

Friedrich Weltzien

Bacon's Beasts.

Von Nashörnern und Affen und vom Herstellen von Bildern

Anstatt durch formale Korrespondenzen wird die Malerei Bacons durch eine Zone der Ununterscheidbarkeit, Unentscheidbarkeit zwischen Mensch und Tier konstituiert, der Mensch wird Tier, aber er wird es nicht, ohne dass das Tier zugleich Geist wird [...].

Das Fleisch ist der gemeinsame Raum von Mensch und Tier, ihre Ununterscheidbarkeitszone [...].

Gilles Deleuze¹

Der Schrei als Beispiel reiner Ambiguität [...], ein kurzes Zucken, in dem sich der Mensch nicht vom Tier unterschied.

Michael Peppiatt²

Francis Bacons malerische Obsession bezog sich auf die Darstellung des Körpers. Abgesehen von einer Hand voll Landschaften – die aber auch die Signatur der Anwesenheit von Menschen wie die «Schleimspur einer Schnecke»³ tragen – zeigen sämtliche Leinwände, wie auch die bislang bekannt gewordenen Arbeiten auf Papier, menschliche Figuren. Nur ein einziges Genre scheint es in Bacons Schaffen gegeben zu haben, das ihn in ähnlich intensiver Weise beschäftigt hat: das Tierbild.⁴

In Bacons Oeuvre finden sich in allen Werkphasen von Beginn an Gemälde, Skizzen und Übermalungen von Vögeln und Hunden, von Elefanten und Schimpansen. Wilde Fleischfresser und zahme Haustiere haben ihn gleichermaßen gereizt, große oder kleine, niedere Kreaturen ebenso wie Primaten.

Tiermotive

Neben den eindeutigen Tierbildern gibt es auch eine große Anzahl von Arbeiten, die merkwürdige Hybridwesen zeigen. Im Frühwerk bis in die fünfziger Jahre finden sich namenlose Chimären, die nicht selten Mischformen von menschlichen und animalischen Kennzeichen

in einer Kombination mit Möbelstücken oder Autos zeigen. Bereits in den dreißiger Jahren – das offenbart die Nachlassforschung, die nach dem Tod des Künstlers 1992 zahlreiches unbekanntes Material zutage gefördert hat – beschäftigt sich Bacon, der damals noch als Möbeldesigner tätig war, mit zoomorphen Wesen (Abb. 1 und 2). Die kühlen Entwürfe von Stahlrohrmobiliar, die er – obgleich er seinerzeit einen gewissen Erfolg verzeichnen konnte – später als unoriginelle Adaption von französischen Vorbildern Le Corbusierscher Prägung abqualifizierte, scheinen auf den ersten Blick das präzise Gegenteil organischer Formgebung darzustellen. Und dennoch gewinnt er rechten Winkeln und geometrischen Kreisformen – etwa eines Wandspiegels oder einer Tischplatte –, dem Motiv des Dreibeins oder der quasi-linearen Raumform eines gebogenen Stahlrohres kreatürliche Züge ab. In gleicher Weise scheinen sich in seiner Bildwelt auch Inneneinrichtungen zu verleben-digen, die stilistisch auf der anderen Seite von Bacons modernistischen Modellen stehen: Wuchtige Stützen gründerzeitlicher Holzmöbel erwachen zu einer monströsen Existenz, überfrachtete Wohnräume verwandeln unter Bacons Pinsel ihre Teppiche, Mustertapeten und schweren Vorhangdraperien in dschungelartige Biotope voll potenzieller und tatsächlicher Lebewesen (Abb. 3).⁵

Die Mensch-Tier-Mischlinge orientieren sich nur in seltenen Fällen an hergebrachten kulturellen Codes. Einzig die zahlreichen Sphinxen, die vor allem in den späteren Werkphasen zu finden sind, bilden eine Ausnahme. Verwendet Bacon später auch unter Einfluss von David Sylvesters Nomenklatur den Begriff Erinnyen⁶, um die fantastischen organoiden Fabelwesen zu beschreiben, lassen sie sich doch keiner ikonografischen Tradition einfügen, die den Namen der Rachedämonen der griechischen Antike rechtfertigt. Wie die Möbel- und Autohybriden sind diese unheimlichen Gestalten Ergebnis eines Frankensteinhaften Montageprinzips. Einzelne Körperteile, die in vielen Fällen von Insekten oder anderen Wirbellosen, wie Würmern und dergleichen, zu stammen scheinen, werden ohne

Ansehen der Proportionen ihres realen Ursprungs zu unvollständigen, dividuellen Exemplaren zusammengeschweißt. Wiederkehrende Merkmale sind dabei rüselartige Fortsätze und andere Extremitäten, die Funktionen von Beinen oder Flügeln übernehmen können, runde, wulstige Leiber, die oft nicht mehr sind, als ein Knotenpunkt dysfunktionaler Gliedmaßen und – natürlich – Körperöffnungen wie eine Art von rektalen Mündern, leeren Augenhöhlen oder Ohrmuscheln. Die Konnotation des Erotischen ist in diesen Tierbildern evident. Nicht nur, dass sich Geschöpfe in Phalli zu verwandeln scheinen,⁷ auch wirken die erregten, eindeutig menschlichen Figuren nicht selten animalisiert. In der sexuellen Rage bricht das Tier als Instinktwesen aus der nurmehr maskierenden menschlichen Haut hervor: ein gieriger Werwolf in unreflektierter Lust.

Nach dem Krieg erscheint neben den Tierbildern und den Hybridwesen ein weiteres Tiermotiv: der geschlachtete, tote, aufgebrochene Kadaver. Bacon selbst ließ sich 1952 von John Deakin gewissermaßen in der Leibeshöhle zwischen zwei Schweinehälften fotografieren⁸ – eine Identifizierung des Künstlers mit seinem zentralen Nachkriegswerk *Painting* (Abb. 4). In der Folge ist diese Form des *carcass* durchgängig zu entdecken; besonders in den großen Tryptichen der 70er Jahre auch unmittelbar verschmolzen mit anthropomorphen Figuren. Dieses Schlachthofmotiv, das bei Bacon unverhältnismäßig stark rezipiert worden ist, da es der existenzialistischen Befindlichkeit der Nachkriegsjahre das passende Bild zu geben schien, verweist in der Tat auf die Nutzung menschlicher Ressourcen, als handele es sich um industriell verwertbares Nutzvieh in einer Infrastruktur des Todes.⁹

Ein vierter Kreis von Bildern gruppiert sich um ein weiteres Tierthema: die Stierkämpfe. Beeindruckt von Picassos Beschäftigung mit diesem Bildgegenstand nähert sich Bacon der Darstellung von Mensch, Stier und Pferd in der Arena mithilfe von Bildübermalungen von Reproduktionen nach Picasso.¹⁰ Die Corridas stellen inhaltlich und formal eine Verbindung her zwischen den Tierbildern und den Sportthemen in Bacons Oeuvre.¹¹ Bilder vom Boxen und Ringen, von Cricket, Fußball, Rugby oder Radfahren und Leichtathletik übten offenbar eine große Faszination auf den Künstler aus und boten in nicht wenigen Fällen Inspiration für Körperhaltungen oder für Raumkonstellationen seiner Gemälde. Auch den Kontrast von passiven und akti-



Abb. 1: Francis Bacon, Zeichnung aus den 30er Jahren, Nachlass Francis Bacon, Hugh Lane Gallery Dublin (http://www.hughlane.ie/fb_studio/index.html).

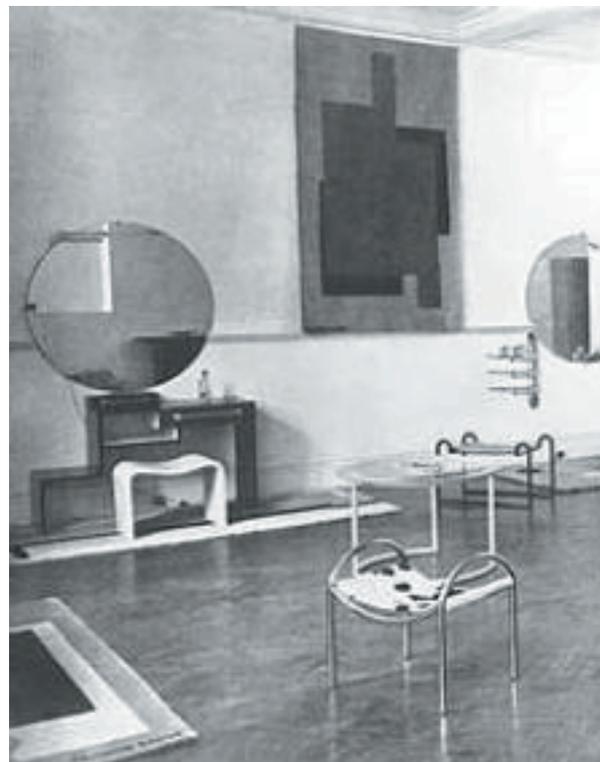


Abb. 2: Möbel und Teppiche, entworfen von Francis Bacon, Illustration zum Artikel *The 1930 Look in British Decoration*, erschienen in der Zeitschrift *Studio*, Vol. 100, August 1930, hier S. 141, Fotograf unbekannt (Paris 1996, *Bacon*, S. 287).

ven Protagonisten, von statischem Voyeur und tätigem Objekt der Betrachtung bieten die Bilddokumente der Sportreportage in paradigmatischer Weise. Der Stier besetzt in diesem Kräftespiel den aktiven Pol von brausender Dynamik, während der Matador zum Zuschauer wie zum Bildbetrachter eine mediale Scharnierfunktion übernimmt: statisch gleichwohl handelnd, gefährdet aber überlegen, beobachtend und gleichzeitig involviert.¹²

Das Tier und die künstlerische Produktion

Das Tier in Bacons Werk, so scheint es, lässt sich nicht nach einer einzelnen Interpretationsvorgabe ausrichten. Es taucht in zu unterschiedlichen Kontexten und einer nicht reduzierbaren Formenvielfalt auf. Das Tier verweist im Oeuvre auf so Widersprüchliches wie triebhafte Kraft und hilfloses Opfer, es ist Sinnbild wilder, egoistischer Wehrhaftigkeit und doch Metapher für Ausgeliefertheit und Verletzlichkeit, es erscheint in heraldischer Überlegenheit und als lästiges Geschmeiß, es verkörpert Unschuld oder Gier, ist Räuber wie Beute.

Es geht nicht einmal immer um Fleisch und Blut, um Leben und Tod. Mag der Hund auf dem Reichsparteitagsgelände auch als Allegorie des domestizierten, aber nur scheinivilisierten Raubtieres Mensch verstanden werden – eine Lesart, die Bacon selbst wohl als «illustrativ» verworfen hätte –, als Haustier an der Leine eignet ihm doch nichts Bedrohliches.¹³ Auch der Elefant im Wasser oder der flatternde Vogel lassen sich qua Bildgegenstand nur schwerlich in der Sprache existenziellen Dramas oder unbezähmbarer sexueller Dynamik beschreiben.

Im Folgenden soll daher der Versuch unternommen werden, den Betrachtungsweisen des Tierischen im Werk Bacons eine weitere hinzuzufügen. Es geht um eine produktionsästhetische Interpretation von Animalität, um die Frage, inwieweit Tier und Arbeitstechnik, Biologie und Stil, Metapher und Methode in Korrelation zueinander stehen. Die Problemstellung soll dabei nicht sein, ob Bacon Tiere anders gemalt hat als Menschen oder Möbel – das wäre angesichts der zahllosen Chimären von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Vielmehr interessiert mich, ob und wo in Bacons Arbeitsprozess – der fantasievolle und eigenwillige malerische Methoden integriert – ein Verständnis von Tierhaftigkeit aufzufinden ist. Nicht das dargestellte Tier, vielmehr das gemalte oder gar malende Tier innerhalb des kreativen Prozesses gilt es zu identifizieren.



Abb. 3: Francis Bacon, *Interior of a Room*, um 1935, Öl auf Leinwand, 112 x 86,5 cm, James Kirkman Ltd. London (Paris 1996, Bacon, S. 82).

Man könnte meinen, dies läge durchaus im Interesse des Künstlers. Francis Bacon betonte in Interviews häufig sein Anliegen, er wolle die Gemälde nicht narrativ verstanden wissen. Es gehe ihm nicht darum, Geschichten zu erzählen, sondern Körper darzustellen. Tiere im Bild zu suchen, sie nach Gattungen zu spezifizieren, sie mit allegorischen, symbolischen oder emblematischen Bedeutungen zu versehen und sie damit in eine hermeneutische Interpretation zu zwingen, entspräche wohl nicht der Intention Bacons. Immer wieder wies er darauf hin, dass er nach ästhetischen Maßstäben urteilt. Sowie wenig wie ein gemaltes Hakenkreuz einen Hinweis auf den Nationalsozialismus liefern soll – sondern lediglich nach bildformalen Gesichtspunkten angebracht worden sei¹⁴ –, so wenig stellt der Schimpanse eitle Hoffärtigkeit dar oder der Raubvogel imperiale Legitimation.

Für besonders bezeichnend hinsichtlich Bacons Umgang mit dem Tierbild scheint eine Episode zu sein, die er von der Arbeit an einem Portrait David Sylvesters kolportiert. Der Portraitierte zeigte sich irritiert darüber, dass der Künstler während der Sitzung immer wieder Tierdarstellungen konsultierte:

«Bacon: Ich glaube, Sie haben irgendwann gesagt, bei den Sitzungen für das Portrait, dass ich von Ihnen zu malen versuchte, hätte ich dauernd Photographien von wilden Tieren betrachtet.

Sylvester: Richtig. Ich habe nie ganz gewusst, wie ich das auffassen sollte.

Bacon: Ja, ein Bild kann in Beziehung zu einem anderen ungemein suggestiv sein. Ich hatte damals so eine Idee, dass der Eindruck des Farbauftrags entschieden dicker sein sollte, und mir deshalb die Dicke der Haut eines Nashorns zum Beispiel helfen würde, mir über die Beschaffenheit der menschlichen Haut klarer zu werden.»¹⁵

Bacon versuchte also nicht, Sylvester als Nashorn darzustellen oder ihn mit Charaktereigenschaften eines Dickhäuters auszustatten. Er hatte vielmehr ein Problem des Farbauftrags zu lösen. Die Runzeln, Schrunken und Höcker der Nashornhaut sollten ihm eine Vorstellung davon liefern, wie eine opake, pastose Schicht von Farbe den Eindruck von Haut erwecken kann (Abb. 5 und 6).

Vergleicht man das Portrait *Untitled (David Sylvester Walking)* von 1954 mit der Nashornvorlage – ein Ausriss aus einem Bildband zu einer Fotosafari¹⁶ –, so fällt zuerst auf, dass es nur ausgesprochen wenige Hautpartien zeigt. Bemerkenswerter – und es macht die kausale Verbindung zwischen Tierfoto und Gemälde glaubwürdig – erscheint die Konstruktion des Bildraumes. Das linear eingezogene Perspektivmodell eines Innenraumes, aus dem die Figur in Richtung des Betrachters heraus zu schreiten scheint, indem seine Füße an der Bildunterkante überschritten werden, entspricht ziemlich genau der Skizze um das wilde Tier. Die Diagonalen in der linken Bildhälfte des Fotos in Verbindung mit der Horizontlinie fangen das Tier gewissermaßen im Bildraum ein. Im Gemälde wird der Portraitierte an die Stelle der Mittelsenkrechten in diesen Extrakt äquatorialafrikanischer Savanne eingeschrieben.

Die Bewegung des Dargestellten erscheint geradezu aggressiv, wenn man die Bildunterschrift des Großwildjägers in Betracht zieht. Hier wird geschildert, wie das Rhinoceros – bereits im zornigen Galopp abgelichtet (weshalb auch das Gras so verschwommen sei, wie der Fotograf entschuldigend anmerkt) – im nächsten Augenblick auf Maxwell, also den Betrachter, losgeht und nach sieben effektlosen Gewehrschüssen erst durch den Speer des Massai-Führers niedergestreckt



Abb. 4: Francis Bacon, *Painting*, 1946, Öl und Tempera auf Leinwand, 198,1 x 132,1 cm, Museum of Modern Art, New York (Gowing / Hunter 1989, *Bacon*, o.P., Abb. 3).

werden konnte. Die persönliche Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Modell, der Kunst-Kritiker und auch enger Freund ist, drängen Analogien von den sich wechselnden Rollen zwischen Jäger und Gejagtem auf oder von Pinsel und Massai-Speer. Die Frage im vorliegenden Kontext soll aber vielmehr lauten: wo ist der Pachyderme im Portrait geblieben?

Außer an den nahezu unsichtbaren Händen, die kaum aus den langen Jacketärmeln zu ragen scheinen, zeigt sich Inkarnat ausschließlich im Gesicht der Figur. Dieses erscheint im Vergleich zu anderen Portraits, die Bacon in dieser Zeit malt, ungewöhnlich, da er hier die typische senkrechte Wischtechnik nicht zur Anwendung bringt. In Arbeiten wie *Study for a Portrait* von 1953 oder *Man in Blue* aus dem Folgejahr zeigt sich diese Methode: Die noch frische Farbe wird dabei mit einem Tuch oder Handbesen in einer senkrechten Bewegung verwischt. Dabei entsteht eine parallele Streifenstruktur, die sich weder vor noch hinter, sondern in der Figur zu befinden scheint. Anders hier: Ein harter

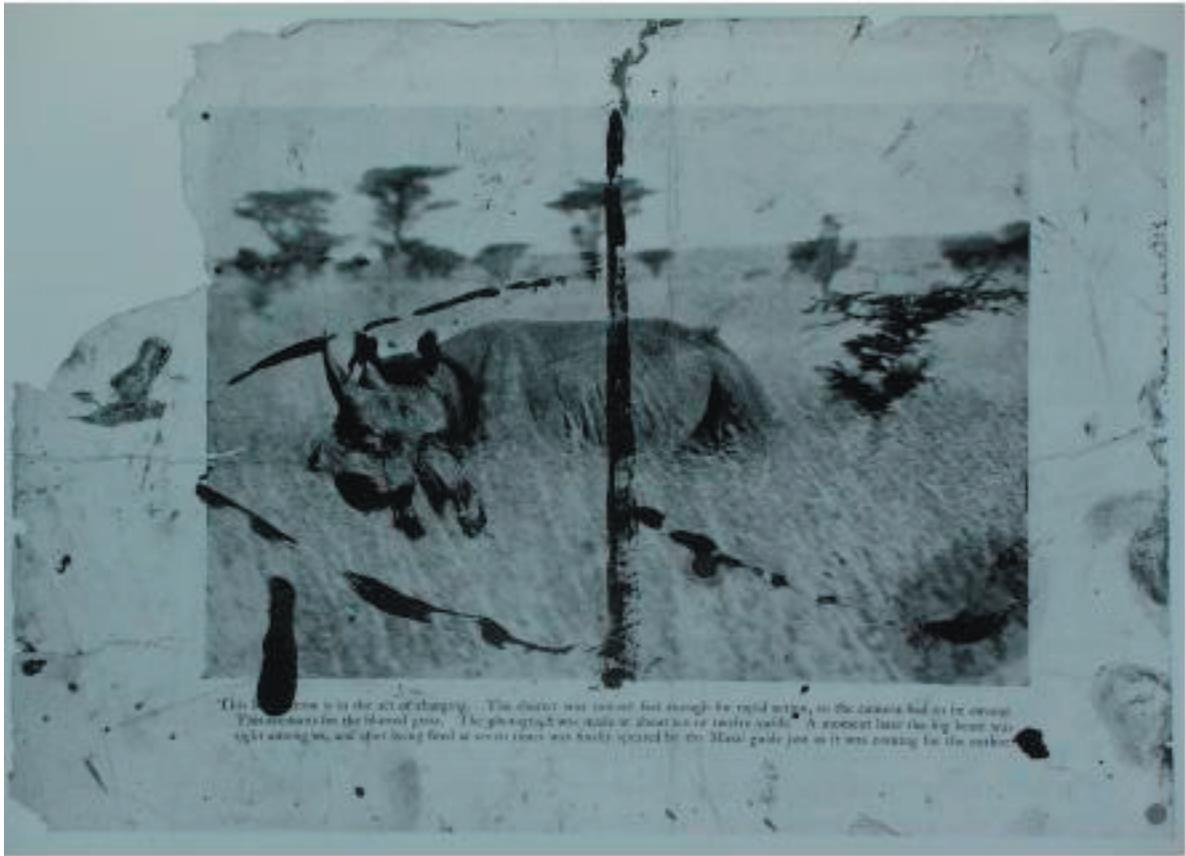


Abb. 5: Rhinoceros in the act of charging, Seite aus: Maxwell 1924, *Africa*, mit Farbspuren und Überzeichnung von Francis Bacon, Marlborough Fine Art Gallery London (Peppiatt 2000, *Bacon*, S. 144).

schwarzer Schlagschatten verunklär Sylvesters rechte Gesichtshälfte. An der Grenze von Licht und Schatten greifen die scharf kontrastierenden Zonen fingerartig in einander, sodass der Eindruck tiefer Falten entsteht. Diese Effekte finden sich – in schwarz-weiß und von der senkrechten Äquatorsonne Kenyas hervorgebracht – in der Tierfotografie im Stirnbereich und an der Schnauze des Nashorns, sowie in größerer Weise an dessen gewölbtem Bauch. Dreht man das Foto gegen den Uhrzeigersinn in die Lotrechte – und den Fingerabdrücken nach ist es durchaus denkbar, dass auch Bacon dies getan hat – lassen sich der Portraitkopf und der Nashornkopf in Überblendung bringen. Das Auge bildet dabei gewissermaßen den Rotationspunkt und bleibt auch im Gemälde Auge. Das Nasenloch des Tiers wird zum Mund Sylvesters, die helle Wangenpartie zum großen Ohr des Dargestellten. Die schwarzen Farbtupfer, die sich im Buchausriss um den Kopf des Rhinoceros' verdichten, unterstützen diesen Eindruck und erweisen sich dabei als keineswegs versehentliche Kleckse, son-

dern als präzise gesetzte Zeichnung. Das verwischt-unscharfe Kinn Sylvesters findet sich im schattigen Gras vor dem Tiermaul ebenso, wie ein Farbtupfer, der zum Krawattenknoten umgedeutet wird.

Das Tier im Menschen ist im Arbeitsprozess Bacons nicht als existenzielle Metapher zu begreifen. In diesem Falle scheint sich der Zusammenhang eher umzukehren: Im Nashornkopf findet Bacon den zu Portraittierenden wieder.¹⁷ Mehr als nur die Struktur der Haut, erforscht Bacon in Maxwells Vorlage tatsächlich Sylvesters Konterfei und – vor allem – die Möglichkeit, aus einem Gesicht ein Bild zu machen.

Bacon bei der Arbeit: Legenden und Zeichnungen

Als maltechnischen Idealvorgang beschreibt Bacon die Vorstellung, schlicht eine handvoll Farbe auf die Leinwand schleudern zu brauchen und das fertige Abbild vorzufinden. Leider, gesteht er zu, funktioniert das nicht.¹⁸ Die Farbe muss er wohl kontrollierter aufbrin-

gen, dennoch kann er das Bildnis nicht *machen*, sondern ist gezwungen, so lange zu arbeiten, bis er es endlich doch findet. Die zu erreichende Ähnlichkeit gibt das Gesicht seines Gegenübers vor. Aber das Bild, das er daraus machen soll – denn ein Gesicht ist kein Bild –, muss ihm in einem anderen Bild begegnen, das er im Sinne des Portraitauftrags umfunktioniert, umdeutet, umwertet.

Es bleibt die Frage, ob das Tier, das Bild vom Tier, eine entscheidende Rolle in diesem picturalen Umwidmungsprozess spielt, als den Bacon seine Malerei betreibt. Hätte Bacon Sylvesters Ebenbild nicht ebenso gut – nämlich zufällig – in einem Felsen, einer Wolke, in einem zerknautschten Kissen oder womöglich in einer Architekturaufnahme gefunden haben können?¹⁹ Wohl kaum, das zeigt ein näherer Blick auf die Materialien, die Bacon in einem inspirierenden und allem Anschein nach wohlgeordneten Chaos in seinem Atelier anhäuften und darin, wie er sie – soweit sich das überhaupt rekonstruieren lässt – verwendete.

Bacon hatte zu Lebzeiten in Interviews mehrfach betont, niemals präparierende Skizzen für seine Ölgemälde anzufertigen.

«Ich denke mir meine Bilder wirklich nicht vorher aus, wissen Sie. Ich achte auf die Anordnung der Formen und beobachte dann, wie die Formen sich selber formen. [...]

Die Bilder tauchen einfach auf, als ob sie mir überreicht würden.»²⁰

Es war Teil einer sehr erfolgreich propagierten Legende, dass er direkt auf der Leinwand zu arbeiten begann und die Bilder im Entstehen entwickelte.²¹ Ausgehend von einer groben Vorstellung ließ er sich vom Bild leiten, nahm Anregungen und Assoziationen auf, die ihm zufällige, unwillkürliche oder ungewollte Elemente nahe legten. Daher musste er auch – im Gegensatz zum zeitgenössischen Mainstream der Abstraktion – auf der figurativen Darstellung beharren, denn die Bildassoziationen, denen er nachging, waren stets Bilder von etwas, zumeist von Menschen oder Tieren.

Nach des Künstlers Tod entbrannte eine heftige Debatte um den tatsächlichen Arbeitsprozess Bacons, angesichts der zahllosen Bilder und Dokumente, die die Sichtung seines Nachlasses zutage gefördert hatte.²² So fanden sich nicht nur Bildübermalungen von Fotografien, Buchseiten oder Zeitschriftenausrissen – oft noch direkter, klarer und ausgearbeiteter als der Fall des



Abb. 6: Francis Bacon, *Untitled (David Sylvester Walking)*, 1954, Öl auf Leinwand (http://www.francis-bacon.cx/figures/untitled_1954.html).

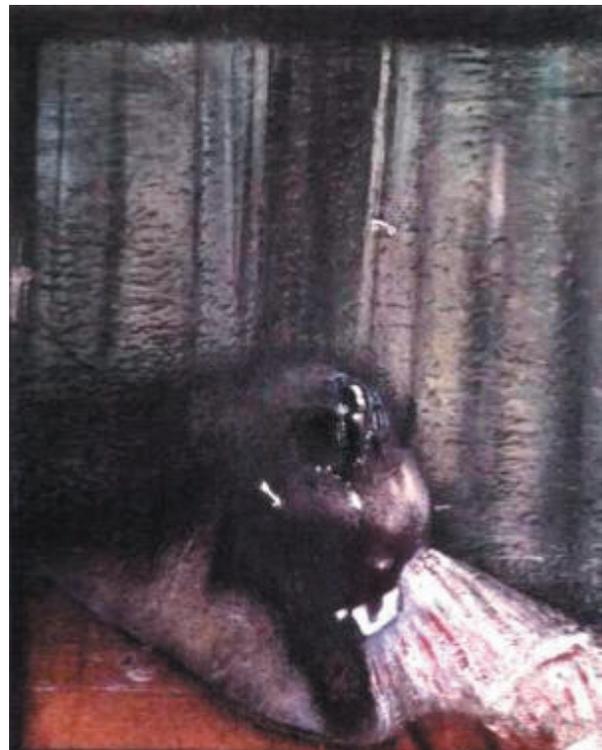


Abb. 7: Francis Bacon, *Head II*, 1949, Öl auf Leinwand, 80 x 63,6 cm, Ulster Museum Belfast (Paris 1996, *Bacon*, S. 91).

Nashorns –, sondern auch echte Zeichnungen, die sich zu großen Leinwänden unmittelbar in Beziehung setzen lassen. Bacon selbst hatte immer betont, dass er auch mit Fotos von seinen eigenen Bildern in der beschriebenen suggestiven Methode arbeitete: Er modifizierte sie durch Kratzungen oder Farbtupfer, durch Knicken oder Reißen, ebenso analytisch wie zufallsbewusst, bis sich die Idee zu einem neuen Bild einstellte. Die Zeichnungen können also auch nachträgliche Analysen der bereits fertig gestellten Leinwände sein und somit Überleitungen oder Fährten darstellen von einem Bild zum nächsten.²³

Im Falle des Sylvester-Portraits scheint es gesichert zu sein, dass das Foto Teil des Entstehungsprozesses gewesen ist und nicht nachträglich erkannte Kongruenz. Einen möglichen Grund für Bacons Strategie der Verleugnung aller planerisch angelegten Entwurfsarbeit sieht Michael Peppiatt in der postsurrealistischen Geste der Infragestellung der «Größe westlicher Kulturtradition»:

«Daher musste eine Analyse, die den Schaffensprozess auf seine Einzelteile reduzieren wollte, um jeden Preis verhindert werden. Je berühmter er wurde, desto größere Virtuosität erlangte Bacon darin, seine Spuren zu verwischen, falsche Fährten zu legen und sich selbst geschickt zu widersprechen, um das Geheimnis seiner Bilder zu bewahren.»²⁴

Die Mutmaßung, das quasi apokryphe Oeuvre auf Papier aus Bacons Hand sei aufgrund einer solchen rezeptionsstrategischen Manipulation vom Künstler selbst zurückgehalten worden, wird inzwischen von einigen Wissenschaftlern gestützt. Offen ausgebrochen war der Gelehrtenstreit in den späten 90er Jahren, als Barry Joule – Nachbar, Freund, Chauffeur und hilfreicher Geist Bacons während dessen letzten 14 Lebensjahren – ein erhebliches Konvolut von weit über 1000 Einzelposten, das ihm Bacon angeblich kurz vor seinem Tod überlassen hatte, 1996 bekannt machte.²⁵ Neben zahlreichen Zeichnungen und Skizzenblättern ist auch das so genannte X-Album Teil dieses Archivs; interessant im Zusammenhang vor allem durch die farbig gefassten und durchgearbeiteten Tierbilder mit starker erotischer Konnotation.

Es war insbesondere David Sylvester, der die Position vertrat, das Joule-Archiv könne nicht authentisch sein – wobei allerdings durch den schieren Materialumfang eine Fälschung unwahrscheinlich ist –, oder

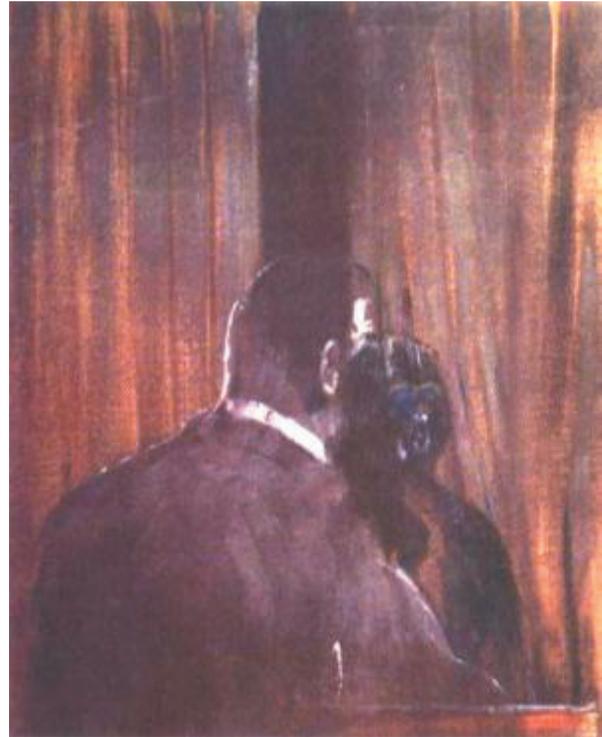


Abb. 8: Francis Bacon, *Head IV*, 1949, Öl auf Leinwand, 32 x 26 inches, Collection Geoffrey Gates, New York (New York 1963, Bacon, S. 34).



Abb. 9: Francis Bacon, *Pavian*, Zeitschriftenausschnitt, Kratzung und Farbe auf Papier, 32,5 x 26,4 cm, Barry Joule Archiv (London 2001, Bacon, S. 71, Nr. 72).

zumindest sei die Qualität der Arbeiten so fragwürdig, dass eine wissenschaftliche Untersuchung irrelevant wäre.²⁶ Diverse Gedankenspiele wurden daraufhin von unterschiedlichen Autoren erwogen: Möglicherweise handele es sich nicht um eigenhändige Werke, sondern um Nachahmungen etwa durch einen seiner Lebensgefährten – zum Beispiel Peter Lacy oder George Dyer. Oder es könnten Gemeinschaftsarbeiten mit Weggefährten sein, Spielereien oder Persiflagen. Fingerübungen, im Alkoholrausch entstanden und ohne künstlerische Relevanz²⁷. Es mag schmerzlich für den 2001 verstorbenen David Sylvester gewesen sein, festzustellen, dass sein Freund und Objekt jahrzehntelanger kunsthistorischer Arbeit ihn im Sinne seiner Legendenbildung missbraucht haben könnte – wobei hinzugefügt werden muss, dass sich Sylvesters internationaler Ruhm als Kunsthistoriker in wesentlichen Teilen auf die Bacon-Interviews begründet, insofern beide Seiten von der Funktionalisierung ihrer Beziehung profitierten. Gleichzeitig hatte Sylvester selbst erheblich an der Legende mitgewebt und seine Agitation gegen das Joule-Archiv gerät so zum Ringen um die Legitimität einer zeitgeistgebundenen Idealisierung des Arbeitsprozesses.²⁸

Hinzu kommt: Es sind schon früher Zeichnungen Bacons öffentlich geworden, etwa aus dem Besitz von Bacons ehemaligem Londoner WG-Genossen Paul Danquah, nun in der Tate Gallery London. Bereits 1975 stellte Henry Geldzahler fest, dass man nicht aus den seltenen Zeichnungen Bacons schließen dürfe, dass er nicht zeichne.²⁹ Zudem hat die Rekonstruktion von Bacons berühmtem Chaos-Atelier Reece Mews in der Dubliner Hugh Lane Gallery und der damit verbundenen minutiösen Aufnahme jedes einzelnen Objektes in den letzten Jahren so viel grafisches Material erbracht, dessen Eigenhändigkeit sinnvollerweise nicht zu bezweifeln ist, dass das Joule-Material als echt eingestuft werden muss.³⁰

Bacon und die Tiere oder die Untrennbarkeit von Idee und Technik

Zurück zum Rhinoceros-Problem. Bacon arbeitete also systematisch mit Vorlagen und Entwurfsmaterial, das Inhalt und Methode verband. Es kann demnach nicht als zufällig erachtet werden, dass Bacon ein Tierbild zur Vorlage wählte, noch dass es sich um ein Nashorn handelt. Nicht lange zuvor, im Winter 1950/51, hatte sich Bacon längere Zeit in Südafrika aufgehalten. Seine Mut-



Abb. 10: Francis Bacon, *Study of a Baboon*, 1954, Öl auf Leinwand, 198 x 137 cm, Museum of Modern Art, New York (Gowing / Hunter 1989, *Bacon*, o.P., Abb. 15).

ter war nach dem Tod des Vaters mit ihrem neuen Mann dorthin gezogen und auch seine beiden Schwestern lebten seit dieser Zeit in Rhodesien, unweit der Südafrikanischen Grenze. Bacon blieb den gesamten Winter über dort und kehrte auch im nächsten Jahr für mehrere Wochen zurück. Er war fasziniert von den weiten Steppen und den wilden Tieren. Er nutzte jede sich bietende Gelegenheit, um mit dem Fotoapparat bewaffnet auf Großwildjagd zu gehen: «Ich fühlte und prägte mir die Erregung des Anblicks wilder Tiere ein.»³¹

Das ausgerissene Bild des angreifenden Nashorns ist also nicht nur eine Aneignung des entfremdeten Großstädtlers – für den sich Bacon auch gehalten hat und dessentwegen er die angebliche Echtheit des unverbildeten Demimonde als korrektive Gesellschaft schätzte –, sondern ist auch persönliche Erinnerung, die nach kaum zwei Jahren noch lebhaft gewesen sein dürfte.³² Die steile Äquatorsonne, die im Gemälde zum horizontalen Streiflicht gekippt wird, und der weite Horizont Afrikas, der sich zur raumdefinierenden Teppichkante umgedeutet findet, bleiben aber dennoch

existent in der Erregung und dem Ausdruck von Kraft. Die aus dem Bildraum stürmende Figur verfügt weniger über die Hauteigenschaften des Nashorns als vielmehr über Bacons erinnerte Aufregung. Es geht nicht um Nashörner: Es geht um das Gefühl, ein Nashorn zu sehen. Es geht, um präzise zu sein, darum, ob ein Bild ein Gefühl auslösen kann, welches einen an dasjenige beim Anblick eines wilden Nashorns erinnert. Sylvester war in Bacons Augen wohl kein Nashorn – auch wenn die Gleichsetzung den Portraitierten zu Recht irritierte – er versuchte aber offenbar, dessen Bildnis mit einer höchst intensiven, animalischen Präsenz auszustatten.

Die enge Verschmelzung der Darstellung von Mensch und Tier im Arbeitsprozess – mehr noch als im fertigen Gemälde nachvollziehbar – lässt sich auch anhand weiterer Leinwände Bacons finden. Mit einer oft zitierten Anekdote schildert Bacon die Genese von *Painting* (Abb. 4), hier in der Version Daniel Farsons:

*«Francis revealed that he started by trying to do a gorilla in a cornfield, than a bird alighting, and gradually all the marks I made, suggested another image – a totally accidental image I'd never thought of doing.»*³³

Im Interview ergänzt Bacon 1962, immerhin 16 Jahre nach der Entstehung des Bildes, auf die Nachfrage, ob die Formen des sich erhebenden Vogels dann zum Regenschirm wurden, der in der letztendlichen Fassung zu sehen ist: «Ich denke also nicht, dass der Vogel den Regenschirm hervorgerufen hat, er rief plötzlich das ganze Bild hervor und ich habe es dann sehr schnell ausgeführt.»³⁴ Und er fährt im gleichen Zusammenhang fort:

*«So habe ich neulich einen Kopf gemalt, und was die Augenhöhlen, die Nase, den Mund darstellte, waren, wenn man es genau untersucht, einfach Formen, die nichts zu tun hatten mit Augen, Nase und Mund; aber die Art, wie sich die Farbe von einer Kontur in die andere hineinbewegte, schuf eine Ähnlichkeit mit dem Menschen, den ich zu malen versuchte.»*³⁵

In Bacons Sicht der Dinge besteht kein essenzieller Unterschied darin, ein Portrait eines ganz bestimmten Menschen anzufertigen, oder ein Bild zu produzieren, dessen Sujet und Gegenstand im Vorhinein so wenig festgelegt ist, dass es sich unter der malenden Hand vollständig verwandeln kann: Ein Gorilla ist ein Vogel ist ein Nashorn ist ein Mensch.

Der schreiende Mann, der sich in *Painting* vor der



Abb. 11: Francis Bacon, *Affe*, X Album, Blatt X31r, Öl und Kreide (?) auf Papier, 36,5 x 28,7 cm, Barry Joule Archiv (London 2001, *Bacon*, S. 25, Nr. 19).



Abb. 12: Francis Bacon, *Affe*, X Album, Blatt X31v, Öl und Kreide (?) auf Papier, 36,5 x 28,7 cm, Barry Joule Archiv (London 2001, *Bacon*, S. 26, Nr. 20).

Bedrohung durch die Rinderhälften mit einem aufgespannten Regenschirm zu schützen sucht, evoziert dabei eine zutiefst existenzialistische Stimmung der Ausgeliefertheit an die Körperlichkeit, die fleischlichen Bedingungen des Daseins.³⁶ Die Animalität der Existenz, die – der populären Diktion Jean-Paul Sartres zufolge – einer humanen Essenz immer voraus ist, spiegelt sich bei Bacon nicht nur im Bild wieder, sondern insbesondere in der Art und Weise der Bildproduktion. 1953 definiert Bacon Malerei so: «[...] painting – that is, [...] attempting to make idea and technique inseparable.»³⁷ Ganz gleich, was das Bild im Endzustand zeigen wird, das Tier ist Teil von Bacons Idee von Malerei wie von seiner Technik, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

Bacon ist sehr darum bemüht, im Malvorgang alle Größen abzuschalten, die im anthropologischen Sinne den Menschen vom Tier unterscheiden. Er sucht das Ungewollte, das Willkürliche, das Nichtrationale, das Zufällige und Versehentliche. *Accident, chance, hazard, luck, random, arbitrary* gehören fest und zentral zu Bacons Wortschatz, der im Deutschen mit Zufall nur unzureichend wiedergegeben ist, die komplexe und differenzierte Benennung unterschiedlichster Arbeitsmethoden wird in der dolmetscherischen Einebnung nivelliert.³⁸ Nahezu wortgleich mit Jackson Pollock – dessen abstrakt-expressionistische Bilder der 50er Jahre Bacon ob deren Gegenstandslosigkeit ablehnte – beschreibt er seinen Zustand während des Malaktes als quasi bewusstlos: «Wenn mir etwas gelingt, gelingt es von dem Augenblick an, an dem ich nicht mehr weiß, was ich tue.»³⁹

Der Künstler muss sozusagen dem Tier in sich selbst freien Lauf lassen, um ein Kunstwerk herstellen zu können. Nicht bewusste Entscheidungen helfen Bacon auf dem Weg zum Gemälde, sondern ausschließlich der «Instinkt». Zwar braucht es zuvor eine «Absicht» und nach jedem einzelnen Arbeitsgang eine Form der «Selbstkritik», dies sind aber nur rahmende und keine genuin kreativen Kräfte.

«Verstehen Sie, man hat eine Absicht, was aber wirklich geschieht, entsteht beim Arbeiten [...], es entsteht wirklich beim Arbeiten. Und das, was geschieht, bestimmt, wie es weitergeht. Beim Arbeiten folgt man einer Wolke von Empfindungen in seinem Inneren, doch man weiß nicht, was das wirklich ist, und das nennt man Instinkt. [...]



Abb. 13: Francis Bacon, *Menschliche Figur*, X Album, Blatt X23r, Öl und Kreide auf Papier, 36,8 x 28,8 cm, Barry Joule Archiv (London 2001, *Bacon*, S. 23, Nr. 17).

Ich denke ein gewaltiger Teil des Schaffens besteht auch aus der Selbstkritik eines Künstlers, und ich denke sehr oft, was vielleicht einen Künstler besser erscheinen lässt als einen anderen, ist, dass sein kritisches Gespür wacher ist. Vielleicht ist er keineswegs begabter, er hat einfach das bessere kritische Gespür.»⁴⁰

Bacon ist in diesem Sinne ein *tierischer* Maler – ganz so, wie Sylvester ihn entworfen hat – und nicht von ungefähr verwendet er gerne Metaphern des Brütens, um die Entstehung von Bildern zu erklären.⁴¹ Gleichzeitig muss er aber auch immer Mensch bleiben: Ein Tier kann – selbst wenn es kunstvolle Spuren hinterlässt – keine Kunst machen, denn es fehlt ihm die Möglichkeit, diese als solche zu erkennen, die Welt um sich im Modus des Ästhetischen wahrzunehmen.

Dies zeigt sich einerseits in der Intentionalität des Handelns. Der Zustand des Kontrollverlustes wird durch zahlreiche Kunstgriffe herbeigeführt: Konzentration, Schlafmangel, Drogen, Zustände der Verzweiflung und die Störung und Unterdrückung jeder «willentlichen Artikulation des Bildes».⁴² Wobei immer gilt: «Die Motivation, sie [Kunst] zu machen, ist das machen selbst.»⁴³ Zum anderen geht dies Machen aus des Malers «critical

faculty» hervor, der Fähigkeit, im Nachhinein darüber zu urteilen, ob das Experiment geglückt oder fehlgeschlagen ist – Bacon etwa stand im Ruf, bis zu 700 seiner eigenen Ölbilder zerstört zu haben, weil sie seiner retrospektiven Selbstkritik nicht standgehalten haben.

Insofern erscheint es auch konsequent, wenn Bacon vom Künstler nicht nur als Tier spricht, sondern gleichzeitig auch als Jäger: wie ein Angler oder ein Fallensetzer hat er dem Bild aufzulauern. Mit Geschick und Geduld muss er dessen Verhalten erkunden, ihm Köder auslegen, ihm folgen und im richtigen Moment zuschlagen, ohne dabei über das Ziel hinauszuschießen.⁴⁴ Das Tier als nicht nur metaphorisch gemeintes Element im autopoietischen Arbeitsprozess⁴⁵ nimmt insofern eine zentrale Position ein. Die Idee des tierhaft existierenden Menschen – «Existence in a way is so banal, you may as well try and make a kind of grandeur of it»⁴⁶ – muss sich in einer malerischen Technik ausdrücken, die unmittelbar und tierhaft funktioniert.

Erheblichen Anteil an diesem Tierischen hat das Triebhafte, und das meint bei Bacon vor allem Sexualität. Seine eigene Homosexualität, die ihn im Nachkriegs-England per se zu einem Gesetzesbrecher machte, mag die eminente und existenzielle Bedeutung, die Bacon der praktizierten Geschlechtlichkeit beimaß, befördert haben, indem dieser Umstand ihn zwang, sein Leben seinen Bedürfnissen anzupassen, wollte er nicht auf sie verzichten. Um den Tatbestand zu erklären, weshalb ihm das Bild des Tieres so wichtig war, die körperliche Bedingtheit der Existenz zum Ausdruck zu bringen, reicht dieser Hinweis wohl kaum hin. Es soll nunmehr ein weiteres Motiv verfolgt werden, das den malerischen Vorgang in der Bildgenese klären helfen kann.

Affenliebe

Wie in *Painting* war auch in Gemälden der 50er Jahre die Figur des Affen für Bacon ein wichtiger Auslöser von Bildideen, ein *trigger*, wie Bacon es nannte.⁴⁷ Die nächste wichtige Serie von Bildern, die Bacons Vernichtung überstand, war eine Reihe von sechs Köpfen, die zu Weihnachten 1949 in der Hanover Gallery in London ausgestellt wurde. Zwei dieser Köpfe – *Head II* und *Head IV* – zeigen Überblendungen von Menschen- und Affengesicht (Abb. 7 und 8). Beide Leinwände zeigen männliche Halbfiguren vor den in der für diese Werkphase typischen, in Wischtechnik erzeugten Vorhangstrukturen. *Head IV* wirkt wie eine fotografische Doppelbelichtung, da der frontale Affenkopf – offenbar ein



Abb. 14: Francis Bacon, *Liegende menschliche Figur*, X Album, Blatt X7v, Öl und Kreide auf Papier, 35,5 x 28,7 cm, Barry Joule Archiv (London 2001, *Bacon*, S. 14, Nr. 8).

Gorilla – proportional wesentlich kleiner ist als das Menschengesicht, dessen verlorenes Profil er ersetzt. *Head II* ist eine komplexere Konstruktion. Nur die Unterhälfte des menschlichen Kopfes ist erkennbar: Hals, Kinn und Wangenpartie. Nach oben läuft die Figuration in einen transparenten, unscharfen Dunst aus, der sich bald gänzlich verliert. In das Sfumato des verdampfenden Gesichtes hat Bacon den Oberkiefer samt Nase und Auge eines Affen, um 90 Grad gekippt, einmontiert.

Der weit geöffnete Rachen, die großen Fangzähne, die runden Nasenlöcher und geschlossenen Augen erinnern an das Foto eines Pavians, das sich in Bacons Nachlass fand. In *Study of a Baboon* adaptiert Bacon vier Jahre später dieses Motiv eindeutiger, ebenso wie in *Chimpanzee*, im Folgejahr entstanden (Abb. 9 und 10).⁴⁸

Besonders der *Baboon* ist hier interessant. Er sitzt auf einem Baum, inmitten einer Graslandschaft, die Maxwells Nashorn-Fotografie unmittelbar verwandt scheint – wenngleich der Horizont durch ein von oben in den Bildraum eingeschobenes Maschengitter versperrt wird. Der Blick in Bacons X Album zeigt mehrere Blätter, die seine intensive Beschäftigung mit dem Thema belegen. Während Gras und Figur nur grob angedeutet

werden – der Affe scheint hier eher ein Schimpanse zu sein, die Paviancharakteristik mit langer Schnauze und Schwanz kam wohl erst auf der Leinwand hinzu – ist die Farbigkeit sowie das Kompositionsschema, samt schraffierter Himmelszone, weitgehend festgelegt. Besonders Seite 26 des X Albums zeigt darüber hinaus deutlich das erigierte Geschlecht und die roten Testikel des Tiers (Abb. 11 und 12).

Die Kontur des Affen ist dabei nahezu identisch mit einer masturbierenden – menschlichen – Figur, die er nur drei Seiten zuvor in das gleiche Album skizzierte, und diese wiederum erinnert an einen gigantischen Phallus, der sich auf Seite 14 des nämlichen Heftes von oben zwischen die gespreizten Beine einer auf dem Rücken liegenden Gestalt schiebt (Abb. 13 und 14). Die erotisch besetzte Bedeutung des Affen erscheint evident: Der erregte Mann wird mit dem Primaten identisch, ja zum Phallus selbst. Die formale Nähe zu *Two Figures in the Grass*, das in der unverkennbaren Darstellung eines schwulen Liebesaktes 1954 einen Skandal provozierte, unterstützt diese Deutung nur. Die Ebene mit hohem Gras, der Horizont in zwei Drittel der Bildhöhe, die vergittert wirkende Himmelszone und nicht zuletzt die weiche und unscharfe Modellierung der Figuren im Bildzentrum belegen die Nähe dieser Bilder zueinander.

Bereits 1952, also unter dem unmittelbaren Eindruck seiner beiden Südafrikareisen, entstehen Figuren in sehr vergleichbaren Umgebungen: *Study of a Figure in a Landscape* sowie eine vorbereitende Skizze, jetzt im Besitz der Tate Gallery (Abb. 15 und 16). Auch hier sind die kompakten und auffallend symmetrischen Figuren zentral im Schwerfunkt des Bildfeldes platziert, sodass sie selbst die Kontur eines kauernenden Tieres annehmen. Wie die Seite 23 des X Albums (und in weiteren Darstellungen, etwa Seite 28) in einer Form der Selbstähnlichkeit in der Körperkontur den aufgerichteten Phallus wiederholt, kreuzen sich die Bezugslinien zwischen Mensch und Tier, vom Phallus als einem Affen und dem Affen als Symbol kreatürlicher Lust des Menschen.

Resümee: Fleisch und Knochen

Aber wie tierisch, wie bewusstlos ist dann der tatsächliche Arbeitsprozess noch, wenn Bacon offensichtlich über Jahre hinweg an einem Motiv arbeitet, unterschiedliche Quellen integriert, Bildwirkungen des Aufbaus und der Platzierung modifiziert und optimiert? Wie glaubwürdig ist Bacons Versicherung, seine Leinwände seien nicht komponiert, sondern aus einem spontanen

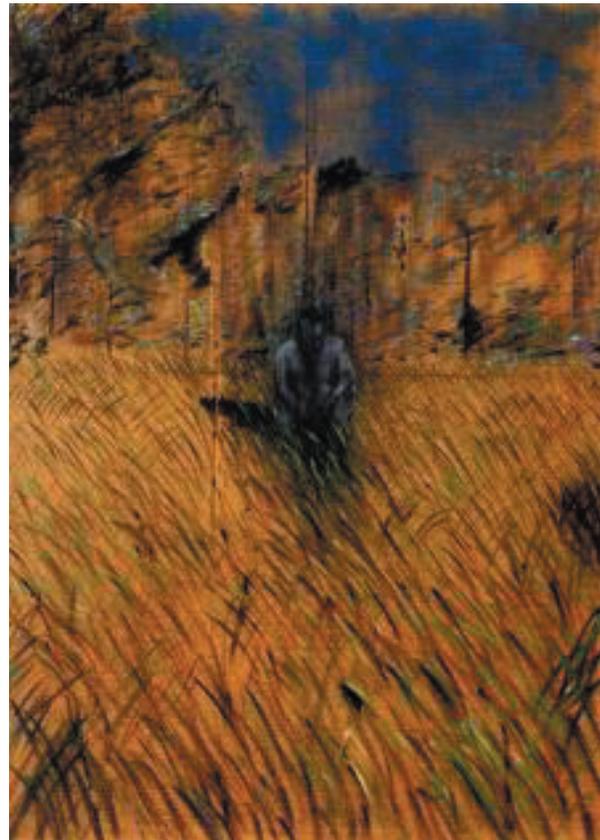


Abb. 15: Francis Bacon, *Study of a Figure in a Landscape*, 1952, Öl auf Leinwand, 198,1 x 137,7 cm, The Phillips Collection, Washington D.C. (Paris 1996, Bacon, S. 111).

Akt erwachsen? Wie nah am «Nervensystem» kann eine derartig systematische Arbeit operieren?

Zunächst einmal muss gesagt werden, dass es sich bei der Auffassung, Bacon habe die Existenz von Arbeiten auf Papier abgestritten oder verleugnet, eine Frage der Definition ist. Bacon selbst hat Zeichnungen an Zeitgenossen verschenkt, wenn er sich ihnen gegenüber erkenntlich zeigen wollte, so neben Paul Danqah auch an Peter Pollock, Peter Beard oder den Dichter Steven Spender, der 1961 und '62 über ihn geschrieben hatte.⁴⁹ Es bleibt fraglich, ob er diese Blätter als Kunstwerke erachtete, aber zumindest hat er sie allem Anschein nach wertgeschätzt. Der Umstand, dass Bacon die meisten Vorarbeiten vernichtet hat, kann kein grundsätzliches Kriterium der Verachtung der Zeichnung sein, wenn in Betracht gezogen wird, dass er auch einen erheblichen Teil seiner Leinwände zerstörte.

Weiters ist festzustellen, dass bei genauer Betrachtung von Sylvesters Gesprächen mit Bacon es eher die Fragen des Interviewers sind, die die – womöglich kunsttheoretisch motivierte – Tendenz zur spontanen

unmittelbaren Produktion auf der ungrundierten Leinwand betonen. Eine der entscheidenden Passagen aus einem Gespräch vom Oktober 1962, das zuerst im Radioprogramm der BBC am 23. März 1963 veröffentlicht wurde, liest sich folgendermaßen:

«Sylvester: Und Sie arbeiten niemals nach Skizzen oder Zeichnungen? Sie entwerfen nie ein Modell für Ihre Bilder?»

Bacon: Oft denke ich, ich sollte das tun, aber ich tue es nicht. Bei meiner Art von Malerei ist das auch nicht besonders nützlich; da die entstandene Textur, die Farbe, die ganze Art, wie die Materie sich bewegt, so zufällig sind, könnte jede vorherige Skizze allenfalls grob andeuten, in welche Richtung das Ganze sich vielleicht entwickelt.»⁵⁰

Im englischen Original erscheint die Antwort noch ambivalenter, dort lautet der letzte Satz: «[...] any sketches that I did before could only give a kind of skeleton, possibly, of the way the thing might happen.»⁵¹ Wenn er also Skizzen anfertigt, dann sind das keine präzisen Vorarbeiten, sondern bilden ein «Skelett». Bacon war immer bemüht, festzustellen, dass seine Gemälde nicht Spuren eines aleatorischen Prozesses sind, wie es etwa gleichzeitig das deutsche und französische Informel propagierte. Es ging ihm immer um die Herstellung einer Ordnung: «[I]ch will ein durchaus geordnetes Bild, aber ich will, dass es durch Zufall entsteht.»⁵²

«Great art is deeply ordered»,⁵³ das ist Bacons Credo. Das «brauchbare[.] Gerüst [...], an dem man alle denkbaren Gefühle und Eindrücke aufhängen kann»,⁵⁴ die «armature of sensations», das Skelett, ist hierzu unverzichtbar. Ein solches Skelett bieten die Vorarbeiten. Damit ist die Unvorhersagbarkeit des Verhaltens der Farbe aber nicht im Mindesten beeinträchtigt, ganz im Gegenteil: ohne dieses Gerüst würde alles Akzidentelle im Beliebigen verpuffen, die Sensation fiel schlaff zu Boden, nichts fände zur Darstellung und keinerlei Gefühle könnten zum Transport über die Leinwand bereitgemacht werden.⁵⁵

Die Differenzierung von Fleisch und Knochen, die Deleuze vornimmt, um eine Phänomenologie der Baconschen Bilder vorzunehmen,⁵⁶ kann insofern auch auf den Arbeitsprozess ausgeweitet werden. Das Tier ohne den Menschen ist ohne Bedeutung, so wie das Fleisch ohne das Skelett unbeweglich ist. Nur in der Verwandtschaft, in der Verbindung, in der Relation ergibt sich ein künstlerischer Wert.⁵⁷



Abb. 16: Francis Bacon, *Figure in a Landscape*, um 1952, Gouache und Kugelschreiber auf Papier, 33,9 x 26,3 cm, Tate Gallery London (Paris 1996, *Bacon*, S. 234).

Wenn es sich also nun tatsächlich so verhalten hat, dass Bacon nicht nur quasi aus der Hüfte schießt, sondern Strukturen sorgsam und über Jahre hinweg entwickelt – dafür spricht im Übrigen auch seine Arbeitsweise, Ölgemälde in langen, ikonografisch verfolgbar Reihen anzulegen –, dann bedeutet dies nicht, dass er damit den Zufall, das Unvorhersagbare verrät. Kontrollierbar bleibt der Farbauftrag, die gelegentlich virtuos erscheinenden Spuren von eleganten Pinselzügen oder gestisch aufgesetzte Markierungen, dennoch nicht. Die Gegenüberstellung des Künstlerhandwerks als «magician or maker»⁵⁸ ist kein ausschließendes Entweder-oder, sondern beschreibt eine Abhängigkeitsbeziehung. Die Magie der Malerei, auf die Bacon immer wieder Bezug nimmt, ist nicht denkbar außerhalb des faktischen Machens, der handwerklichen Produktion.

Bacon sprach gelegentlich davon, dass es einigen Talenten bedürfe, um Kunst zu produzieren und er schreckte nicht davor zurück, auch die Arbeit enger Künstlerfreunde rüde abzulehnen, wenn sie seinen Standards nicht standhielt. Aber genauso weit, wie Bacon von der Vorstellung eines «erweiterten Kunstbegriffs» im Sinne von Joseph Beuys entfernt stand, genauso

wenig hielt er von einer Inspirations- oder Genie-Ideologie, die noch das geringste Zeichen des ekstatischen Sehers als unschätzbare Meisterwerk verehrt. Als Daniel Farson zu Bacon – der gerade geäußert hatte, am liebsten eines Tages während der Arbeit sterben zu wollen – scherzhaft sagte, dann werde er wohl noch im Niedersinken mit dem Pinsel einen letzten Geniestreich auf der Leinwand hinterlassen, wurde der ärgerlich und widersprach: «'I'm not talking as romantically as *that*,» he said scornfully. «Just drop dead working – that's all.»⁵⁹

Einen Strich ohne bewusste Steuerung zu setzen, ist noch kein hinreichender Grund, ihn für Kunst zu halten, das ist lediglich Bedingung der Möglichkeit. Ein Mensch, der *nur* Tier wäre, kann kein Künstler sein – aber der Mensch, der nicht zugesteht, immer auch Tier zu sein, wird niemals ein Kunstwerk gestalten. Der Künstler bei der Arbeit ist nicht Stier *oder* Torero, sondern muss beides sein.

Endnoten

¹ Deleuze 1995, *Bacon*, S.19/20 und 21.

² Peppiatt 2000, *Bacon*, S. 150.

³ «Meine Bilder sollen so aussehen, als sei ein menschliches Wesen durch sie hindurchgezogen und hätte eine Spur von menschlicher Anwesenheit und die Erinnerung an vergangene Ereignisse zurückgelassen, so wie eine Schnecke ihren Schleim hinter sich lässt.» Francis Bacon 1955 in einem Katalogbeitrag für die Ausstellung *The New Decade. 22 European Painters and Sculptors* im Museum of Modern Art, New York, zit.n. Peppiatt 2000, *Bacon*, S.174.

⁴ Bacon ging tatsächlich von einer traditionell anmutenden Hierarchie der Bildgattungen aus: «[...] Da wir schließlich menschliche Wesen sind, gilt unsere Hauptleidenschaft uns selbst. Dann möglicherweise den Tieren, und dann den Landschaften.» Unter den Menschenbildern wiederum galt ihm das Portrait als Königsdisziplin. Sylvester 1982, *Bacon*, S. 65, aus einem Interview im Jahr 1966.

⁵ Vgl. zum Frühwerk den Kat. Paris, Centre Georges Pompidou, *Francis Bacon*, Paris 1996.

⁶ Sylvester 1982, *Bacon*, S. 114, in diesem Interview von 1974 wird der Begriff rückblickend auf *Figures at the Base of a Crucifixion* von 1944 wie auf figurative Elemente in der rechten Bildhälfte von *Sitzende Figur*, 1974, bezogen. In den 70er und 80er Jahren finden sich diese Wesen häufiger.

⁷ Schon früh ist die phallische Tendenz rezipiert worden. So schreibt am 14. April 1945 Raymond Mortimer im *New Statesman and Nation* über Bacons *Three studies for Figures at the Base of a Crucifixion*: «[...] the whole effect gloomily phallic, like Bosch without the humour.» (zit.n.: http://www.francis-bacon.cx/triptychs/three_studies.html).

⁸ Abgebildet in: Muir 1996, *Deakin*, S. 36.

⁹ Dabei ist dieses Motiv für ihn weniger eine Frage existenzieller als vielmehr ästhetischer Erfahrung: «Wenn man durch eines dieser großen Lagerhäuser geht und diese riesigen Hallen des Todes durchschreitet, kann man das Fleisch und die Fische und die Vögel und vieles andere sehen, das da tot daliegt. Und selbstverständlich wird man als Maler ständig daran erinnert, dass die Farbe von Fleisch tatsächlich sehr sehr schön ist.» (Sylvester 1982, *Bacon*, S. 46).

¹⁰ Mehrere dieser Übermalungen sind reproduziert in: London 1999, *Bacon*, S. 52, Abb. 45 und 46, sowie weitere Stierkampfmotive auf S. 78-79.

¹¹ Bacon verweist auf die Gemeinsamkeiten im Bild der Bewegung bei Sportlern und Tieren, die beide Bildgattungen für ihn interessant machten: «[...] Ich betrachte auch ständig Illustriertenphotos von Fußballern und Boxern [...]. Und ich sehe mir auch dauernd Aufnahmen von Tieren an, denn die tierische und die menschliche Bewegung gehen in meiner Vorstellung von menschlicher Bewegung immer zusammen.» (Sylvester 1982, *Bacon*, S.118).

¹² Eine weitere Verbindung zwischen Bacons Bildern und der Tierwelt konstruiert Roy R. Behrens, indem er dessen Einsatz etwa von wiederkehrenden ovale Formen tierischen Tarnzeichnungen vergleicht (Behrens 1981, *Art and Camouflage* Behrens 1981, S. 16).

¹³ Die Hundebilder gehen vermutlich auf Inspiration von Eadweard Muybridges Fotowerk zurück, das Bacon im Victoria und Albert Museum in London kennen gelernt hatte (1881: *The Attitudes of Animals in Motion*; 1887: *Animal Locomotion*). Peppiatt weist zu Recht auf Giacomo Ballas *Bewegungsrhythmus eines Hundes an der Leine*, 1912, hin (Peppiatt 2000, *Bacon*, S. 151). Balla kannte Muybridges Fotografien ebenfalls.

¹⁴ Sylvester 1982, *Bacon*, S. 65. Hier sagt Bacon: «Es war auch wirklich dumm, das Hakenkreuz da anzubringen. Aber ich wollte ein Armband da haben, um den Zusammenhang des Armes zu unterbrechen und die Farbe von diesem Rot rund um den Arm hinzuzufügen. Sie werden sagen, das war ausgesprochen töricht, aber es war ausschließlich gedacht im Hinblick darauf, die Figur wirkungsvoller zu machen – nicht wirkungsvoller auf der Ebene der Interpretation, dass es ein Nazi ist, sondern auf der formalen Ebene.»

¹⁵ Sylvester 1982, *Bacon*, S. 33.

¹⁶ Maxwell 1924, *Africa*. Bacon besaß ein Exemplar der Erstauflage, das bei The Medici Society erschienen war. Die mit Raumvektoren, Zeichnungen und Fingerabdrücken versehene Seite fand sich angeblich in Bacons Atelier, ist aber schon in Sylvesters Interviewbuch reproduziert, zuerst 1975 erschienen, und war demzufolge wohl auch schon vor Bacons Ableben in Umlauf.

¹⁷ Gleichzeitig konnte Bacon auch Bilder des Menschen im Modus des Animalischen wahrnehmen (vgl. z.B. Sylvester 1982, *Bacon*, S. 16: «Sie kennen die großartige *Kreuzigung* von Cimabue? Ich habe sie immer vor Augen als ein Bild eines Wurmes, der das Kreuz hinunterkriecht.»).

¹⁸ Sylvester 1982, *Bacon*, S. 109: «Beim Portrait wäre wirklich mein Ideal, einfach eine Handvoll Farbe aufzuheben und sie gegen die Leinwand zu schleudern und zu hoffen, das Portrait stünde dann da. [...] Ich habe es oft genug probiert. Aber es hat nie auf diese Weise funktioniert.»

Auf die Parallele zu Leonardo da Vincis Lehrübungen in dessen Male-reitratat weist Michel Leiris hin (Leiris 1990, *Bacon*, S. 12).

¹⁹ Neben Autos oder faschistischer Platzarchitektur erregten beispielsweise auch Bilder von Eisenbahnen und Schienen Bacons Interesse, wie sein Nachlass belegt.

²⁰ Sylvester 1982, *Bacon*, S. 140 und 168.

²¹ Peppiatt 2000, *Bacon*, S.173: «Wie alle erfolgreichen Künstler kreierte und manipulierte auch er bis zu einem gewissen Grad das öffentliche Bild von sich selbst und seinem Atelier.» Peppiatt weist darauf hin, «dass Bacon mit dem wilden Chaos eine gewisse Vorstellung von Willkür und Spontaneität seines kreativen Prozesses vermitteln wollte», denn, so führt er weiter aus, es «passte das Chaos im Atelier perfekt zu der Legende um den Künstler, an der er teilweise selbst wob, die aber auch jenseits seiner eigenen Kontrolle entstand.» Letzteres mag als Hinweis auf Sylvesters Rolle bei der Legendenbildung verstanden werden.

- ²² Literatur zum Nachlass vgl.: Lucie-Smith 1999, *Bacon* (die Textfassung mit abweichenden Titel *A Bacon Mystery* unter http://groups.yahoo.com/group/contemporaryart_by_els/message/11), im gleichen Heft findet sich auch ein Interview mit Barry Joule (Joule 1999, *Bacon*); London 1999, *Bacon*; Dublin 2000, *Bacon*; O'Connell 2000, *Paintings*; London 2001, *Bacon*. Zur Rekonstruktion des Baconschen Ateliers in der Hugh Lane Gallery in Dublin: http://www.hughlane.ie/fb_studio/index.html.
- ²³ Edward Lucie-Smith hält dieses Material nach einer persönlichen Mitteilung vom März 2004 für eindeutig vorbereitende Studien und Ideenskizzen, nicht nachträglich angefertigte Analysen oder Modifikationen seiner vorher fertig gestellten Leinwände. An dieser Stelle möchte ich Edward Lucie-Smith für seine spontane und freundliche Auskunftsbereitschaft herzlich danken.
- ²⁴ Peppiatt 2000, *Bacon*, S.147 und 148.
- ²⁵ Eine Zusammenstellung von einzelnen Zeitungsartikeln aus den Jahren 1998 und '99, die sich mit dem Joule-Fall befassen, findet sich unter <http://www.francis-bacon.cx/newfound/bacon-joule.html>.
- ²⁶ Dies kolportiert Liz Jobey in ihrem Nachruf auf Sylvester in *The Guardian* vom 20. Juni 2001: «[...] Sylvester made his own definitive response last March, during a debate at the Barbican, when he reminded the audience that, whether by Bacon or not, everybody accepted that the drawings were bad, and therefore an intensive study of them was pointless; much better to spend the time studying the paintings, which were, uncontroversially, Bacon's masterpieces.» (zit. n. http://www.francis-bacon.cx/articles/06_01.html).
- ²⁷ So etwa Richard Brooks, *Biteback. Francis Bacon* in der *Sunday Times* vom 19.3.2000, S. 12, und einer persönlichen Mitteilung von Edward Lucie-Smith (dessen Rubrik *A Critics Diary* in der britischen Kunstzeitschrift *Art Review* enthält tagespolitische Aussagen zum Thema, z.B. in den Ausgaben September 1999 und May 2000 (Lucie-Smith 1999, *Critics Diary*; Lucie-Smith 2000, *Critics Diary*)).
- ²⁸ Edward Lucie-Smith weist zudem darauf hin, dass Sylvester die Echtheit des Joule-Archivs zunächst anerkennt habe: «David Sylvester [...] at first accepted the authenticity of the sketches, and indeed used slides of a number of them to illustrate a lecture. Later he reversed his judgement, saying in a letter to Joule, that, while the material «undoubtedly emanated from Bacon's studio», he himself was «amongst those who cannot see Bacon's Hand in these pages.» (Lucie-Smith 1999, *Bacon*, S. 38. In einer E-Mail vom März 2004 an den Verfasser bekräftigt er diese Auffassung nochmals).
- ²⁹ Geldzahler 1975, *Introduction*, S. 10.
- ³⁰ Inzwischen hat die Tate Gallery in London das Barry Joule Archive erstanden, was als Faktum einem Echtheitszertifikat gleichkommt (vgl. BBC Meldung vom 20. Jan. 2004, abrufbar unter <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/arts/3413791.stm>). Der Bestand ist bis dato allem Anschein nach weder im Einzelnen archiviert noch wissenschaftlich bearbeitet, dennoch gehe ich hier von der Authentizität der betreffenden Blätter aus.
- ³¹ Bacon im *Time Magazine* vom 12.12.1952, zit.n. Peppiatt 2000, *Bacon*, S. 145.
- ³² Eine weitere biografische Verbindung zu Tieren ist in seiner Kindheit zu finden: Sein Vater war zurzeit von Francis' Geburt Trainer von Rennpferden in Dublin. Daniel Farson macht darauf aufmerksam, dass nicht nur die traumatischen Jugenderinnerungen an seinen herrischen und brutalen Vater, sondern auch seine ersten homosexuellen Erfahrungen eng mit den Ställen, Pferden – demzufolge hatte er schwule Amouren mit Stallknechten seines Vaters in den Pferdeboxen – und der von ihm verabscheuten Fuchsjagd verknüpft seien (Farson 1994, *Bacon*).
- ³³ Farson 1994, *Bacon*, S. 83.
- ³⁴ Sylvester 1982, *Bacon*, S. 12.
- ³⁵ Ebd., S. 13.
- ³⁶ Zu Zusammenhängen von Körperlichkeit, Existenzialismus und malerischen Techniken vgl.: Weltzien 2003, *Nay*.
- ³⁷ Beitrag in: Kat. London, Tate Gallery, *Matthew Smith. Paintings 1909 to 1952*, London 1953, o.P. Auch wenn Bacon sich hiermit auf Smith bezieht, ist die Gültigkeit für Bacons eigene Arbeitsweise nicht zu übersehen (vgl. auch Peppiatt 2000, *Bacon*, S. 158; Farson 1994, *Bacon*, S. 9). Schon früher, in einem Brief nach dem Feb. 1943 an Graham Sutherland, äußert sich Bacon ähnlich: «Ich denke, so etwas kann nur aus der Technik entstehen. Ich bin zunehmend der Ansicht, dass es keine bedeutende Entwicklung gibt, bis es jemandem gelingt, mittels einer neuen technischen Synthese von den Empfindungen aus direkt unser Nervensystem anzusprechen.» (zit.n.: Peppiatt 2000, *Bacon*, S. 131). Diese Auffassung, dass die Vermittlung von Empfindungen unmittelbar an das Nervensystem des Betrachters nicht über den Bildgegenstand, sondern nur über die malerische Technik erreicht werden könne, bewahrt Bacon zeitlebens.
- ³⁸ Vgl. Weltzien 2003, *Nay*, S. 329.
- ³⁹ Sylvester 1982, *Bacon*, S. 55.
- ⁴⁰ Sylvester 1982, *Bacon*, S. 150/151.
- ⁴¹ Z.B. Sylvester 1982, *Bacon*, S. 16, 99.
- ⁴² Sylvester 1982, *Bacon*, S. 16, S. 122-123 und S. 162. Bacon nahm Notiz von den Drogenexperimenten der Zeit. So besaß er zumindest eine der Meskalin-Zeichnungen Henri Michauxs, die der nach Aldous Huxleys 1954 erschienenem Lob der psychedelischen Meskalinerfahrungen, *The Doors of Perception*, angefertigt hatte. Auch weilte Bacon zwischen 1955 und '60 häufig bei seinem dort ansässigen Lebensgefährten Peter Lacy in Tanger, als auch William S. Burroughs ebenda an *Naked Lunch* schrieb. Die in diesem Buch beschriebenen Mensch-Tier-Hybride lassen sich mit Bacons Arbeit durchaus vergleichen.
- ⁴³ Sylvester 1982, *Bacon*, S. 90.
- ⁴⁴ Die Metaphern des Angelns, Schlingenlegens und Fallenstellens verwendet Bacon u.a. in Sylvester 1982, *Bacon*, S. 55, 59. Obgleich Bacon eine Abneigung gegen die Fuchsjagd als Spektakel hegte, machte er doch auch deutlich, dass derjenige, der bereit sei – wie er selbst –, Fleisch zu verzehren oder Pelzmäntel zu tragen, kein moralisches Argument gegen Stierkämpfe oder Schlachthäuser besäße (Sylvester 1982, *Bacon*, S. 49).
- ⁴⁵ Zu meinem Verständnis von Autopoiesis vgl.: Weltzien, *Autopoiesis*.
- ⁴⁶ Farson 1994, *Bacon*, S. 10.
- ⁴⁷ Sylvester 1987, *Bacon*, S. 30: «As photographs are not only points of reference; they're often triggers of ideas».
- ⁴⁸ Ein weiteres Bild in diesem Kontext ist *Figure avec singe*, 1951, abgebildet in Kat. Francis Bacon, Paris 1996, S. 244. Hier steht ein Mann in Rückenfigur vor einem Käfig, in dem ein Schimpanse hockt, und greift mit erhobenem Arm an das Gitter in Kopfhöhe des Affen. Auch *Study for a Chimpanzee*, 1957 und *Pope and Chimpanzee*, 1962, führen diese Bildidee weiter. Besonders letzteres Beispiel verweist auf den gemeinsamen Ursprung von Papstbildern und Schimpansendarstellungen in der Head-Serie von 1949. Verwandt auch *Landscape near Malabata, Tangier*, 1963.
- ⁴⁹ Einer der drei Artikel von Spender in Kat. Paris 1996, S. 255-257.
- ⁵⁰ Sylvester 1982, *Bacon*, S. 21. Das Interview wurde zu einem Zeitpunkt geführt, da Bacon das X Album entweder noch benutzte oder zumindest nicht lange zuvor erst abgeschlossen hatte (vgl. London 2001, *Bacon* und London 1999, *Bacon*).
- ⁵¹ Sylvester 1987, *Bacon*, S. 19.
- ⁵² Sylvester 1982, *Bacon*, S. 56. Bacon hinsichtlich der Zeichnungen der Lüge zu bezichtigen («Francis Bacon said he didn't draw. Was he lying?», *Art Review*, Dec./Jan. 1999, S. 36) ist insofern ebenso polemisch an einem sinnvollen Umgang mit der historischen Wahrheit vorbeifformuliert, wie Sylvesters Verwerfen des Materials in Bausch und Bogen.
- ⁵³ London 1999, *Bacon*, S. 36.
- ⁵⁴ Sylvester 1982, *Bacon*, S. 45.

⁵⁵ Dazu gehört auch, dass sich Bacon Träume notierte, wenn ihm darin Bilder begegnet waren, die er malen wollte. Ohne ein solches Gerüst sprachlichen Festhaltens, das einen tief gehenden strukturierenden Eingriff darstellt, ließe sich die Umsetzung vom unbewusst aufgetauchten Traumgesicht zum autopoietisch umgesetzten Gemälde nicht realisieren. Ein solches Traumprotokoll findet sich abgedruckt in Kat. Paris 1996, S. 308.

Zur Frage der Gefühlsvermittlung als 'Spedition' vgl.: Weltzien 2002, *Gewalt*.

⁵⁶ Deleuze 1995, *Bacon*, bes. S. 19-22: *Der Körper, das Fleisch und der Geist, das Tier-Werden*. Auf eine interessante ethnologische Parallele, die Fleisch und Knochen mit Weiblichkeit und Männlichkeit korreliert, verweist Michael Oppitz (Oppitz 2001, *Körpersymbolik*).

⁵⁷ Mensch und Tier müssen insofern durchaus unterscheidbar bleiben: nur in Augenblicken oder verschwommenen, aber doch umreißbaren Grenzregionen darf es zu Unentscheidbarkeitsmomenten kommen.

⁵⁸ London 1999, *Bacon*, S. 35.

⁵⁹ Farson 1994, *Bacon*, S. 1 (Hervorh. i.O.).

Bibliografie

(alle Internetdaten gültig am 1.4.2004)

Behrens 1981, *Art and Camouflage*

Roy R. Behrens, *Art and Camouflage. Concealment and Deception in Nature, Art and War*, Cedar Falls, Iowa 1981.

Brooks 2000, *Bacon*

Richard Brooks, *Biteback. Francis Bacon*, in: *Sunday Times*, London 19.3.2000, S. 12.

Burroughs 1991, *Naked Lunch*

William S. Burroughs, *Naked Lunch*, (1959) New York 1991.

Deleuze 1995, *Bacon*

Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Die Logik der Sensation*, München 1995.

Farson 1994, *Bacon*

Daniel Farson, *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*, London 1994.

Geldzahler 1975, *Introduction*

Henry Geldzahler, *Introduction*, in: Kat. New York, Metropolitan Museum of Art, *Francis Bacon. Recent Paintings*, New York 1975, S. 10.

Gowing / Hunter 1989, *Bacon*

Lawrence Gowing und Sam Hunter, *Francis Bacon*, New York 1989.

Huxley 1954, *Doors of Perception*

Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, London 1954.

Joule 1999, *Bacon*

Barry Joule, *Bacon. A Personal Memoir*, in: *Art Review*, Dec. / Jan. 1999, S. 28-35.

Leiris 1990, *Bacon*

Michel Leiris, *Francis Bacon. Full Face and in Profile*, London 1990.

Lucie-Smith 1999, *Critics Diary*

Edward Lucie-Smith, *A Critics Diary*, in: *Art Review*, September 1999, S. 28-33.

Lucie-Smith 1999, *Bacon*

Edward Lucie-Smith, *Bacon's Unseen Sketches*, in: *Art Review*, Dec./Jan. 1999, S. 36-50.

Lucie-Smith 2000, *Critics Diary*

Edward Lucie-Smith, *A Critics Diary*, in: *Art Review*, May 2000, S. 28-33.

Maxwell 1924, *Africa*

Marius Maxwell, *Stalking Big Game with a Camera in Equatorial Africa*, London 1924.

Muir 1996, *Deakin*

Robin Muir (Hg.), *John Deakin. Photographien*, München 1996.

O'Connell 2000, *Paintings*

Jennifer O'Connell, *Works on Paper and Paintings* (2. April 2000), in: http://www.francis-bacon.cx/newfound/onpaper_index.html.

Oppitz 2001, *Körpersymbolik*

Michael Oppitz, *Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen. Herz, Leber, Lunge, Eingeweide, Knochen und Fleisch in himalayischen Gesellschaften*, in: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 133-152.

Peppiatt 2000, *Bacon*

Michael Peppiatt, *Francis Bacon. Anatomie eines Rätsels*, Köln 2000.

Sylvester 1982, *Bacon*

David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, München 1982.

Sylvester 1987, *Bacon*

David Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, London 1987.

Weltzien, *Autopoiesis*

Friedrich Weltzien, *Autopoiesis*, in: http://www.udk-berlin.de/forsch/gradukolleg/veroeffentlichungen/berliner_index/Autopoiesis.pdf.

Weltzien 2002, *Gewalt*

Friedrich Weltzien, *Das Bild als Spediteur der Gewalt. Anmerkungen zum Medium der Malerei*, in: *kunst-texte.de*, 03 / 2002.

Weltzien 2003, *Nay*

Friedrich Weltzien, *E. W. Nay. Figur und Körperbild. Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre*, Berlin 2003.

Dublin 2000, *Bacon*

Kat. Dublin, Irish Museum of Modern Art, *The Barry Joule Archive. Works on Paper attributed to Francis Bacon*, David Allan Mellor, Dublin 2000.

London 1953, *Smith*

Kat. London, Tate Gallery, *Matthew Smith. Paintings 1909 to 1952*, London 1953.

London 1999, *Bacon*

Kat. London, Tate Gallery, *Francis Bacon. Working on Paper*, Matthew Gale, London 1999.

London 2001, *Bacon*

Kat. London, Barbican Centre, *Bacon's Eye. Featuring works on paper attributed to Francis Bacon from the Barry Joule Archive*, Mark Sladen, London 2001.

New York 1955, *New Decade*

Kat. New York, Museum of Modern Art, *The New Decade. 22 European Painters and Sculptors*, New York 1955.

New York 1963, *Bacon*

Kat. New York, Solomon Guggenheim Museum / Art Institute of Chicago, *Francis Bacon*, New York 1963.

Paris 1996, *Bacon*

Kat. Paris, Centre Georges Pompidou, *Francis Bacon*, Paris 1996.

Aus folgenden Websites ist zitiert oder darauf verwiesen worden:

<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/arts/3413791.stm>.

http://www.francis-bacon.cx/articles/06_01.html.

<http://www.francis-bacon.cx/newfound/bacon-joule.html>.

http://www.francis-bacon.cx/triptychs/three_studies.html.

http://www.hughlane.ie/fb_studio/index.html.

http://groups.yahoo.com/group/contemporaryart_by_els/message/11

http://www.udk-berlin.de/forsch/gradukolleg/veroeffentlichungen/berliner_index/Autopoiesis.pdf.

<http://www.kunst-texte.de>.

Zusammenfassung

Die animalischen Züge im Triebwesen Mensch hat der Maler Francis Bacon wie wenige andere zum lebenslangen Thema seiner Kunst gewählt. Er malte nicht nur zahlreiche Bilder von Tieren, die – wie der Hund an der Leine oder der Stier in der Arena – sich oft in einem spezifischen Umgang mit dem Menschen befinden. Er vermischte in zahlreichen Gemälden auch tierische und menschliche Züge miteinander oder kombinierte aus verschiedenen Terteilen eigenartige Chimären.

Neben dieser Darstellung von Tierischem ist aber auch seine Arbeitsweise tiefgehend von einer Vorstellung des Menschen als *animal rationale* geprägt. Das Ideal des bewussten Arbeitens, das Vertrauen in Trieb und Instinkt, in Traum und Gefühl, als irrumsfreiem Wegweiser zum Kunstwerk, die Valuation des unwillkürlichen Zeichens und der zufälligen Markierung begreift den Künstler im kreativen Akt als Quasi-Tier. Die Metaphern des Kunstschaffens als Jagd und Fallenstellerei machen aber deutlich: der Künstler muss in Bacons Verständnis immer auf beiden Seiten stehen, Jäger und Gejagter sein, Räuber und Beute in einem.

Autor

Friedrich Weltzien: Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Sonderforschungsbereich ‚Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste‘ an der FU Berlin. Habilitationsprojekt zu autopoietischen Verfahren in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und der klassischen Archäologie in Freiburg, Wien, Köln und Berlin. 2001 Promotion, die Dissertation ist unter dem Titel ‚E. W. Nay – Figur und Körperbild. Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre‘ 2003 im Reimer Verlag Berlin erschienen. Zu den Forschungsschwerpunkten zählen Produktionsästhetik, Kunsttheorie, Frühzeit der Fotografie, Nachkriegskunstgeschichte, Körperdiskurse.