

NOCH EIN MALENDER MANN: FRANCIS BACON

Francis Bacon 1909–1992 Retrospektive

Paris, Centre G. Pompidou, –21.10.1996; München, Haus der Kunst, 1.11.1996–26.1.1997

»Wo sich Männer nahe sind«

Symposium zur künstlerischen Auseinandersetzung mit Erotik unter Männern. München, Haus der Kunst, 8. und 9. 11.1996

Zahlreiche Ausstellungen haben das überschaubare Werk von Francis Bacon noch zu Lebzeiten bekannt gemacht. Was kann man also noch neu entdecken an diesem Klassiker? Die Retrospektive in Paris und München ist die erste nach seinem Tod und hätte Gelegenheit bieten können, einen neuen Blick auf das Bekannte zu gewinnen. David Sylvester, sein Biograph, organisierte die Ausstellung, und so lebte die Sicht Bacons auf sich selbst fort. Lediglich einige Bilder des Frühwerks sowie einige Arbeiten auf Papier wurden erstmals in einer Retrospektive gezeigt. Sylvester hat mit seinen Interviews und den daraus entstandenen Publikationen den Blick auf Bacons Malerei gemeinsam mit dem Künstler gesteuert. Scheinbar alle Inspirationsquellen aus Kunstgeschichte, Photographie und Film waren bereitwillig preisgegeben worden. Die Wiederentdeckung des Fotographen John Deakin durch das Fotomuseum des Münchner Stadtmuseums im Vorfeld der Ausstellung komplettierte diese Kenntnis. Auch Biographie und Interessen Bacons wurden in den Interviews besprochen, so daß die Gemälde heute die Langeweile gelöster Rätsel verströmen. Hinzu kommt, daß Bacon sich hinter der Fassade der Tradition versteckte: goldene Rahmen, Verglasung der matten Farbflächen, wenig variierende Formate, welcher andere Maler des 20. Jh.s hat sich derart zum Klassiker stilisiert? Man muß den einzelnen Gemälden schon auf den Leib rücken, um an die Malerei heranzukommen, den spiegelnden Ausstellungsraum auszublenden.

Die Spannung von Bacons Kunst liegt in der Diskrepanz zwischen gnadenloser Bloßstellung und dem distanzierenden Mantel der

Konvention, den er anschließend darumlegte. Ihn faszinierten die Oberflächen der Körper, die haptisch greifbaren Texturen, der Mensch, den er so sehr entblöste, enthäutete, als wollte er zu seinem Kern vordringen. Ganz offensichtlich sollte der Anstrich der Klassizität dieser inhaltlichen wie malerischen Schutzlosigkeit doch wieder eine Haut geben, sollte die Affirmation des Tafelbildes es ermöglichen, in der Malerei neue Schichten aufzureißen.

Die chronologische Hängung der Ausstellung in München erwies sich als gelungene Entfaltung der wenigen Themen, um die Bacon in serieller Penetranz kreiste. Aus den Käfigen der 50er Jahre werden Bühnen der Exhibition. Die Versuche, Großstadtbilder zu malen (»Fragment of a Crucifixion«, 1950, »Dog«, 1952), gab Bacon zugunsten der Fokussierung auf den Körper und seinen Freundeskreis auf. Die totale Kontrolle aller malerischen Ausbrüche, das gleichzeitige Modellieren des Körpers und Auswischen, Zerstören des Bildes erstarrt seit den späten 70er Jahren im Dekor der Routine. Die Gier nach Leben, die Bacon als seinen »élan vital« bezeichnete, in einer Art Lebensgemeinschaft mit der Malerei, lief in der trauten Abstumpfung einer langen Ehe aus.

Bacon erkaufte sich die Stilisierung zum einsamen Genie um einen hohen Preis. Trotz all der bewegten Farbmasse, trotz des assoziierten rohen Fleisches, der Ströme von Blut wirkt die Ansammlung seiner Bilder in ihrer Isolierung, dem Monolog der Formen, den Sterotypen der – wenigen – Bilderfindungen steril. Die Kraft dieser Bilder schöpfte aus der Schockwirkung ihrer Sujets, die zu Zeiten ihrer Entstehung noch gegeben war. Doch die Effekte

der geöffneten Leiber, der explodierenden Köpfe, die Intimität einander verschlingender nackter Körper, die Tabus der Privatheit sind inzwischen gänzlich vom Kino aufgesogen, es bleibt allein die malerische Oberfläche. Insofern ist es bedauerlich, wenn auch nachvollziehbar, daß nicht eine der Serien, etwa die Van-Gogh-Bilder, einmal vollständig versammelt wurde, um den seriellen Charakter dieser Kunst, der dann in den Triptychen aufging, wirklich überprüfen zu können. Immerhin bieten sieben Arbeiten auf Papier, die mittlerweile aufgetaucht sind und erstmals in einer Retrospektive gezeigt wurden, einen ersten Einblick in den Werkprozeß, der in der Arbeit am Tafelbild wesentlich überlegter und in den Strukturen geplanter abgelaufen sein muß, als dies Bacon erklärte; er sprach immer vom Zufall und dem »Zauber der Unmittelbarkeit« im Malprozeß. Selbst was die Entstehung der Bilder betraf, verwischte der Maler alle Spuren, wollte nur mit den perfekten Endergebnissen präsent bleiben. Bacon selbst behauptete, daß er nicht zeichne. Das stimmt insofern, als er in diesen fünf Arbeiten auf Papier – zwei gehören zum Frühwerk der 30er Jahre – vor allem malerische Probleme behandelt. Was an seinen Gemälden im Widerspruch zur expressiven Geste so kalkuliert wirkt, wird anhand dieser Zeichnungen als Ergebnis eines längeren Arbeitsprozesses verständlich.

Bacon wird gerne zum Bewahrer der Gegenständlichkeit in den Jahren der »internationalen Sprache der Abstraktion« stilisiert. Das liegt zum einen daran, daß außerhalb Großbritanniens die seit jeher eigensinnige Malkultur dieses Landes wenig bekannt ist, zum anderen wieder an der Stilisierung in den Selbsterklärungen der Interviews – Bacon als einsames Genie, das nur mit den Größen der Kunstgeschichte von Michelangelo bis Picasso kommunizierte. Diese Gespräche verdecken ebensoviel, wie sie preisgeben; darin ist Bacon dem ähnlich geschwätzigem Warhol vergleichbar. Neben der Nähe zu Picasso im Frühwerk, die immer konstatiert wurde, wäre an die sur-

realistischen Bilder Graham Sutherlands zu denken, die auch in informelle Malerei umkippen können. Bacon war mit ihm befreundet, tilgte dies jedoch in den 50er Jahren, als er sich mit einer Schar jüngerer Künstler umgab, aus seiner Biographie.

Derzeit ist es wenig opportun, über nationale oder regionale Eigenschaften der Kunst nachzudenken, auch wenn diese Kategorien der Einordnung in den Museen weiterleben, etwa in der neugehängten Neuen Nationalgalerie zu Berlin. Dennoch erscheinen mir gerade Bacon und die Insellage der britischen Kunst unter diesem Aspekt durchaus betrachtenswert. Bacon erweist sich als Gelenkstelle der englischen Kunst. Sein Bildverständnis wurzelt ganz im 19. Jh. Die Distanz durch Klassizität und der routinierte Umgang mit Farbe und Maltechniken erinnern an die unterkühlten Präraffaeliten, etwa an Edward Burne-Jones' versteckten Sodomasochismus, die Dominanz der Kontur in Bacons Bildern an das Linien-delirium eines Aubrey Beardsley. Für die jüngere Generation eines Lucian Freud und Frank Auerbach war er ein Leitbild, für die jüngste Generation einer Sarah Lucas etwa dürfte das ehemals provokative Potential unverhüllt homosexueller Kunst und damit Bacons Beitrag zum Gender-Diskurs von Interesse sein.

Bedauerlich ist, daß im Katalog nur beiläufig, in den Reproduktionen der Biographie, das Frühwerk, soweit es die Zerstörungen durch Bacon überlebte oder in Reproduktionen überliefert ist, neu bewertet wird. Das Bacon-Portrait Helmar Lerskis von 1926/27 (S. 285) könnte ein Hinweis darauf sein, daß Bacon sich neben »der Atmosphäre des Blauen Engels« bereits in Berlin intensiver für die Kunst interessierte. Auch die Rezeption Bacons, die unsere heutige Sicht prägt, wird im Katalog mit einer Textanthologie angeschnitten, aber – bis auf einen Beitrag von Bernhart Schwenk in der deutschen Ausgabe – nicht weiter ausgewertet, wobei in der deutschen Ausgabe einige französische Rezensionen durch deutsche ersetzt wurden.

Das Symposium, das zur Ausstellung in München stattfand, wollte diese Fragen ausdrücklich nicht beantworten und ebenso wenig den isolierten Blick der Bacon-Rezeption fortsetzen. Unter dem Titel »Wo sich Männer nahe

sind« wurde hingegen versucht, über das ehemalige Tabu der Artikulation einer homosexuellen Ästhetik nachzudenken, womit man die offenen Türen der Gender-Debatte einrannte, die in der Kunstwissenschaft bislang vor allem aus feministischer Sicht geführt wurde. Das Spektrum war daher absichtlich weitgespannt, vom 18. Jh. bis zur Gegenwart. So sehr dies zu begrüßen ist, kam doch auch mangels ausreichender Diskussionszeiten kein wirklicher Austausch zustande.

Eröffnet wurden die 16 Beiträge von einer Reflexion Gert Mattenklotts, Berlin, über den Unterschied von Erzeuger und Vater, zwei Rollen, die im Gegensatz zum Sohnsein zur Disposition stehen. Sein anregungsreicher Beitrag, der sich auf literarische Beispiele und den Verweis auf die Abraham-Isaac-Ikonographie stützte, wurde leider für Bacon nicht mehr fruchtbar gemacht. Werner Busch, Berlin, rekonstruierte das kulturhistorische Umfeld, vor dem die Entstehung des *Blue Boy* von Gainsborough zu sehen ist. Das Bild, seit langem eine Ikone homosexueller Ästhetik, läßt sich nicht auf die klare Position des gesellschaftlichen Geschlechts seines Produzenten reduzieren, eine subtile Herausforderung von Busch an die Parameter der Geschlechterforschung. Julia Bernard, Frankfurt a. M., wies hingegen nach, wie Gustave Caillebotte seinen Blick gemäß den vorgeprägten Formeln seiner impressionistischen Kollegen auf das männliche Objekt des Begehrens »übersetzte«. Die von Bernard postulierte »Homosociality« für die Haltung, die dieser Anverwandlung zugrunde liegt, wie auch ihre Verwendung des Begriffs »männlicher Blick« blieben gegenüber der Fülle gut gewählter Bildvergleiche vage.

Über Bacon referierten nur Pater Friedhelm Mennekes, der 1993 in seiner *Kunststation St. Peter* in Köln das Triptychon *In Memory of George Dyer*, 1971, ausstellen konnte, und Bernhart Schwenk, München. Mennekes gab eine eindringliche Beschreibung des Bildes, das zusammen mit *Triptych, May – June 1973* anekdotisch gelesen werden kann, und legte

überzeugend dar, daß es sich um die jahrelange Aufarbeitung des Todes seines Lebensgefährten handelt – Trauerarbeit. Schwenk führte hingegen an *Three Studies of Figures on Bed*, 1972, die Dekonstruktion der üblichen Vorstellungen vom Männlichen, dem Phallus als unsichere Insignie der Macht und dem Anzug als seine gesellschaftliche Maske vor, wie sie Ernst van Alphen in seinem Buch *Francis Bacon and the Loss of Self*, London 1992, erstmals formulierte; ein Kapitel daraus ist auch im Katalog abgedruckt. Alphens Ansatz ist sicherlich der bislang wichtigste Beitrag, Bacon unter dem Aspekt des gesellschaftlichen Geschlechts zu sehen.

Auch Stephanie Poley, Bonn, zeigte am Beispiel der Performance von Jean Tinguely *La Vittoria. Monument von 29 Minuten*, aufgeführt 1971 zum zehnjährigen Jubiläum der Nouveaux Realistes vor dem Mailänder Dom – Tinguely ließ einen riesigen Phallus funken-sprühend explodieren –, daß Feier und Destruktion der Männlichkeit in eins fallen (können). Hans Dickel, Berlin, brachte hingegen mit Cy Twombly die Sprache auf ganz andere, das europäische Bild radikal in Frage stellende Verfahren der Malerei, mit der nicht das Geistige versinnlicht werde (Hegel), sondern das Bild. Damit stellte er die Bedeutung des Werkprozesses, der auf einer spezifischen Farb- und Formästhetik der 60er Jahre fuße, über die Lesbarkeit von Twomblys Bildern, wie sie Jutta Görke jüngst vorgeschlagen hat (*Cy Twombly. Spurensuche*, München 1995).

Die Veranstalter waren risikofreudig genug, nicht allein auf eine homosexuelle Ästhetik zu zielen. Mit dem Thema der Onanie wurde eines der letzten Tabus unserer Gesellschaft berührt. Karlheinz Kopanski, Kassel, konnte diese Verdrängung anhand einer Materialsammlung von Egon Schiele bis Werner Büttner belegen, leider fehlte Marcel Duchamp in seinen Überlegungen, der die Onanie zwar nicht bebilderte, aber doch zu einem Grundthema seiner Überlegungen zu einer männlichen Produktionsästhetik machte. Hubertus Gassner, München, vertiefte diese Beobachtungen anhand der Werke Joan Mirós aus den späten 20er Jahren, die parallel zu den einschlägigen Sitzungen der Surrealisten – diese wiederum parallel zum Internationalen Psychologen-Kongreß in Wien mit dem Thema Onanie – entstanden, und deren Lesbarkeit er virtuos vorführte. Damit ergänzte er die mit Hilfe alchemistischer Schriften argumentierende Interpretation seiner 1995 erschienen Monographie in einem entscheidenden Punkt. Vor allem in dieser Sektion fehlte der Rückbezug auf Bacon. Jean-Claude Lebensztejn schreibt im Katalog über dessen Verfahren des Farbauftrags (S. 52) treffend: »Die mit der Hand geschleuderte, aber mehr-

fach überarbeitete Farbmasse wirkt ganz unvermeidlich so, als entluden sich in ihr komplexe Gefühle – Liebe, Angst, Trauerarbeit. Man hat das Gefühl, als habe Bacon die Malerei als eine gewaltige Masturbation, als eine intensive Qual empfunden, oder wie eine Geisteraustreibung, bei der in der Wiederholung die doppelte Niederlage deutlich wird.«

Mit den Beiträgen zu Wilhelm von Gloeden (Ulrich Pohlmann, München), Gilbert and George (Anne-Marie Bonnet, Freiburg), Pierre et Gilles (Susanne Lukas, Frankfurt a. M.), Hervé Guibert (Boris von Brauchitsch, Kaufbeuren), und Robert Gober (Mario Kramer, Frankfurt a. M.) wurden Künstler und Arbeiten vorgestellt, die ganz bewusst eine homosexuelle Ästhetik – zum Teil auch programmatisch angesichts der Bedrohung und Ausgrenzung im AIDS-Zeitalter – thematisieren und so vielleicht schon zu glatt die Parameter der Gender-Debatte belegen. Den Abschluß bildete ein Beitrag Ulrich Luckhardts über Marsden Hartley und David Hockney; bei dem zweiten bezog er sich auf seine Publikation zu diesem Bild (*Im Blickfeld: David Hockney, »Doll Boy«*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1991), das er als versteckte, wenn auch gezielt veröffentlichte, schwule Liebeserklärung dechiffrieren konnte.

Als Luckhardt 1983 in den *kritischen Berichten* erstmals die Auseinandersetzung mit einer schwulen Ästhetik und darüberhinaus noch

die Formulierung eines Selbstbewußtseins schwuler Kunsthistorik forderte, stieß er auf Ablehnung und Protest. Das Symposium zeigte, daß die Kunstwissenschaft – wenn auch schon lange nicht mehr Schrittmacher der Anthropologie – mittlerweile an die Gender-Debatte der Literaturwissenschaften angeschlossen hat. Der feministische Ansatz in der Kunstwissenschaft hat den Eindruck entstehen lassen, als wäre in diesem männerdominierten Fach die männliche Produktionsästhetik, ob nun homosexuell oder nicht, kein Thema mehr. Katalog und Symposium zeigen, daß sie so gut wie noch kein Thema war. So sehr es zu begrüßen ist, daß eine Ausstellungsinstitution wie das Haus der Kunst sich diese Arbeit machte, die Sache der Universitäten wäre, so bleiben doch eine Reihe Desiderate, die auch eine weitere Beschäftigung mit dem Werk Bacons selbst im Vergleich mit seinen frühen Weggefährten und später mit der gegenstandslosen Malerei Amerikas vorantreiben könnten.

Andreas Strobl

MARCO LORANDI

Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano

Con la collaborazione di Orietta Pinessi (Edizioni Universitarie, 101). Milano, Editoriale Jaca Book 1996. 635 Seiten, 21 Farbabb., 124 Schwarzweißabb., Lire 90.000

Die Heroenmythen der Antike sind immer wieder variiert und umfunktioniert worden. Zwischen dem 8. vorchristlichen und dem 20. nachchristlichen Jahrhundert hat auch der Odysseus der homerischen *Odyssee* (nicht so sehr der iliadische Troiakämpfer Odysseus) immer neue Gestalt und neue Bedeutungsgelänge angenommen und war immer neuen Wert- und Unwerturteilen ausgesetzt. Die Gründe für dieses anhaltende Interesse sind vielschichtig und kaum überschaubar. Im Hinblick auf das Vielgestaltige und Polyvalente

des Odysseusbildes gewinnt die Frage an Bedeutung, auf welche Weise, aus welchen Gründen und mit welchen Zielen die Figur des Odysseus an der Epochengrenze zur Neuzeit plötzlich neue Aktualität erhielt und in ganz neuer Weise vergegenwärtigt wurde, und zwar als Bildheld ausgedehnter Freskenserien. Die Abenteuer, in die der listenreiche Irrfahrer und Heimkehrer verstrickt wird, gehören indes nicht zu den gleichsam kanonischen Stoffen frühneuzeitlicher Figurenmalerei. Bildthemen aus dem troianischen Stoffkreis begegnen