

Francis Bacon – Die Zeit heilt die Wunden nicht

Ohne Zweifel gehört Francis Bacon, 1909 in Dublin geboren und 1992 in Madrid gestorben, zu den aufregendsten Malern in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Von Haus aus Autodidakt, verdingte er sich zunächst mit Entwürfen für Möbel und Innendekorationen. In ästhetischer Hinsicht stand er schon Ende der 20er Jahre unter der Faszination von Pablo Picasso. Kaum eine Ausstellung ließ er aus; Picassos Kunst beeindruckte ihn tief. Im Protest über den Stil einiger Kreuzigungsbilder seines Malerfreundes Roy de Maistre (1894–1968), griff er 1933 selbst zu Pinsel und Farbe und schuf seine ersten Bilder. Es brauchte aber in der Folge viele Jahre, bis er seinen künstlerischen Weg zu sich selber gefunden hatte. Dabei halfen ihm die Bilder anderer Künstler, die ihn beeindruckten. Wichtige Stationen belegen seine Entwicklung: die frühen Kreuzigungen, die Papst-Serien nach Diego Velázquez, die Studien zu Vincent van Gogh bis hin zu seinen Triptychen. Nicht zuletzt sind es inmitten dieses Netzwerkes die dauerhaft gemalten Porträts von Freunden, in denen sich konsequent die Spur zum späteren Werk auslegte.

Bilder, die Lebendiges einfangen

Was seine Malerei von Anfang an auszeichnete, war die Bindung an die Figur, ihre surrealistische Form, eine zuweilen schrille, lebendige Farbe und deren gestischer, manchmal tänzerisch bewegter, nicht selten aber auch aggressiver Auftrag. Doch band er diese heterogenen Extreme kraftvoll und souverän zusammen. So konnte er ein Bild explosiv beginnen, aber dann doch wieder zu sich selbst zurückzwingen. Er wußte das Wilde zu beruhigen und zugleich jede Pose aufzuwühlen. Das Bild war das einzige, woran er glaubte. Ansonsten war ihm nur der Zweifel vertraut. Er behauptete von sich, keine Philosophie und keinen Glauben zu haben. Hier war er ganz Nihilist. Doch aus diesem Protest zog er viel kreative Energie:

„Ich halte das Leben für eine völlig sinnlose Angelegenheit. Es hat keinen Sinn, auch wenn man für sich selbst einen Sinn schaffen kann; das muß man dann aber schon selbst machen.“¹

Bacon wollte zeit seines Lebens Bilder, keine Abbilder. Er sucht ihre eigene Realität, ihr eigenes Leben, die sich unmittelbar auf das Empfinden der Betrachter legt. Diese Direktheit, ihre *reale Gegenwart* ist sein malerisches Ziel. Es sind Bilder, die ihre Kraft aus der ihnen eigenen Materialität ziehen, nicht aus dem Motiv und sei-

ner Expressivität. Hier war er ganz Sensualist. Dieser Maler entbirgt sie sich aus einer dialektischen Erregung, die aus der Gebundenheit an die Figur und dem Chaos des Farberlebens besteht. Dazwischen stehen Empfindungen, Zufall, Einfühlung, Ereignis – und der gewaltige Wille zum Bild:

„Ich möchte den Gegenstand weit über seine alltägliche Erscheinung hinaus entstellen, in der Entstellung aber ihn zurückbringen auf eine Aufzeichnung seiner Erscheinung.“²

Nichts lebt in Bacons Malerei so souverän wie die Farbe selbst. Sie hat für ihn etwas Unmittelbares, ein Eigenleben, jene in unzählige Nuancen und Konsistenzen explodierende Flüssigkeit, die Bacon in ihrem Rohzustand – konturenlos – auf die Leinwand setzt, wirft, streicht, um ihr im gleichen Moment eine Form zu entreißen. Es sind eben nicht nur die Bilder, die Bacon im Kopf hat, die Photos vor seinen Augen, deren er sich als Vorlage bedient; es sind die in innerer Erregung geweckten Kräfte, die sie emanieren lassen. Darum sehen diese Werke so anders aus als die in anderen Perspektiven gemalten. Diese Bilder fangen, lebendig entstanden, Lebendiges ein und wollen es so lebendig wie möglich wiedergeben. Sie sind bewegt und in großer Konzentration wie Freiheit einzelnen Augenblicken entrungen; Momentaufnahmen, die ihre Geburt aufgewühlten Empfindungen verdanken und diese so darstellen, daß sie unmittelbar wirken:

„Ich glaube, daß die Malerei heute reine Intuition ist, Zufall, und dem zugute kommt, was sich zeigt, wenn man die Materie aus der Leinwand hervorspritzen läßt.“³

Diese Gemälde sind auf ihre Wirkung hin kalkuliert. Sie sollen sich – aus erregtem Nervenmaterial entstanden – unmittelbar dem Betrachter auf die Seele legen und dessen Nervenmaterial berühren, anstacheln, aufwecken. Kein Wunder, daß in den vielen Ausstellungen von Bacons Bildern in Museen wie Galerien eine große Beklommenheit und Ruhe herrschen. Dies hat seinen Grund in jenen sich aufdrängenden Irritationen, in denen sie den Betrachter zu eigenen körperlichen Erfahrungen und zu sich selber bringen.

George Dyer, das ideale Modell

Vor gut sechs Jahren eröffnete das Münchener Haus der Kunst unter Leitung von Christoph Vitali eine der wichtigsten Ausstellungen von Francis Bacon. Gegen manche Einwände von David Sylvester, dem Chef-Kurator der Ausstellung, hing im zentralen Saal ein Bild in der Mitte: das *Triptych '71. In Memory of George Dyer* (1971) – als wäre in diesem Bild das Werk zusammengelaufen und als hätte sich von dort her das weitere Schaffen bestimmt.

Das Werk legt durch den Untertitel eine konkrete Lesart nahe: Es ist der Erinnerung an seinen verstorbenen Freund George Dyer gewidmet. Bacon hatte ihn 1964

kennengelernt. Dyer verkörperte den Typ von Männlichkeit, den Bacon für seine Bilder stets suchte: sportlich, vital, dominant. Keines seiner Modelle spielt eine so zentrale Rolle wie der Körper dieses Mannes. Vielfach inspirierte er den Maler zu immer neuen Porträts oder Figuren. Lange über seinen Tod hinaus bestimmt dieser Mensch die Welt des Werks von Bacon.

George Dyer kam aus einfachen Verhältnissen. Schnell erlag er der glitzernden Welt im Umfeld des gefeierten Londoner Malerstars. Von Haus aus melancholisch, verfiel er inmitten seiner neuen Lebenswelt als Freund des Künstlers in immer größere Einsamkeit. Viele Gerüchte und Redereien sind nach Bacons Tod über die beiden verbreitet worden. Eine Bemerkung aber von einem Menschen, der beide kannte, mag genügen: Bacon habe Dyer, sagt David Sylvester, seines Lebensziels und seiner Identität beraubt⁴. Der Rest heißt Alkohol, Depression, zunehmende Verzweiflung. In Paris kommt es zu einem der wiederholten Konflikte. Bacon ist mit dem Aufbau seiner bislang größten und wichtigsten Ausstellung beschäftigt, die am 26. Oktober 1971 im Grand Palais eröffnet werden soll. Dyer irrt allein durch die Stadt, in der er niemanden sonst kennt. Aufgrund innerer Spannungen nimmt er viel Alkohol zu sich, kehrt ins Hotel Saints-Pères zurück, wo er mit Bacon untergebracht war, und leert in seiner Verzweiflung eine Röhre Schlaftabletten. Zwar scheint er im letzten Moment noch versucht zu haben, sich zu übergeben und die Tat umzukehren, doch das mißlingt. Schließlich stirbt er, wie aus dem Polizeibericht zu entnehmen ist⁵, zusammengesackt auf der Toilette. Hier wird er irgendwann von irgendwem gefunden.

Die Welt der bösen Geister – gespensterhafte Gestalt

Bacon ist von diesem Ereignis tief getroffen und auf Jahre hinaus gezeichnet. Nach London zurückgekehrt, beginnt er, sich mit dem Ereignis auseinanderzusetzen. Er trauert als Künstler, indem er Bilder schafft. Daraus wird ein Kampf von Jahren. Das erste Werk in dieser Reihe ist das *Triptych '71. In Memory of George Dyer* (Abb. 1). Als erstes sucht er zu realisieren und zu verstehen. Noch in den Dezembertagen desselben Jahres, in dem Monate zuvor bereits seine Mutter gestorben war, klagt er in einem Gespräch mit David Sylvester, daß er zwar die „bösen Geister“ gebannt habe, aber wohl nie völlig von ihnen loskomme:

„Man sagt zwar, man vergißt den Tod, aber man vergißt ihn nicht. Mein Leben ist ja eigentlich bisher recht unglücklich verlaufen, da all die Leute, die ich wirklich liebte, gestorben sind; und man hört nicht auf, an sie zu denken, die Zeit heilt die Wunden nicht.“⁶

In die Mitteltafel des Triptychons wird von rechts eine Szene in den ansonsten über alle drei Bilder hinweg einheitlichen Bildraum geschoben. Das abstrakte Licht in hellrosa hält von links an drei Stellen dagegen und steht in Spannung mit dem für



Abb. 1: Triptych '71, In Memory of George Dyer (1971) – Fondation Beyeler, Riehen/Basel (© VG Bild Kunst Bonn 2003)

Bacon ungewöhnlich erzählerischen Bildgerüst. Es ist ein Treppenhaus, eine Stiege, wie sie sich im Pariser Hotel Saints-Pères hochzieht, mit Zimmertür und Etagen-toilette. Drei Ebenen eröffnet diese Architektur, drei Fixpunkte bestimmen die Komposition dieser Tafel, an die Bacon seine Protagonisten wie an Bühnenrequisiten festmacht: die leere Leinwand links, die offene Tür rechts, die Toilette oben im Zentrum. Es sind Bildgerüste, die Bacon auch sonst benutzt, um mit ihnen das Bild wirkungsvoller zu machen. Links im sich hochziehenden Treppenhaus steckt rücklings, seltsam schräg verstaucht, ein bespannter Keilrahmen, der in seiner Farbe auch wie ein leerer Spiegel aussieht⁷; auf ihm reflektiert lediglich ein Treppenlicht. Dann verrenkt sich rechts auf der Etage eine dunkle Figur vor einer aufgeschlossenen, weißen Tür⁸. Schließlich ist oben im Zwischengeschoß eine Toilette zu sehen, in denen Bacons Figuren sich andernorts waschen, rasieren oder ihre Notdurft verrichten. Hier ist sie leer, eine Glühbirne wirft schummrig⁹ über deren Schüssel einen schwarzen Schatten.

Vor der geöffneten weißen Tür auf der Etage steht die bewegte Gestalt in schwarzem Anzug und ist dabei, durch die Öffnung hindurchzugehen. Ihr linker Fuß dreht sich vor der Tür auf Zeitungsfetzen, der rechte ist bereits dahinter gesetzt. Die Gestalt wird rätselhaft in der Darstellung gebrochen. Surreal zieht sich von links – armbreit – ein Streifen Haut zum rechten nackten, leuchtend rot konturierten Arm. Dieser berührt mit dem Ellbogen den Türknauf und garantiert somit der fragilen Figur ihr Gleichgewicht. Sie dreht mit den Fingern den Schlüssel im Loch. Gespensterhaft setzt sich die Gestalt nach oben mit Schulter und Kopf als Schatten fort, doch jetzt umgedreht, aus dem Raum heraus. Ihre Realität wird durch den Lichtstreifen aus dem Zimmer hinter der Tür wie aus allem Schein gerissen. Im dunklen Profil nach links ist Dyer zu erkennen. Er blickt – in seinen einsamen Kampf verstrickt – starr auf das leere Bild wie auf einen dunklen Spiegel im Treppenhaus. Doch der gibt keinem Bild mehr Halt; es reflektiert nur noch jene pendelnde Funzel, die im Begriff ist, ihren Schein zu verlieren. Und oben leuchtet das goldene Licht.

Wie so oft ist die Tür in der Bildwelt Bacons ein Bildkonstrukt. Hier gibt sie auf ganz neue Weise einer Figur ihren Halt, indem diese sich um sie schmiegt, sich an ihr festhält, sich geradezu mit ihr vermählt. Der Maler setzt sich in dieser zentralen Tafel schonungslos mit dem protokollarisch festgehaltenen Bericht über das Geschehen auseinander. Er illustriert nichts, doch baut er in diesem vielschichtigen, so rätselhaften wie faszinierenden Bild die Welt seiner Empfindungen auf. In schonungsloser Analyse wühlt er sich seine Malspuren aus Farbe, Emotion und Zufall auf die Leinwand. So gibt er seiner Trauer Halt und weist seinen Fragen Richtung.

Der auch für Bacon ungewöhnliche Bildaufbau erhält eine Entsprechung in der dritten Strophe eines frühen Gedichts von Thomas Stearns Eliot: „Ash-Wednesday“. Dort finden sich Formulierungen, die dem Bildaufbau entsprechen. Da ist die Rede vom „Schattenbild, wie sich’s am Handlauf schmiege“, von der Gestalt „ohne

Antlitz“, vom „Guckfenster, bauchig wie der Feige Frucht“. Dazwischen der Ruf: „Klingt ab, klingt ab: Kraft jenseits Siegen und Erliegen“. Es sind die Wortbilder T. S. Eliots, und es ist eine Situation am Ort des Schreckens, die sich gegenseitig ergänzen und beleuchten. Das Bild von den drei „Stiegen“, das sich wie ein Licht auf den Ort des schrecklichen Geschehens niederließ: ein literarisches Bild als Schlüssel, das Dunkle dieses Bildes zu erhellen¹⁰?

Von erster Wentelung der zweiten Stiege
Wandt ich mich um, sah unter mir
Das Schattenbild, wie sich's am Handlauf schmiege,
Da, wo der Dunst stand faulig ob der Stiege,
Rang's mit dem Stiegen-Teufel: dem leiht Lüge
Der Hoffnung und Verzweiflung Gaukelzüge.

Auf zweiter Wentelung der zweiten Stiege
Ließ ich sie windend, wentelnd unter mir.
War da kein Antlitz mehr, schwarz lag der Stiege Grund.
Wies schorfig, klamm ein Greisenmaul, geifernd vor Ungenüge,
Wies eines alten Hais gezahnten Schlund.

Zur ersten Wentelung der dritten Stiege
War ein Guckfenster, bauchig wie der Feige Frucht,
Dahinter Hirtentrift und Weißdorns Blühn.
Der breitgeschulterte Flötist, berockt in Blau und Grün,
Verzauberte den Mai mit fremder Töne Flucht.
Haar im Wind ist süß, braun Haar, das über Lippen weht,
Braun Haar und Flieder-Wiegen,
Verwirrung, Flöten-Hall und Geisterstapf auf dritter Stiegen.
Klingt ab, klingt ab: Kraft jenseits Siegen und Erliegen
Klimmt auf zur dritten Stiege.

Im Blick auf Aussagen in Gesprächen von Bacon über T. S. Eliot¹¹ und zumindest einer Titelgebung tauchen Vermutungen auf, aber sie sind letztlich nicht mit Sicherheit zu beantworten. Es wäre nicht das einzige Mal, daß ihm eine literarische Zeile eine Bildidee entlockt hätte. Richard Francis, einer der besten Kenner von Bacons Kunst – lange Jahre für ihn zuständig in der Tate Gallery, heute der Gründungsdirektor des Museums of Modern Art in Chicago –, fragte ihn nach diesem Zusammenhang. Bacon verneinte. Aber das tat er oft, wenn es um Quellen zu seinen Bildern ging.

Zwischen Todesschatten und der Gier nach Leben

Aus der linken Tafel des Triptychons steigen andere Bilder auf. Auf ein Laufgerüst montiert Bacon eine seiner balancierenden Figuren¹². Hier hat sie ihren Stand verloren. In Boxershorts stürzt sie ab, schlägt mit dem Kopf auf – und bleibt liegen; das

Ende ausgezählt: *Knock-out*. Drei Bildelemente halten den Stürzenden: das Schwarz von Hose und Schuh, das Grau des gespenstisch fliegenden Schattens und die ins Fleischgelb auslaufende biomorphe Pfütze unten. So fest die Gestalt in der Hose sitzt, so explosiv verliert sie sich in Todesschatten, Lebenspfütze und ab Brustkorbhöhe vollends in ihre Einzelteile. Bacon steigert sein Bild ins Drastische. Die Figur zuckt und fuchtelte, als hätte sie mehr Arme als zwei und löst sich doch auf in die Ovalen, mit denen dieser Maler so oft seine Bilder beginnt.

Der Gestürzte läuft aus in den Kopf, der auf den Steg geschlagen ist, so schmerzverzerrt wie selten expressiv. Als gebäre das Haupt einen Lebensschatten, diesmal nach links in eine zweite Form, so abstrakt, wie der Kopf realistisch ist: ein Ensemble von Kreisen und Ovalen im neuen Gemisch seiner Farben von Gelb und Rot wie Weiß und Schwarz. Es sind jene Vorformen, von denen dieser Künstler sonst sagt, daß er aus ihnen seine Figuren schaffe:

„Ich beginne genauso wie ein abstrakter Künstler ... damit, daß ich Flecken mache, Markierungen, und wenn mir ein Fleck plötzlich etwas einzugeben scheint, dann kann ich auf ihm das Äußere des Sujets aufbauen, das ich einfangen wollte“¹³.

Hier läuft sie zurück: Oval um Oval, Farbe um Farbe, und kreierte anstatt der plastischen Fläche einen aseptischen Bildraum, der nichts demonstriert als die leblose, schattenhafte Leere.

Nur einer dieser kleinen Kreise, der in der unteren fleischernen Pfütze, in der Literatur einmal als Tischtennisball, einmal als das Loch einer Malerpalette gedeutet, wirkt doch zu plastisch, zu bewegt im Rot seines Schattens, um in diesen Interpretationen aufzugehen. Vielleicht ist er eher doch das, als was er erscheint – eine rollende Kugel, eine Kugel des Roulettes vielleicht, nur daß sie diesmal keiner „Glückssträhne“ folgt¹⁴, wie Bacon einst meinte, sondern eher der selbstmörderischen Logik des russischen Roulettes, die für ihn selbst nie Sinn hatte, da er sich dafür zu feige fühle¹⁵. Dazu liebe er das Leben zu sehr, wie er wenige Jahre später bekannte:

„Ich bin gierig auf das Leben ..., die Gier nach Essen, nach Trinken, nach der Nähe von Leuten, die man mag, nach den aufregenden Dingen, die geschehen.“¹⁶

In diesem Bild reißt der Abgrund zwischen der Gier nach dem Leben und der Realität des Lebens selbst auf. Bacon wäre der letzte, der dem aus dem Weg ging. Daher bringt er hier sein Entsetzen über diesen Gegensatz ins Bild, das Entsetzen über den Tod des Geliebten. Es ist sein Klagen in Bildern über ein unbegreifliches Geschick.

Weitere Bilder quellen auf dem rechten Bild hervor. Ihren Charakter bestimmen zwei Leinwände. Eine von ihnen ist wieder am gleichen Laufgestell befestigt, das die beiden Seitentafeln formal miteinander verbindet. Auf dem einen Bildträger ist das Porträt von John Dyer nach einem Foto von John Deakin unschwer zu erkennen. Doch transformiert sich das Bild im unteren Teil, als flösse die Farbe auf den

Steg, links auflösend, rechts wie im Abziehbild, das seine Form bewahrt. Das Ganze scheint, als suche der Maler den Auflösungsprozeß aufzuhalten, als hielte er unter den Steg perspektivisch eine weitere Leinwand, um den Farbfall aufzuhalten und zieht in Senkrechten und ausholenden Ovalen das Porträt erneut aus, umgekehrt zwar, aber nicht spiegelverkehrt, wie manche diese Partie auslegen. Es ist kopfüber gemalt. Doch der Farbfluß ist nicht aufzuhalten. Das Motiv läuft über die Bildkante hinweg. Als wolle sich der Darzustellende verweigern, entgleiten dem Künstler die Farben; sie binden sich in keinen Halt und sacken sirupartig in ein letztes Rund. Hier tötet das Schwarz endgültig jegliches Gelb. Schließlich schleudert der trauernde Maler eine dicke weiße Farbpaste direkt auf die Mitte. Ein Abhaken? Letzte Aggression gegen Modell wie gegen Geliebten, der sich ihm in seiner Verzweiflung selbstbestimmt entzogen hat?

Auch der Künstler kann ihn in seinen inneren Kämpfen nicht mehr zum Leben zurückbringen. Aber Bacon findet hier zurück in das Grundthema seines Werks, in die zynisch bekundete Demonstration der Ausweglosigkeit menschlicher Existenz, in die trotzig gestaltete Ohnmacht angesichts eines scheinbar gleichgültigen Universums, doch diesmal weder zynisch noch trotzig, diesmal einfach nur als Klage. Sie steigt auf, getrieben aus der ihm innerlich „zu-gefallenen“ Trauer, so radikal wie ehrlich, so klar wie schonungslos in der Rechenschaft, die einer, sich selbst gegenüber ehrlich, ablegt und über die er sich – wie Bacon das auch sonst tut – keine Illusionen macht.

Die drei Tafeln stillen die in Verzweiflung und Schuld erregten Empfindungen Bacons nicht, im Gegenteil: Sie eröffnen in den folgenden Jahren eine nicht enden wollende Serie von immer wieder neuen Bildern, in denen sich der Künstler an den Geliebten und an sein Modell erinnert oder sich mit seinen schmerzhaften Gefühlen auseinandersetzt. Das beginnt mit einer geradezu trotzigigen Erinnerung an dessen Liebeskraft in *Three Studies of Figures on Bed*¹⁷, die er im April des folgenden Jahres abschließt (Abb. 2). David Sylvester nennt es die Zelebration von Dyers Leben. Tatsächlich ist es eines der beeindruckendsten und sinnlichsten Bilder, die sich mit der Liebe und dem Liebeskampf zwischen diesen beiden Männern befassen.

In drei Bildern fließt die innere Erregung in Farbspuren aus ihm heraus und legt sich direkt auf die Leinwand. Der Form nach setzt der Maler zwei Ringkampfvvariationen nach Eadward Muybridge und eine hockende Figur auf drei Bettgestelle. Dem gemeinsamen Gehalt nach sind diese Bilder ein Ausdruck des offensichtlich nicht zu stillenden Schmerzes in seinem Innern. Zweimal sind die Männerkörper farblich und in der Bewegung ineinander verschmolzen, einmal hockt Dyer aufrecht allein auf dem Bett. Sein Profil wird im Mittelbild eigens hervorgehoben und in einem leicht nach links gedrehten Schattenwurf wiederholt. Seltsamerweise haben die Schatten auf dem Boden der Seitenbilder die gleiche blaue Farbe wie der Bettkasten in der Mitte. Dreimal umzirkelt Bacon in großen ringförmigen Kreissegmenten die Zentren des Kampfes in Kopf und Körper; auf dem rechten Bild wird

dieser Kreisschlag leicht bräunlich gefüllt und wirft in der Art von Flecken einen schwarzen und einen braunen Schatten auf die Matratze. Das gesamte Werk wird schließlich von sechs kleinen weißen Kugeln bestimmt: viermal der Knauf eines Bettgestells, und zweimal als eine Art Gelenk in Knie und Schultern.

„Schwarze Porträts“

Schon wenige Monate später beendet Bacon das erste der vier, von Hugh Davies *Schwarze Porträts* genannten Dreifachbilder¹⁸: *Triptych, August 1972*¹⁹ (Abb. 3). Die Farbe schwarz und drei unterschiedlich gestufte Grautöne bestimmen den einheitlichen, abstrakten Bildraum; Schwarz für ein dunkles Hinterzimmer und für einen Schlagschatten, der die Seitentafeln der Mitte eindeutig unterordnet; Grau für Boden und Türrahmungen. Im Zentrum wiederholt sich das Muybridge-Motiv der zwei Ringer aus dem vorherigen Bild. Doch diesmal ist es nicht auf das Bettgestell gesetzt, sondern mitten auf den Boden. Kein Kreis artikuliert die farbliche Verschmelzung der beiden Körper, aber es wiederholt sich Dyers Schatten im Farbdickicht der Köpfe, diesmal in auslaufendem Schwarz nach links. Ein geometrisch abstrakter roter Farbschatten verwurzelt die weiß-rot-gelben Kämpfer vor dem Schwarz des Hintergrunds im monotonen Grau des Bodens.

Auf den Seitentafeln sitzt Dyer auf einem Stuhl. Zur Vorlage dient diesmal ein Photo, das John Deakin im Atelier gemacht hat. Bacon malt die Figur vor dem Schwarz des Hintergrundes, doch diesmal frißt sich dies schattenhaft in die Figur hinein. Den Stuhlbeinen entlang rinnt auf dem linken Bild eine helle Flüssigkeit aus dem Körper, sie läuft wie der Saft aus einer zerquetschten Frucht, läuft in eine Pfütze: das Fragment eines Körpers, zum Vergehen verdammt? Ist es eingespannt zwischen dem Dunkel des Schwarz, das sich seiner bemächtigt, und der Leere der Materie, in die hinein sie sich verliert? Geradezu zynisch spiegeln die Schatten unförmig den Rest eines angewinkelten Beines, wie wenn die Farbe die Form in das Chaos der fleischlichen Materie zurückrufen will. Diese Schatten sind für Bacon untrennbar mit den Körpern verbunden, „damit sie fallen wie Fleischpartien“ – so wörtlich: „Die Schatten als Fleisch. In meinen Tagträumen sah ich Massen von Fleisch, aus denen Bilder auftauchten.“²⁰ Nie zuvor hat dieser Künstler die Ikonographie seiner Bildelemente so systematisch entfaltet wie in diesem Bild. Als wolle er sie in seiner Trauer beschwören und verscheuchen, setzt er sie um so deutlicher.

Wie eine Tagebucheintragung titulierte Bacon neun Monate später eine weitere Bildfolge: *Triptych, May-June 1973*²¹ (Abb. 4). Es ist das dramatischste von allen Bildern, in denen er sich mit dem Tod seines Freundes auseinandersetzt. Wieder rollt ein dunkles Szenario vor unseren Augen ab, diesmal nicht von links nach rechts, sondern – wie Lesepfeile andeuten – umgekehrt. Erneut ist der Bildraum

einheitlich: auf grauem Boden eine durch alle Tafeln laufende dunkelrote Wand mit drei Türöffnungen in schwarze Räume.

Am rechten Bildrand befindet sich ein Schalter, mit dem Bacon das Licht der Erinnerung an das schreckliche Geschehen einzuschalten scheint. Die Darstellung folgt nüchtern dem rekonstruierten Bericht seines Ablaufs. Er zeigt George Dyer verzweifelt über dem Waschbecken seines Zimmers gestützt, wo er versucht, sich zu übergeben, doch vergebens. Die Farbe der Figur fließt entsprechend der Schräghaltung ihres Oberkörpers scheinbar in das Becken, der Mund ist weit geöffnet, doch außer zwei roten Flecken kommt kein befreiender Sturz des Erbrechens heraus. Nur das schattenhafte Schwarz des Raumdunkels mischt sich zwischen Mund und Arme. Daß dieses Schwarz zugleich die Wucht des gewichtigen Schicksalschlages sein kann, zeigt seine seltsame Krümmung auf dem Boden: Statt einer physikalisch bedingten Gerade verläuft hier ein dramatisch gekrümmter Bogen.

Die Mitteltafel zeigt den Angstbesessenen, wie er sich aus dem Raum schleppt; eine Glühbirne wirft unperspektivisch nach links phantastische, schwarze Schatten über den Körper von hinten aus dem Raum heraus. Diese formen sich zu erschreckenden Umrissen, wie aufgeblasen durch aufsteigende Verwesungsgase aus einem nicht angeschlossenen und durch einen Siphon gesichertes Kanalisationsrohr rechts unten²². Der Schattenumriß ähnelt düster einer dieser Furien, die Bacons Bilderwelt seit der *Kreuzigung* von 1944 immer wieder bevölkern und mit schrecklichen Ahnungen aufladen. Sie verkörpern die antiken Fluchgeister und das Gesetz unbittlicher Rache. So getrieben, schleppt sich Dyer in den letzten Minuten seines Lebens ins dritte Bild.

Auf dem linken Bild hockt der Freund zusammengekauert auf der Toilette, wie er gefunden wurde. Die Spannung des schwarzen Raumschattens, der sich im ersten Bild noch nach vorne spannte und sich im zweiten dramatisch, unheimlich aufblähte, ist nun erschlafft. Das Leben läuft in einen Abfluß aus. Das grausame Spiel ist zu Ende. Der Körper bleibt zurück, und es bleibt nach links erneut ein Lichtknopf, mit dem endgültig der Schrecken der Erinnerung abgeschaltet werden könnte, ganz nach dem Ausspruch: „Geschafft! Begriffen!“

Begriffen hat Bacon in diesen Bildern wohl manches. Aber *geschafft* hat er die Trauer nicht. Das kommt in einem weiteren Bildersturz aus ihm heraus: *Three Portraits: Posthumous Portrait of George Dyer, Self-Portrait, Portrait of Lucian Freud* (1973)²³ (Abb. 5). Die Anlage des Bildes ist ähnlich wie zuvor: ein durchgehender Raum, drei imaginäre Türöffnungen mit hängenden Glühbirnen, drei Figuren davor auf einem Stuhl sitzend. Doch diesmal ist vieles anders. Der vormals graue Fußboden ist wie sonst nie mit roten, blauen, gelben und weißen Pinselspuren – *all over* – gemustert. Die Zimmerwände sind hellbraun. Statt dunkler Türöffnungen jetzt Stellwände, ins Blaubraun von nackten Glühbirnen erhellt.

Links und aus der Mitte nach links gerückt sitzt Dyer wie in *Triptych August 1972* in der Pose des Deakin-Photos auf einem Stuhl. Sein Gesicht, im Halbprofil nach

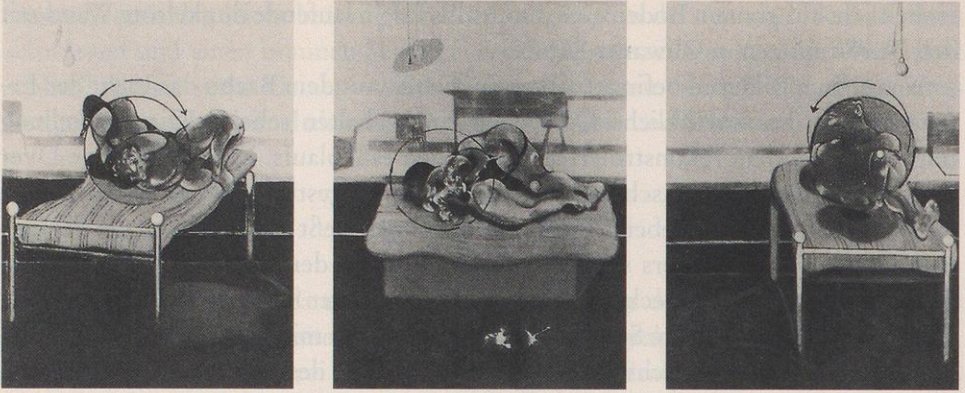


Abb. 2: Drei Studien von Figuren auf Betten

(© VG Bild Kunst Bonn 2003)

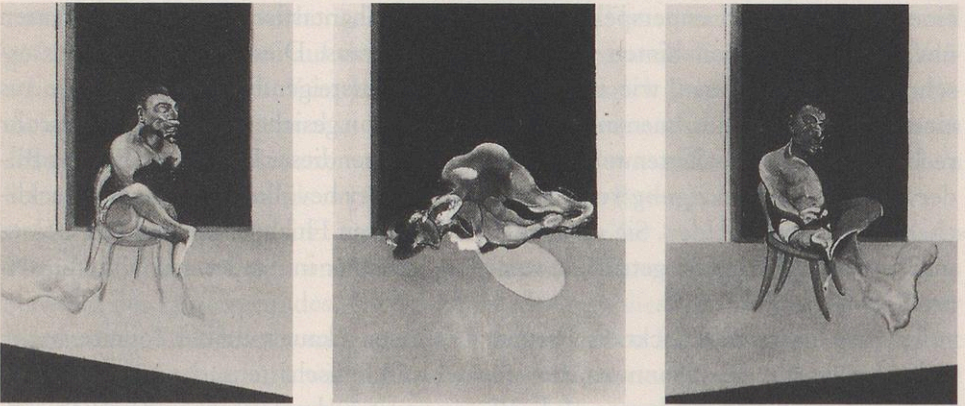


Abb. 3: Triptychon August 1972

(© VG Bild Kunst Bonn 2003)



Abb. 4: Triptychon Mai–Juni 1973

(© VG Bild Kunst Bonn 2003)



Abb. 5: Drei Porträts: Postumes Porträt George Dyer, Selbstporträt, Porträt Lucian Freud 1973
(© VG Bild Kunst Bonn 2003)

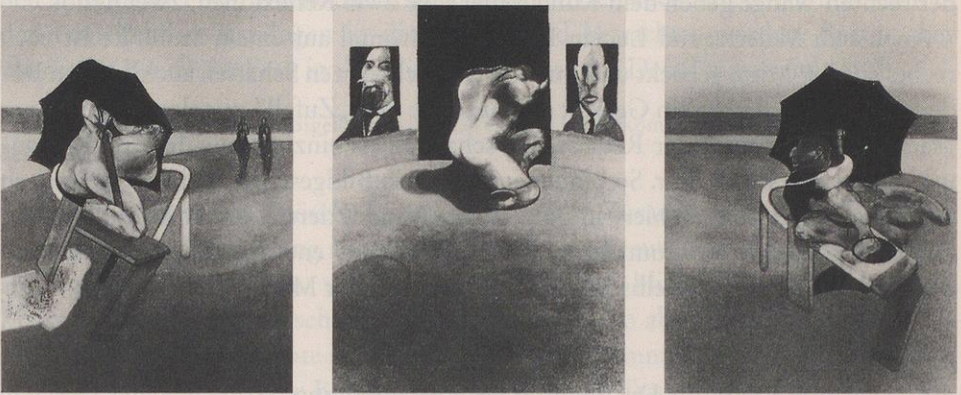


Abb. 6: Triptychon 1974–1977
(© VG Bild Kunst Bonn 2003)

rechts gewendet, ist nicht wie sonst farblich erregt durchgearbeitet. Er schaut wie ein Fremder, ohne sonderliches Interesse wie von außen porträtiert. Sein Kopf wirft einen schmalen, rotbraunen Schatten auf die Stellwand. Nach unten verankert ein zweiter, schwerer schwarzer Spiegelschatten wie ein Teppich, die Figur umrißhaft auf dem Boden. Neben ihm ist an die Wand mit einer Nadel ein gemaltes Foto mit Bacons Gesicht fixiert. Ein wenig höher gehängt, im Kopf gleich groß, blickt er mit offenen Augen wie versteinert in den Bildraum.

In der Mitte sitzt frontal Bacon selbst auf dem Stuhl mit einem ins Plastische gehobenen Schatten grübelnd an den Boden fixiert; er grübelt über das Faktum des Todes und starrt wieder mit leerem Blick vor sich hin. Seine rechte Hand hält er melancholisch ans Gesicht. Der Kopf ist malerisch ergründend und farblich durchwühlt bearbeitet. Nach rechts wirft er auf die Rückwand einen blauen Schatten. Die andere Hand begleitet eine nervöse Bewegungsspur und zeichnet dabei die Naht seines Pullovers nach. Zwei unterschiedlich kleine Kreise über dem Geschlecht und der rechten Wange geben dem Rund seiner Uhr zwei Reflexionen, zwei Echos.

Auch sein Malerfreund Lucian Freud sitzt frontal auf einem Stuhl. Er ist nach rechts aus der Mitte gerückt und im schweren schwarzen Schatten auch auf den Boden gezeichnet. Auch sein Gesicht ist mit Farbe und „Zufall“ gestaltet. Wie in einer „sacra conversazione“ der Renaissance schaut er als einziger aus dem Bild heraus und fixiert den Betrachter. So bindet er ihn in das Bildgeschehen ein. Symmetrisch zur linken Tafel ist auch hier ein Foto an die Wand fixiert. Es zeigt Dyers Gesicht. Dieser blickt aus dem Raum des Malerfreundes Freud entschieden, aggressiv, geradezu anklagend auf das Selbstporträt des Malers in der Mitte.

Der Wunsch nach Auslöschung

Noch ein viertes Bild gehört in einem früheren Zustand in diese Reihe der nicht enden wollenden Bilderflut, die aus Bacon heraussprudelt und mit denen er versucht, einer inneren Erregung aus Trauer und Enttäuschung Herr zu werden. Es ist das *Triptych 1974/77*, das zunächst für drei Jahre unter dem Titel *Triptych May-June 1974* firmierte (Abb. 6). Das Werk legt drei Kreessegmente aus und zeigt in der Mitte ein Interieur. Eine schmale Erhebung am Ende des Runds wirkt wie der Lauf von Manegenbrettern einer Zirkusarena. Ihr entsprechen seitlich zwei abstrakte Horizontlinien, die sich im Blau als Strandsituationen identifizieren lassen. Der Sand auf den Seiten und der Boden in der Mitte sind im gleichen Ton gehalten. Auf den Seitenbildern weisen zwei Ovale aus der Mitte nach rechts und links heraus. Sie werfen wie im Scheinwerfer zwei Lichtkegel auf zwei Figuren unter einem Regenschirm, die auf eigenwilligen Liegestühlen mit Zeitungsfetzen posieren. Links ist undefinierbar und schattenlos eine männliche Gestalt zu erkennen, rechts deutlich John Dyer mit einem Schlagschatten nach außen.

Im Zentrum des Triptychons zeigt sich mittig ein leeres schwarzes Feld, flankiert von zwei kleineren schwarzen Feldern, vor denen jeweils ein Mann wie im Zirkus sitzt. Trotz der säkularisierten Situation wirkt das Bild sehr sakral. Vor der großen Fläche in der Mitte ist ein kniender Rückenakt zu sehen; der Kopf ist nach vorn versenkt, die Arme laufen verkümmert ins Schwarz. Ein pinkfarbiger Schatten zieht sich in Helligkeitsgraden gestuft nach links unten: rechts und links von dem schwarzen Grund dieser Gestalt zwei Brustbilder, deren Köpfe symmetrisch vor kleineren schwarzen Vierecken eingefangen sind. Die eine von ihnen erinnert an Porträts von Michel Leiris, mit dem Bacon seit den 50er Jahren engstens verbunden war.

Ursprünglich befand sich in der Mitteltafel links vorn in einem Rund eine liegende Frau, wie David Sylvester aus seinen Gesprächen mit Bacon zu berichten weiß. Sie stammt aus einer malerischen Auseinandersetzung mit Edgar Degas, auf den auch die beiden Pferde im linken Bild sowie die beiden Rückenakte zurückgehen²⁴. In dieser Form wurde das Triptychon mehrfach auch ausgestellt und kann in den begleitenden Katalogen in diesem Zustand betrachtet werden. Später aber übermalte Bacon die Frau in der Mitte. Er löschte das Detail mit einem Oval:

„Ich hoffe, daß ich es so gut ausgelöscht habe, daß es nicht wiederkommen kann. Ich hoffe, es nie wieder auftauchen zu sehen.“²⁵

Der Wunsch nach Auslöschung mag ihm zwar in Zusammenhang mit Degas gelungen sein, die Erinnerung an seinen verstorbenen Freund George Dyer verlor er aber fortan nicht mehr aus seinem Gedächtnis. Dyer blieb in der Bildwelt dieses Meisters lebendig, wenn schon nicht als Liebhaber, so aber doch als Modell – als sein ideales Modell. Er lebte in seinen Bildern weiter. Immer wieder taucht das Modell oder tauchen einzelne Bildstrukturen aus diesen Trauerbildern in neuer Form auf, zum Beispiel die Motive mit dem Waschbecken²⁶, dem Laufgestell, dem Schirm²⁷, das Deakin-Photo mit der Pose auf dem Stuhl²⁸ oder das Motiv mit dem Schlüssel vor der Tür²⁹.

Vielleicht war diese dauernde Präsenz der Preis, den der Maler diesem Toten zu entrichten hatte, die ihn „vor der Katastrophe bewahrte“³⁰ und endlich Frieden mit sich und seinem Modell in diesen nicht enden wollenden Bilderkämpfen machen ließ. Vielleicht aber war das auch nur die Frucht dieser Beziehung und dieses Prozesses, das formal Reifste und realistisch Reichste, das in diesem gewaltigen Werk entstand: ein Leben und eine Kunst „in memoriam“.

ANMERKUNGEN

- ¹ Francis Bacon im Gespräch mit Friedhelm Mennekes, in: Katalog „Bacon. Triptych '71“, hg. v. J. Röhrig u. K. Danch (Köln 1993) 10–18, 15.
- ² Francis Bacon, in: D. Sylvester, Gespräche mit Francis Bacon (München 1982) 41.
- ³ F. Bacon 1953 in einem Katalogtext über Matthew Smith, der unvergleichlich seine eigenen Intentionen wiederzugeben scheint, in: Katalog „Matthew Smith“ (London 1953) 12; zit. nach Katalog „Francis Bacon“ (München 1996) 294.
- ⁴ D. Sylvester, Stationen eines Lebenswerks, in: Katalog „Francis Bacon“ (A. 3) 13–41, 26.
- ⁵ Einzelheiten bei R. Francis, in: Katalog „Francis Bacon“ (London 1985) 20.
- ⁶ Sylvester (A. 2) 78.
- ⁷ Vgl. die Mitteltafel des Triptychons *Three Studies of the Male Back* (Zürich 1970). Alle Maße in diesem und den folgenden Bildhinweisen belaufen sich – wenn nicht anders angegeben – auf 198 x 147, 5 cm. Die Abbildungen sind zu finden in: M. Leiris, Francis Bacon. Full Face and in Profile (Barcelona 1983).
- ⁸ Vgl. das gleiche Motiv in *Three Studies of Isabel Rawsthorne* (1967), 119 x 152, 5 cm: Nationalgalerie, Berlin.
- ⁹ Vgl. die linke Tafel im Triptychon *Three Figures in a Room* (1964): Centre Georges Pompidou, Paris.
- ¹⁰ „Aschermittwoch“ (dt. v. R. A. Schröder), in: T. S. Eliot, Werke, Bd. 4, hg. v. E. Hesse (Frankfurt ²1988) 97–99, 147.
- ¹¹ Vgl. Sylvester (A. 2) 69, 138, 151 ff.; vgl. *Triptych inspired by T. S. Eliot's Poem 'Sweeney Agonistes'* (1967): The Hirshhorn Museum, Washington, D. C.
- ¹² Vgl. *Painting 1945*, Öl u. Tempera auf Leinwand, 198 x 132 cm: The Museum of Modern Art, New York; weiterhin: *From Muybridge – Studies of the Human Body – Woman emptying a Bowl of Water, and Paralytic Child on all Fours* (1965): Stedelijk Museum, Amsterdam; *Triptych – Studies of the Human Body* (1970): Privatbesitz; und später *Three Figures and Portrait* (1975): Tate Gallery, London.
- ¹³ F. Bacon in einem Gespräch mit J. Clair, M. Eschapaspe u. P. Malchus: Entretien avec Francis Bacon, in: *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 26 (1971) 4–7, 4; zit. nach H. Vanel, Die technische Imagination, in: Katalog „Francis Bacon“ (A. 3) 63–71, 70.
- ¹⁴ Vgl. seine Äußerung in: Sylvester (A. 2) 52.
- ¹⁵ Vgl. ebd. 126.
- ¹⁶ Ebd. 124.
- ¹⁷ *Three Studies of Figures on Bed* (1972): Privatsammlung.
- ¹⁸ H. Davies, Bacon's Black Triptychs, in: *Art in America* 63 (1975) 62–68.
- ¹⁹ Tate Gallery, London.
- ²⁰ F. Bacon im Fernsehinterview mit Richard Francis im Mai 1985, zit. in Katalog „Francis Bacon“ (A. 3) 190.
- ²¹ Privatsammlung, Schweiz.
- ²² Vgl. dazu die rechte Tafel des Triptychons *Three Studies for a Crucifixion* (1962): The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Auch dort reicht rechts unten in die Tafel mit dem aufgerichteten Kadaver ein offenes Kanalisationsrohr.
- ²³ Privatsammlung, Schweiz.
- ²⁴ D. Sylvester in: Katalog „Francis Bacon“ (A. 3) 29.
- ²⁵ Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester, in: D. Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon* (London ³1993) 196; zit. nach Katalog „Francis Bacon“ (A. 3) 193.
- ²⁶ Vgl. *Self-Portrait* (1973), Privatsammlung; *Figure at a Washbasin* (1976): Museo del Arte Contemporáneo, Caracas; *Water from a Running Tap* (1982): Privatsammlung, Madrid; *Man on a Washbasin* (1989/1990).
- ²⁷ Vgl. *Seated Figure* (1978): Privatsammlung, Malibu, Ca.
- ²⁸ Vgl. *Study for Portrait* (1978): Privatsammlung, Hartford, Conn.; *Study for Portrait* (1981): Privatsammlung; *Study for a Portrait of John Edwards* (1988): Privatsammlung, London. Hier hat Bacon dem Deakin-Photo einen anderen Kopf aufgesetzt, wie er es früher schon mit den Muybridge-Fotos getan hat: Es ist der Kopf seines späteren Begleiters und Erben John Edwards.
- ²⁹ In *Painting* (1978), 198 x 147, 5 cm: Privatsammlung, Monaco; *Study of the Human Body* (1983), im Nachlaß Bacon; vgl. dazu die Quelle dieser Bildidee in T. S. Eliots „The Waste Land“: „ich hab gehört wie sich der Schlüssel / In dem Türschloß drehte, einmal, das eine Mal nur / Wir denken an den Schlüssel; jeder in seiner Zelle, / Der an den Schlüssel denkt, bejaht die Zelle“, in: ders., *Gesammelte Gedichte 1909–1962*, hg. v. E. Hesse (Frankfurt 1988) 83–127, 113.
- ³⁰ Vgl. dazu seine zunächst abwehrende Haltung gegenüber dieser Formulierung im Gespräch mit mir (A. 1) 10.