 1930 publizierten lyrischen Zyklus durchschreitet der Dichter auf der Suche nach Gottes Präsenz in dieser Welt verschiedene Phasen des Zweifels. Es handelt sich nicht um ein religiöses Werk, aber es ist bestrebt, Spuren des Transzendenten auszuloten.

Francis Bacon selbst hat in seinen Interviews mit David Sylvester mehrfach darauf hingewiesen, wie sehr ihn die Lektüre von Dichtern, u. a. Eliots, angeregt habe. Beeindruckt sei er vor allem von der Atmosphäre, der Verzweiflung, dem Pessimismus, dem Humor und auch dem teuflischen Zynismus in dessen lyrischem Werk gewesen. Es seien aber eher diese ganzheitlichen Eindrücke gewesen, die ihn bewegt hätten, den eigenen malerischen Impetus zu intensivieren. Um Illustration irgendeiner Situation aus Gedichten des Angloamerikaners sei es ihm nie gegangen. In der Folge lehnte er jede Art direkter Bezüge zwischen der Sprachkunst Eliots und seiner Bildkunst ab.

Im Licht dieser Aussagen stellt sich die Frage, warum Bacon von seinen Versen fasziniert war. Auf den ersten Blick verbindet den 1927 zur anglikanischen Kirche konvertierten Amerikaner und den dezidierten Atheisten weltanschaulich gar nichts. Bei näherem Hinschauen intonieren sich jedoch trotz der unterschiedlichen Ausdrucksmedien durchaus Parallelen im Denken und im künstlerischen Zugriff auf den Menschen in der Moderne.

Die seelische Ikonographie, die der junge Eliot vor seiner Konversion im Jahr 1927 entwirft, erklärt, warum Bacon vielleicht eine Seelenverwandtschaft entdeckt haben mag. Der 1922 publizierte Gedichtband „The Waste Land“ entfaltet das Lebensgefühl des Großstadtmenschen nach dem Ersten Weltkrieg. Der Titel bündelt die Erfahrungen von Wüste, Ödnis und Leere. Es ist die Zeit der sogenannten „lost generation“, die unter dem Verlust tradiertter Wertordnungen, Ideale und Sinnorientierungen leidet. Unter der Ober-

fläche eines von gesellschaftlichen Konventionen geregelten Lebens entlarvt sich die Existenz in angstbesessener Einsam- und Substanzlosigkeit. Eine trostlose Welt ohne Hoffnung umfängt den Menschen. Das Wissen und Ahnen um ein tragendes Weltbild ist dem Gefühl der Verlorenheit und des Geworfenseins in einen sinnlosen Kosmos gewichen. Das Leben reduziert sich auf ein Tasten in häßlichen, ekelerregenden urbanen Landschaften. Es wird als absurde Zeitspanne zwischen Geburt und Tod begriffen. Paradox anmutende tautologische Formulierungen wie „Death is life and life is death“ oder „death or life or life or death“ verdichten dieses Grunderlebnis sprachlich auch in Eliots Versdrama „Sweeney Agonists“. Übrig bleiben die einzigen Gewißheiten des Menschen in einer jeden transzendenten Bezugs entzauberten Welt: „birth, copulation, death“. Es nimmt nicht wunder, daß Bacon 1967 ein gleichnamiges Triptychon mit dem Titel von Eliots Versen schafft.

In einem Interview kurz vor seinem Tod äußert sich der Maler fast gleichlautend. Man werde geboren und sterbe, ja man werde nur geboren, um zu sterben. An anderer Stelle markiert er, der Mensch sei ein zufälliges, zweckfreies Geschöpf, dessen Leben völlig bedeutungslos sei.

Aber nicht nur auf weltanschaulicher Ebene enthüllen sich trotz unterschiedlicher Lebenswege Berührungspunkte zwischen dem Dichter in der Jugendzeit und dem britischen Maler. Eliot ist einer der Mitbegründer der literarischen Avantgarde. Diese verläßt zu Beginn dieses Jahrhunderts die tradierten Pfade der Sprachkunst. Die lineare, syntaktische und dem Syllogismus verpflichtete Darstellung wird aufgegeben. An ihre Stelle tritt die Brechung des sprachlichen Duktus. Logische Kohärenz, die der Beschreibung und dem Kommentar der außersprachlichen Realität unabdingbar ist, zählt nicht mehr. Versfragmente und die Collagetechnik in Eliots frühen Gedichten unterlaufen die Erwartung an eine in Kausalzusammenhängen denkende Mentalität. Die ungewohnte Wortwahl, der ständige Wechsel zwischen unterschiedlichen Sprachebenen und die hermetische Bild- und Symbolwelt rufen das Assoziationsvermögen des Lesers auf. Das Gedicht wird zur offenen Form, das seinen Rezipienten in seine Sinnfindung einbezieht.

Die Deutung ist nicht vorgegeben. Der Gegensatz zwischen schöpferischem Autor und passivem Leser wird aufgehoben. Der prälogische Zustand vieler sprachlicher Kunstwerke der Moderne fordert letzteren heraus, sich selbst in seiner unwägbaren Situation zu erkennen. Inspiration nährt sich hier aus der Unbestimmtheit, der nicht durch ein Regelsystem eingeengten Vielfalt. Die Kraft von Wortwiederholungen, von Vokabular mit ähnlichem Inhalt erlaubt andere Vernetzungen als die syntaktische Progression der Alltagssprache. Deren Eindimensionalität macht der ambivalenten, aber auch multiperspektivischen Darstellung Platz. Die geistige und emotionale Kreativität, das heißt der Mensch als ganzer ist angesprochen.

Ähnlich ist der Zugriff Bacons auf die Bilderwelt. In der Zeit nach der Erfindung der Photographie kann es seiner Meinung nach in der Kunst nicht mehr um Illustration gehen. Narrative Verknüpfungen zwischen den einzelnen Teilen seiner Triptychen lehnt er radikal ab. Wie die Symbolisten, die Vorläufer der lyrischen Moderne, einzelne literarische Bilder isolieren, vereinzelt er menschliche Figuren auf seinen Tafeln. Sie werden, außer bei Kopulationsakten, nicht in Beziehung zueinander gezeigt. Bacons Bilder nehmen sich beinahe wie Reflex auf Eliots Lyrik zur Isolation des modernen Menschen aus. Eine als bruchstückhaft erfahrene Welt verlangt die Fragmentierung überlieferter Formen.

Das dreiflügelige Altarbild beraubt der Maler aller religiöser, sakraler Konnotationen. War es traditionell zur christlichen Andacht und Erbauung gedacht, weil es heilsgeschichtlich wichtige Themen als Geschichten vermittelte, erzählen Bacons Bilder nichts. Sie wollen den Betrachter nicht auf der Ebene des Verstandes ansprechen. Vielmehr zielen sie darauf ab, ihn gefühlsmäßig aufzuwühlen, direkt zum Kern seiner Ängste und Sehnsüchte vorzudringen. Der Sprachmagie eines Eliot antwortet Bacon mit traumhaften Bildern, der Vertauschung realer mit imaginierten Sinnesindrücken. Seine Phantasie zerlegt Erfahrungen des menschlichen Körpers in seine Verzerrungen, Verrenkungen und Zersplitterungen. Die Realitätsbruchstücke schaffen eine autonome künstlerisch-bildnerische Welt. Die vordergründig gesicherten Sinnesindrücke der Zeitgenossen wer-

den hinterfragt und entdecken sich vor dem inneren Auge des Malers neu.

Die Verwerfungen der nicht mehr photogetreuen Darstellung sind das Echo auf ein Menschenbild, das sich unverbindlich, offen und nicht mehr ganzheitlich weiß. Die desillusionierte, orientierungslose Sicht von Mensch und Gesellschaft kann nicht mehr auf den gewohnten Realismus zurückgreifen. Die Tradition vermag der Gegenwart keine in sich stimmige Wiedergabe mehr zu ermöglichen. Es bedarf eines neuen Realismus, der nur noch Versatzstücke überlieferter Darstellungsformen zitiert und sie zu einer unserer Zeit angemessenen Form der Wahrnehmung zusammenfügt. Das Ergebnis macht sich in vagen, unerklärlichen, suggestiven Bildern sichtbar. Wie Eliots Sprache mögen sie Anspielungen enthalten. Aber sie zu erkennen ist nicht der Kernpunkt. Sie widersetzen sich jeder Art paraphrasierender Erklärung. Ein verstandesmäßiger Zugriff ist unmöglich. Die atmosphärische Verdichtung ist es, die den Betrachter in ihren Bann zieht und eine tiefere Bedeutung freilegt.

Die Disjunktion der Einzeltafeln in Bacons Triptychen findet nicht nur in Eliots literarischer Technik in „The Waste Land“ ihr Pendant. Selbst die Genese von „Ash-Wednesday“, das viele Avantgardetechniken hinter sich läßt, verrät noch den fragmentarischen Charakter moderner Kunst. Die 1930 veröffentlichte Sammlung ist eine Komposition, die erst im nachhinein geschaffen wurde. Einzelteile erschienen nämlich schon früher: der zweite 1927 unter dem Titel „Salutation“, der erste 1928 als „Perch' io no spero“ und der dritte 1929 als „Som de l'escalina“.

Teile des Gedichts lesen sich wie Nonsensverse. Der Autor jongliert mit Wortwiederholungen und holt sie in immer wieder neue Variationen. Zentrales Thema ist die Unmöglichkeit der Begegnung zwischen menschlichem und göttlichem Wort. Der Mensch erscheint in seiner Kindheitsstufe, in der sich seine rudimentäre Sprache noch jenseits von Kausalbezügen, aber in schöpferischer Mannigfaltigkeit äußert. Daneben steht Gottes schöpferisches Wort, der Logos. Vielleicht ist der Zyklus insgesamt als Bußübung zu sehen. Diese Perspektive dürfte keinerlei Einfluß auf Bacon gehabt haben. Partiiell parallel ist jedoch die Sicht des Menschen und seiner Welt in

den ersten beiden Teilen des Gedichts und in Bacons Bildkosmos. Das lyrische Subjekt begreift seine eigene Nichtigkeit und zerlegt die gewöhnliche Welt der Wirklichkeit. Im zweiten Teil preist der Dichter die Desintegration seines Körpers. Allerdings erschöpft sich darin auch die Gemeinsamkeit; denn Eliot sieht im christlichen Sinn in der Auflösung, im Tod den Weg zum wahren Leben.

Entscheidend ist die Kongruenz zwischen der Mitteltafel des Triptychons und dem Beginn des dritten Gedichtteils. Er wiederum ist ein verfremdendes Zitat aus Dantes „Purgatorio“. Der Aufstieg ist gekennzeichnet durch den Kampf zwischen zwei sich widerstreitenden Seelen in der Brust des Dichters. Die Form, die er auf der Treppe wahrnimmt, die Teufelsfratze, mit der er kämpft, sind nur sein Schatten, sein Alter ego. Um Verschattungen, um Dissonanzen und Tod geht es auch in Bacons Bild. Die männliche Figur gliedert sich, wie oben angedeutet, in drei Facetten. Die fleischigen Arme wollen nicht zu der dunklen, weithin verschatteten Silhouette des Körpers passen. Sie scheinen verselbständigt, ihrem Zugriff entzogen. Sie agieren aus eigener Kraft und eigenem Willen. Die Quelle des Antriebs muß in einem anderen liegen, vielleicht auch in einem zweiten Ich. Die Zwiespältigkeit kommt zudem im unnatürlichen Spagat der Beine zum Ausdruck. Eine Koordination ihrer Bewegungen, eine Entscheidung zugunsten eines Hinein- oder Herausgehens durch die Tür ist unmöglich.

Die Komposition der Figur aus Schatten und eigentlicher Körperlichkeit wirft ein Licht auf ihre Wanderung zwischen Leben und Tod. Die Unentschiedenheit an der Tür als Symbol des Übergangs unterstreicht das Schwanken zwischen beiden Seinstufen. Das Bild focussiert Bacons Reduktion des Menschen auf seine Kreatürlichkeit und Eliots Zuspitzung im letzten Teil des Gedichts, wo es heißt: „This is the time of tension between dying and birth.“ Der Wechsel zwischen Licht und Schatten im Treppenhaus und im offenen Raum am oberen Bildende visualisiert womöglich die atmosphärische Spannung, die sich hinter dem Vers „The dreamcrossed twilight between birth and dying“ verbirgt. Das Schlüsselmotiv im Bild hat Bacon nach eigener

Aussage aus Eliots Gedicht „The Waste Land“ bezogen. Es ist ein altes Symbol für die Initiation in das Reich des Todes. Die beiden Seitenflügel des Triptychons unterstreichen in ihrer Desintegration der Physis die Wanderung zwischen Leben und Tod. Auch sie werden zu einem *Memento mori*.

Für Eliot ist die poetische Reflexion des Aschermittwochs ein Bekenntnis zum Glauben, daß sich der Mensch seines alten Adam entkleiden müsse, um für die Erfahrung Gottes frei zu werden. Bacon hingegen thematisiert in seinem Triptychon jenseits eines religiösen Rahmens die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers und Fleisches. Es ist die Trauerarbeit eines Menschen, der in rein säkularem Kontext den Tod eines ihm

nahestehenden Freundes zu fassen versucht. Das Malen ist ein Innehalten, eine Einkehr, die das alte Vanitas-Motiv neu verarbeitet. Der Aschermittwoch als Beginn einer Zeit der Umkehr, die sich um den liturgischen Satz: „Mensch bedenke, daß du Staub bist und wieder zu Staub wirst“ zentriert, behält seine Bedeutung. Aber jede christliche Heilszusage fehlt. Umkehr, einer der Topoi in Eliots Gedicht, eröffnet keine neuen Perspektiven mehr. Der Mensch ist im Wissen um seine Endlichkeit hoffnungslos auf sich selbst zurückgeworfen. Vielleicht hat diese Verzweiflung Bacon in seinem letzten Interview die Sehnsucht der Menschen nach dem Visionären, die Verzehrung nach dem Unmöglichen hervorheben lassen.

Johannes Röhrig