

**Zwei Wege zur „Aufhellung der Finsternisse in der Welt“.  
Zum untergründigen Wechselverhältnis von Literatur & Malerei bei Thomas Bernhard  
& Francis Bacon**

Fortschritt ist Unsinn. Unmöglich.  
Thomas Bernhard, *Frost*

Das Bezugsfeld der Malerei steht in unterschiedlicher Form am Anfang und am Ende des Prosawerks von Thomas Bernhard. Sein Debüt als Prosaautor machte Bernhard im Jahr 1963 mit dem Roman *Frost*, der sich um den zurückgezogen in einem einsamen Gebirgsdorf lebenden Kunstmaler Strauch dreht. Der zuletzt verfaßte Prosatext Bernhards, die ‚Komödie‘ *Alte Meister* (1985) spielt im Bardone-Saal des Kunsthistorischen Museums in Wien, wo der Musikphilosoph Reger jeden zweiten Tag Tintoretts Bildnis eines *Weißbärtigen Mannes* betrachtet. Protagonist bzw. Handlungsort verweisen auf den Bereich der Bildenden Kunst, die in beiden Fällen jedoch lediglich einen Rahmen liefert, da Strauch die Malerei schon seit längerem aufgegeben hat und nur noch philosophisch–existentielle Überlegungen anstellt, während Reger in *Alte Meister* vornehmlich Fragen der Musik, der Literatur, der Philosophie und des Theaters erörtert.

Die periphere Rolle der Malerei ist ein allgemeines Charakteristikum des von *Frost* und *Alte Meister* umklammerten Gesamtwerks. Während Kunstformen wie die Musik, Architektur, Theater oder Philosophie eine oft prominente Rolle in den Texten einnehmen, bleibt die Bildende Kunst peripher. So ist lediglich in *Verstörung* (1967) rund eine halbe Seite einem in der Fochlermühle befindlichen Ölbild gewidmet. Wiederholte, wenngleich eher cursorische Bezugnahmen auf die Malerei finden sich in *Das Kalkwerk* (1970). Der Kalkwerkbesitzer Konrad war früher ein Kunstsammler, wurde aber durch hohe Schulden gezwungen, seine Bilder zu verkaufen: „Seien diese Wände vor drei Jahren noch überfüllt, jetzt hänge nichts mehr an den Wänden.“<sup>1</sup> Nur ein Bild ist ihm geblieben, von dem er sich unter keinen Umständen trennen will: ein in Glasgow erworbenes Gemälde von Francis Bacon.

Immer wieder habe [Konrad], in dem Sessel sitzend, seine ihm gegenüber in ihrem Krankensessel dösende Frau beobachtend, gedacht, sagte Fro, den Francis Bacon verkaufe ich nicht, den Francis Bacon verkaufe ich nicht, den Francis Bacon verkaufe ich nicht. Und kommen die Bankleute, verstecke ich ihn. Ich werde den Francis Bacon verstecken. Ich muß ihn verstecken, habe Konrad fortwährend gedacht. (KW 45)

---

<sup>1</sup> Thomas Bernhard: *Das Kalkwerk*. Frankfurt 1970, S. 43. Im weiteren per Sigle KW.

Auf den ersten Blick scheint es sich bei der Erwähnung Bacons um eine der für Bernhard typischen Anrufungen berühmter Namen der Kulturgeschichte, denen manchmal lediglich eine austauschbare Platzhalterrolle zukommt, die teilweise aber auch bewußt gesetzte Signale setzen, um Lektürelinien und Interpretationsmöglichkeiten vorzugeben.<sup>2</sup>

Liest man die Referenz auf Bacon als ein bewußtes Signal, so gilt es die begrenzte Rezeption des Malers gegen Ende der sechziger Jahre zu berücksichtigen, als seine Entdeckung auf dem europäischen Kontinent im wesentlichen erst einsetzte. Bis zu seiner ersten internationalen Ausstellung im Jahr 1962 ist „Bacon in Deutschland noch nahezu unbekannt“.<sup>3</sup> Diese von der Tate Gallery zusammengestellte Wanderausstellung umfaßte 78 Werke und wurde gezeigt in Mannheim, Zürich, Amsterdam und Mailand. Wirklich wahrgenommen wird Bacon in Deutschland erst Mitte der Sechziger: 1965 zeigt der Hamburger Kunstverein eine 61 Werke umfassende Ausstellung, die nächste Ausstellung mit vergleichbarer Bilderzahl findet in Deutschland erst 1971 in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf statt, ein Jahr nach Erscheinen von *Kalkwerk*.

Der Roman macht keine Angaben darüber, wann Konrad das Bacon-Gemälde gekauft hat, indirekt darf jedoch geschlossen werden, daß er es seit mindestens drei Jahren besitzt. Das Handlungsjahr des Romans läßt sich zwar nicht konkret festlegen, doch wenn man das Erscheinungsjahr zum Anhaltspunkt macht, so steht zu vermuten, daß Konrad den Bacon spätestens Mitte der sechziger Jahre gekauft hat. Konrad wie auch Bernhard erweisen sich insofern ausgestattet mit einem besonderen Sensorium für die künstlerische Qualität des anglo-irischen Malers, eine ästhetische Hellsichtigkeit, die im deutschsprachigen Kulturraum dieser Zeit durchaus bemerkenswert ist, setzt doch dort „die kunsthistorische Beschäftigung mit Bacon [...] erst in den 80er Jahren ein.“<sup>4</sup>

Bacon nimmt im Gesamtwerk Bernhards eine klare Ausnahmestellung ein: Er ist der einzige Gegenwartsmaler, der in seinen Prosatexten erwähnt wird und dies ausschließlich

---

<sup>2</sup> Vgl. etwa Pascal und Henry James in *Frost* oder Kropotkin und Novalis in *Kalkwerk*. Das interessanteste Beispiel findet sich auf der ersten Seite von *Auslöschung* (1986), wo Murau seinem Schüler Gambetti mehrere Lektüreempfehlungen gibt, darunter auch *Amras* (1964).

<sup>3</sup> Bernhart Schwenk: Francis Bacon aus heutiger Sicht. In: Francis Bacon 1909 – 1992 Retrospektive, Ostfildern-Ruit 1996, S. 73. Für Österreich gilt Gleiches; lediglich ein einziges Bild Bacons war von Juli bis September 1962 in der Gruppenausstellung *Idole und Dämonen* im Wiener Museum des 20. Jahrhundert zu sehen. *Francis Bacon und die Bildtradition*, die erste bedeutende Einzelausstellung Bacons in Österreich, fand im Winter 2003 im Wiener Kunsthistorischen Museum statt, dem Schauplatz von *Alte Meister*.

<sup>4</sup> Schwenk: Francis Bacon aus heutiger Sicht, S. 74. Schwenk benennt dort auch Wieland Schmied als bedeutendsten Interpreten des Werks von Bacons im deutschen Raum. Bernhard war seit Anfang der sechziger Jahre mit Schmied befreundet, der als Lektor des Insel Verlags die Veröffentlichung von *Frost* durchsetzte.

lobend.<sup>5</sup> Bernhard besaß ein ausgeprägtes Interesse an der Kunst Bacons, mit der er aus Katalogen und Reproduktionen vertraut war, da er in ihr ein ihm ähnliches Menschenbild und ein vergleichbar negatives Weltbild erkannte. Er plante sogar die Publikation einer limitierten Liebhaberausgabe eines Textes von ihm, zu der Bacon eine Original-Illustration beisteuern sollte. Der Maler hat aber auf eine diesbezügliche Anfrage Bernhards nicht reagiert.<sup>6</sup> Von diesem besonderen Status ausgehend läßt sich im weiteren die Frage nach der Beziehung Bernhards zur Kunst Bacons stellen. Die Bernhard-Forschung hat den Motivbereich der Malerei aufgrund von dessen marginaler Rolle mit gewissem Recht weitgehend ignoriert. Wie im folgenden gezeigt werden soll, existiert jedoch eine durchaus ausgeprägte Wechselbeziehung auf ästhetischer und struktureller Ebene zwischen Bernhards Literatur und der Kunst der Moderne, für die paradigmatisch das Werk Francis Bacons steht.

Es kann dabei jedoch keinesfalls darum gehen, einen direkten Einfluß Bacons in der Prosa nachzuweisen. Dieser ist allenfalls einmal ansatzweise festzustellen, nämlich in der Beschreibung des Ölgemäldes in *Verstörung*.

„In dem Zimmer der alten Fochler hängt ein Ölbild.“ Mein Vater schätzt es auf dreihundertfünfzig, vierhundert Jahre. Es ist kein Heiligenbild, im Gegenteil, es stelle zwei mit dem Rücken zueinander stehende nackte Männer mit ‚total verdrehten‘ Köpfen, ‚Gesicht zu Gesicht‘, dar. Das Bild bewundere er schon lange, und er habe daran immer schon die verschiedensten ‚mehr grausigen‘ Gedanken geknüpft.<sup>7</sup>

Es ist dies eine Beschreibung, die kaum an ein Gemälde des 16. oder 17. Jahrhunderts denken läßt, sondern vielmehr eine Vorstellung heraufbeschwört, die tendenziell auf Bilder Bacons wie *Two Figures* (1953), *Three Figures in a Room* (1964) oder *Three Studies of the Male Back* (1970) verweist. Doch nicht nur die Darstellung der nackten Männer in einer verqueren Pose, auch die Ästhetik des Gemäldes verweist auf den Bereich der Moderne, denn „das Bild sei absolut häßlich und gleichzeitig absolut schön. ‚Es ist schön, weil es wahr ist‘, sagte mein Vater.“ (V 65). Eine derart beschworene modernistische Ästhetik der Häßlichkeit läßt sich

---

<sup>5</sup> Nur zwei Maler des *fin-de-siècle* finden sonst noch begrenzte Zustimmung. So verdammt Reger die Gemälde von Klimt als Kitsch, konzidiert aber: „Schiele ist nicht Kitsch, aber ein ganz großer Maler ist Schiele natürlich auch nicht. In der Qualität Schieles hat es ja in diesem Jahrhundert mehrere österreichische Maler gegeben, aber außer Kokoschka keinen einzigen wirklich bedeutenden, sozusagen wirklich großen. Andererseits müssen wir zugeben, daß wir ja gar nicht wissen können, was wirklich große Malerei ist.“ Thomas Bernhard: *Alte Meister*. Frankfurt 1985, S. 225f. Im weiteren per Sigle AM.

<sup>6</sup> Mündliche Auskunft Wieland Schmieds vom 14. Juni 2004.

<sup>7</sup> Thomas Bernhard: *Verstörung*. Frankfurt 1967, S. 65. Im weiteren per Sigle V.

aber nicht nur auf die Kunst Bacons, sondern auch die Literatur Bernhard beziehen.<sup>8</sup> Dementsprechend gilt es, die ästhetische Affinität zwischen den beiden Künstlern zu untersuchen, die in unterschiedlichen Bereichen versuchten, der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen Ausweg zu weisen aus ihrem zunehmenden Bedeutungsverfall infolge des Siegeszugs der technischen Medien und der geistlosen Produkte der Kulturindustrie.

Die Rezeption zwischen beiden Künstlern verlief einseitig, da sich Bacon für die Texte Bernhards nicht interessierte.<sup>9</sup> Dennoch ist eine Betrachtung der Literatur Bernhards aus der Perspektive der Kunst Bacons aus mehrfachen Gründen gerechtfertigt. Bacon hat sich in seinem Werk wiederholt mit Literatur beschäftigt und bezog motivische Anregungen aus der Lektüre von klassischen Dramatikern, aber auch der modernen Lyrik, etwa von T.S. Eliot.<sup>10</sup> Mit Gilles Deleuze ist an den Umstand zu erinnern, daß die künstlerischen Ausdrucksweisen Malerei und Literatur eng miteinander verbunden sind, da Bilder eine Form ‚analoger‘ Sprache darstellen: „Die analoge Sprache wäre eine relationale Sprache, die Ausdrucksbewegungen, para-sprachliche Zeichen, die Atemzüge und Schreie etc. umfaßt. [...] Allgemeiner noch erhebt die Malerei die Farben und Linien zum Status einer Sprache, und dies ist eine analoge Sprache. Man kann sich sogar fragen, ob nicht die Malerei stets die analoge Sprache schlechthin gewesen sei.“<sup>11</sup> Ausgehend von einem Verständnis der Malerei als ‚analoger‘ Sprache bezeichnet Deleuze den schriftlichen, bzw. mündlichen Ausdruck als ‚digitale‘ Sprache, deren System, im Gegensatz zur ‚analogen‘, nicht unmittelbar sinnlich verständlich ist, sondern erst erlernt werden muß. Dementsprechend will dieser Essay im weiteren versuchen, die Kluft zwischen ‚analogen‘ und ‚digitalen‘ Sprachformen zu überbrücken, um den Beziehungen zwischen Bildsprache und Sprachbildern nachzugehen, d.h. die Texte Bernhards vermittelt der Bilder Bacons (neu) zu lesen, als auch die Bilder Bacons dank der Texte Bernhard besser zu verstehen.

---

<sup>8</sup> Höller versteht das Bild als *mise en abyme* der Poetik des Romans: „Das Bild in der Forchlermühle, auf dem sich zwei parallel gegenüberstehende Gestalten ‚unentrinnbar in ihrer Erbärmlichkeit‘ anschauen, ist so aussichtslos in sich abgeschlossen wie die sprachliche Bildwelt im Monolog des Fürsten von Hochgobornitz.“ Vgl. Hans Höller: Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard. Stuttgart 1979, S. 89.

<sup>9</sup> Schmied hat wiederholt versucht, Bacon mit den Texten Bernhards bekanntzumachen, doch dieser zeigte sich demonstrativ desinteressiert. Mündliche Auskunft Wieland Schmieds vom 14. Juni 2004.

<sup>10</sup> Vgl. etwa *Triptych inspired by T.S. Eliot's Poem 'Sweeney Argonistes'* (1967), *Painting* (1978), *Triptych inspired by the Oresteia of Aeschylus* (1981), *A Piece of Waste Land* (1982).

<sup>11</sup> Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logik der Sensation. München 1995, S. 70.

## I. Zwei Künstlerleben

Thomas Bernhard und Francis Bacon litten an chronischen Erkrankungen der Atemwege, die ihnen schließlich das Leben kosten. Anstatt im städtischen Ehrengrab zu enden, zogen sie es vor, als Person gleichsam ins Nichts zu verschwinden<sup>12</sup> und nur ihr Werk der Nachwelt zu überlassen. Beide Künstler wurden in sozialen Kontexten geboren, in denen der Katholizismus eine ausgeprägte Rolle spielt. Dies blieb nicht ohne Folgen für Bernhard und Bacon, die beide eine Haßliebe zum römisch-katholischen Glauben entwickelten, welche nicht ohne Auswirkung auf ihr Werk blieb. Bernhard hat in seiner autobiografischen Prosa ein äußerst negatives Bild seiner Zeit in einem katholischen Internat gezeichnet. Paradigmatisch für sein Katholizismus-Verständnis ist die nach dem Krieg erfolgte Ersetzung des Hitler-Bildes im Klassenzimmer durch das Kruzifix, welches früher schon dort hing.<sup>13</sup> Franz Josef Murau faßt in *Auslöschung* das Credo fast aller Bernhard-Protagonisten einmal so zusammen: „Katholizismus und Nationalsozialismus haben sich in diesem Volk und in diesem Land immer die Waage gehalten und einmal war es mehr nationalsozialistisch, einmal mehr katholisch, aber niemals nur eines von beidem. Der österreichische Kopf denkt immer nur katholisch–nationalsozialistisch.“<sup>14</sup> Von kaum zu unterschätzender Bedeutung ist der stilistische Einfluß der katholischen Liturgie auf die litaneihafte Sprache Bernhards, in der die Protagonisten *ex cathedra* ihre Suaden mit einem päpstlich inspirierten Unfehlbarkeitspathos sprechen.

Bacon bezeichnete sich in Interviews wiederholt als dezidierten Atheisten, doch war er christlicher Bildtradition aufs engste verbunden. Ein wesentlicher Teil seines Gesamtwerks besteht aus modernisierten Triptychen. Mehr als zwanzig Variationen dieser dreiteiligen Altarbilder hat Bacon gemalt. Bereits das allererste erhalten gebliebene Gemälde, *Crucifixion* (1933), hat einen klar religiösen Bezug, wenngleich Bacons Kreuzigungsdarstellungen in einen säkularen Bereich transponiert werden. Seine Gemälde unternehmen fast durchweg eine Adaption und nicht selten auch Pervertierung christlicher Ikonografien. Die populärsten Bilder Bacons sind seine ‚schreienden Päpste‘, also die insgesamt 45 Interpretationen und ‚Fortmalungen‘ des 1650 von Velázquez angefertigten Portraits von Papst Innozenz X., die einsetzen mit *Study after Velázquez* (1950). Bacon hat in Interviews wiederholt versucht von

---

<sup>12</sup> Bacon ließ seinen Körper kremieren und die Asche an einem unbekanntem Ort in England ausstreuen, während Bernhard anonym im Grab des Ehepaars Stavianicek beigesetzt wurde.

<sup>13</sup> Vgl. Thomas Bernhard: *Die Ursache. Eine Andeutung*. München 1977, S. 70ff.

<sup>14</sup> Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt 1986, S. 292. Im weiteren per Sigle A.

der religiösen Konnotation der Papstbilder abzulenken, wie auch einer psychoanalytischen Deutung der Papstbilder als Aufarbeitung der gestörten Beziehung zum Vater.

Das problematische Verhältnis zum Vater fällt in beiden Künstlerviten auf. Bei Bernhard ist es die Kombination von absentem leiblichen Vater und desinteressiertem Stiefvater, welche in einer emotionalen Leerstelle resultierte, die vom Großvater gefüllt wurde. Bei Bacon ist genau das Gegenteil der Fall: Der Vater nimmt die dominierende Rolle eines tyrannischen Patriarchen ein, der die künstlerischen Neigungen seines Sohnes unterdrückt. Als der ehemalige Armeeeoffizier und Pferdezüchter seinen Sohn dabei ertappt, wie er die Dessous seiner Mutter anzieht, wirft er den Sechzehnjährigen aus dem Haus, womit die Beziehung zu den Eltern praktisch völlig erlischt. Bacon wie Bernhard entwickeln homosexuelle Neigungen, die bei Bernhard eher sublimiert und privat ausgelebt werden, während Bacon seine Homosexualität (den Zeitumständen entsprechend) offen lebte und sie in Interviews, im Gegensatz zum immer ausweichenden Bernhard, bereitwillig diskutierte. Gegenüber David Sylvester führte er seine Homophilie klar auf die gestörte Vaterbeziehung zurück: „Well, I disliked [my father], but I was sexually attracted to him when I was young. [...] Through the grooms and the people in the stables I had affairs with, I realised that it was a sexual thing towards my father.“<sup>15</sup> Im Werk von Bacon und Bernhard kommen dementsprechend fast ausschließlich Männerfiguren vor, deren Maskulinität jedoch nicht antifeministisch idealisiert, sondern durchweg gender-kritisch unterminiert wird.<sup>16</sup> Während Bacon sich nicht scheute bereits Anfang der fünfziger Jahre homosexuelle Geschlechtsakte darzustellen, steht bei Bernhard, entsprechend seiner eher zurückhaltenden Einstellung, nicht der männliche Körper, sondern der männliche Geist und das männliche Gerede im Vordergrund seiner Kunst.

Die künstlerische Karriere bei Bernhard wie Bacon folgt einem ähnlichen Muster: Beide absolvieren keine akademische Schulung in Literatur bzw. Kunst, sondern starten vielmehr aus der Position von Autodidakten, was wiederum ein wesentlicher Grund für ihre Fähigkeit war, traditionelle Positionen und Stile hinter sich zu lassen. Beide beginnen ihre künstlerische Tätigkeit zudem in einem anderen Metier als dem, in welchem sie später berühmt werden. Bei Bernhard ist es die Musik, sein Studium am Mozarteum, das zu einer Karriere als Sänger führen soll, was jedoch durch die Lungenerkrankung verhindert wird.<sup>17</sup> Bacon beginnt zwar ab 1927 mit ersten Malversuchen, doch ist es zunächst seine Tätigkeit als

---

<sup>15</sup> David Sylvester: Interviews with Francis Bacon. London 1987, S. 71f.

<sup>16</sup> Vgl. Ernst van Alphen: Francis Bacon and the Loss of Self. London 1992.

<sup>17</sup> Auch die Arbeit als Journalist, insbesondere die Tätigkeit als Gerichtsreporter, sollte sich als eine veritable Vorschule für die spätere Schriftstellerei erweisen.

Möbeldesigner und Innenarchitekt, die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Er entwirft Wandteppiche und Möbel, deren röhrenförmige Struktur aus Glas und Stahl vom Stil Le Corbusiers beeinflusst ist. Die Kunstzeitschrift *Studio* widmete den Designs Bacons 1930 eine Doppelseite und preist ihn als einen der vielversprechendsten Innengestalter Englands.<sup>18</sup> Im Jahr 1931 gibt Bacon das Design zugunsten einer ausschließlichen Beschäftigung mit der Malerei auf. Beeinflusst von Picasso und den Surrealisten entstehen Bilder, in denen er einen eigenen Malstil zu entwickeln versucht. Die Ablösung von der Epigonatät gelingt aber nur ansatzweise und unter großen Mühen; es dauert, gerechnet von den allerersten Malversuchen an, fast 20 Jahre, bevor Bacon schlagartig bekannt wird. Im April 1945, dem letzten Monat des Zweiten Weltkriegs, stellt er in der Londoner Lefevre Gallery das aufsehenerregende Triptychon *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944) aus. Die drei vor einem grell-orangen Hintergrund gemalten Horrorfiguren „rufen mehr als die Erinnerung an ein einzelnes Ereignis wach, sie stellen ein gepeinigtes Grauen, eine Raserei, einer Verwundung zur Schau, die kein Frieden jemals lindern kann. Von den christlichen Inhalten der Kreuzigung [...] hat Bacon nur die Schuld und Verdammnis, beibehalten, nicht aber die Hoffnung auf Erlösung.“<sup>19</sup>

Bacon war 35 Jahre alt, als er seinen künstlerischen Durchbruch machte. Bernhard gelang dies mit 33 Jahren durch die Publikation seines Debütromans *Frost*, einer literarischen Kraftanstrengung, die analog zu Bacon einen markanten Entwicklungsschritt markierte, nämlich dem Abschied von den nach künstlerischer Identität suchenden lyrischen Jugendwerken. In beiden Fällen wurde versucht, diesen Wendepunkt in selbstilisierender Weise als eigentliche Geburt des Künstlers zu inszenieren. Während Bacon alles daran setzte, einen Schlußstrich hinter seinem Frühwerk zu ziehen, indem er alle ihm erreichbaren Gemälde vor dem Triptychon von 1944 zerstörte, verabschiedete sich Bernhard von der Form der Lyrik und des Librettos, um sich der Prosa und dem Drama zuzuwenden.<sup>20</sup> Diese formale Neuorientierung wird gespiegelt in einer veränderten Poetik: eine Poetik „nicht der Stimme und des (bildhaften) Ausdrucks, sondern eine Poetik der (gedanklichen) Analyse und der Anschauung“.<sup>21</sup> Damit vollzog Bernhard eine entscheidende Wende: „statt verzweifelt-

---

<sup>18</sup> Vgl. Francis Bacon 1909 – 1992 Retrospektive, S. 286f.

<sup>19</sup> Ebd., S. 84.

<sup>20</sup> Einzige Ausnahme ist der 1981 erschienene Gedichtband *Ave Vergil*.

<sup>21</sup> Josef Donnerberg: „War Thomas Bernhards Lyrik eine Sackgasse?“ In: Kurt Bartsch / Dietmar Goltschnigg / Gerhard Melzer (Hrsg.): In Sachen Thomas Bernhard. Königstein 1983, S. 9 - 34, hier S. 21.

hoffnungsvoll zu ertrinken (Spiegelung in der Lyrik) begann er mit der illusionslos-tätigen Rettung (Produktivität in der Prosa-Kunst, dann im Drama).<sup>22</sup>

Bacon wie Bernhard haben sich trotz ihrer Tendenz zum Rückzug ins Private regelmäßig und wiederholt bestimmten Gesprächspartner für Interviews zur Verfügung gestellt, deren strategische Funktion eindeutig die Vorprägung der Rezeption war, indem Stichworte und Leitlinien zur Analyse vorgegebenen wurden. Bei Bacon war es der Kunsthistoriker David Sylvester, dessen *Interviews with Francis Bacon* (1975, 1987) zur wichtigsten biografischen Quelle wurden, während bei Bernhard die Gespräche mit André Müller und Krista Fleischmann hervorzuheben sind. Nicht unähnlich der Situation zwischen dem Famulanten und dem Maler Strauch in *Frost*, nutzte Bernhard die Gesprächspartner als Stichwortgeber, um sich in lange monologische Assoziationsketten zu ergehen, die mal den Suaden seiner Protagonisten ähnelten, mal ins Blödelhafte abdrifteten. Bacon machte gegenüber Sylvester etwa unzutreffende Behauptungen<sup>23</sup> und stilisierte sich als einsames Genie ohne Vergleichsfall in der Gegenwartskunst, also als einzig in Verbindung stehend mit den ganz Großen der Kunstgeschichte.<sup>24</sup> Die mit Blick auf die postume Wirkung geführten Gespräche mit den Eckermann-Figuren stellen daher keinen sekundären Metadiskurs dar, sondern müssen, wie etwa im Vergleichsfall Heiner Müller und Alexander Kluge, als Selbstinszenierungen und damit primär als Teil des Werks verstanden werden.

## II. Ästhetische Verfahren – Mittelweg, Variation, Schwingung, Vermittlung

Sowohl Bernhard wie Bacon finden einen ästhetischen Ausweg aus der aporetischen Situation der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der bestimmt wird durch die vielleicht überraschenden Leitbegriffe ‚Mittelweg‘ und ‚Vermittlung‘. Das Eigenwillige ihrer Kunst ist nicht der einseitige Pendelausschlag ins Extrem, sondern die Vehemenz, mit der von der Mitte ausgehend in eine zuvor unerreichte Tiefe vorgedrungen wird, die im eigentlichen Wortsinne ‚radikal‘ ist. Bacons Malerei ist charakterisiert durch seinen Mittelweg zwischen

---

<sup>22</sup> Ebd., S. 22.

<sup>23</sup> Vgl. Hervé Vanel: „Die technische Imagination“. In: Francis Bacon 1909 – 1992 Retrospektive, S. 63 –71, wo etwa Bacons Behauptung widerlegt wird, keine Zeichnungen als Vorstufe der Gemälde anzufertigen.

<sup>24</sup> Bacon nennt immer wieder Michelangelo, Velázquez, Rembrandt, van Gogh oder Picasso als Vergleichsgrößen. „Wäre es nicht naheliegender gewesen, die grellen, bisweilen gewalttätigen Szenarien Max Beckmanns oder die lüsternen verworfenen Großstadtmenschen von Otto Dix zu erwähnen, vielleicht auch die verdrehten Puppen von Hans Bellmers, die unheilschwangeren Metamorphosen von Victor Brauner und Max Ernst oder die verfließenden Köpfe Fautriers.“ Schwenk: „Francis Bacon aus heutiger Sicht“, S. 72.



Figuration und Abstraktion, also den polaren Tendenzen der Malerei zu Illustration und Dekoration. Er selbst sprach dabei von einem Drahtseilakt, „a kind of tightrope walk between what is called figurative painting and abstraction. It will go right out from abstraction but will really have nothing to do with it. It is an attempt to bring the figurative thing up onto the nervous system more violently and more poignantly.“<sup>25</sup>. Schmied bezeichnet den nach Vermittlung strebenden non-minetischen Stil Bacons als „Realismus ohne Illustration“,<sup>26</sup> eine Formel, die auch auf die artistische Position Bernhards anwendbar ist, nämlich dem literarischen Mittelweg zwischen ungebrochenem Realismus und avantgardistischem Experiment. Weder wollte Bernhard an die Tradition des reaktionären Heimatromans oder der bürgerlichen Erzählliteratur etwa eines Heimito von Doderer anknüpfen, noch schlug er sich wie Handke oder Jandl auf die Seite der Avantgarde, die in Österreich von der Wiener und später der Grazer Gruppe verkörpert wurde. Die unerhörte Prosa in *Frost* machte das in singulärer Weise deutlich, wenngleich man darin aus der Perspektive der siebziger Jahre primär Anklänge an den Anti-Heimatroman zu erkennen glaubte.<sup>27</sup>

Deleuze macht eingangs seiner Studie über Bacon darauf aufmerksam, daß Bacons Bilder keine Personen sondern Figuren darstellen. Die Gestalten sind als menschlich zu erkennen, doch handelt es sich eindeutig um künstlerische Repräsentationen, die ihren artifiziellen Status offen darlegen. Auch bei Bernhard existieren keine Protagonisten im strengen Sinn, sondern nur (Erzähl-)Figuren, da keine Entwicklung der Charaktere stattfindet. Bernhards Einsatz monologisierender Erzählfiguren erfüllt den Zweck, sich vom Zwang zum Erzählen, zur Handlung zu befreien. Bekanntlich charakterisierte er sich als literarischen ‚Geschichtenzerstörer‘: „In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo die Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab.“<sup>28</sup> Das grundlegende Prinzip *discours* statt *histoire* wird zwar nach *Frost*, *Verstörung*, *Kalkwerk* und *Korrektur* (1975) in der Prosa nicht mehr prononciert beibehalten – die autobiografischen Bände oder *Der Stimmenimitator* (1978) wären hier als Gegenbeispiele zu nennen –, findet dafür aber in den Monologen der Theaterstücke (vgl. etwa *Weltverbesserer*, 1979 oder *Theatermacher*, 1984) neue Ausdrucksfelder und kehrt im Spätwerk (vgl. etwa *Alte Meister*, 1985 und *Auslöschung*)

<sup>25</sup> Sylvester: Interviews with Francis Bacon, S. 12.

<sup>26</sup> Wieland Schmied: Francis Bacon. Bewusstsein der Gewalt. München 1995, S. 91.

<sup>27</sup> Andreas Gößling fordert zu Recht, „daß adäquate Analyse realistische und symbolische Deutung zusammendenken muß, da der *Frost*-Text beide Bedeutungsschichten aufweist und auf eigentümliche Weise miteinander verschränkt.“ Vgl. Andreas Gößling: Thomas Bernhards frühe Prosa. Berlin 1987, S. 21.

<sup>28</sup> Thomas Bernhard: Drei Tage. In: Der Italiener. Frankfurt, S. 83f. Im weiteren per Sigle I.

prononciert zurück. Bernhards ‚Geschichtenzerstörung‘ entspricht Bacons streng anti-narrative Malerei, die auf Vereinzeln und Isolation der Figur setzt, um es dem Betrachter zu verunmöglichen, eine Handlung in die Bilder hineinzulesen, da jede Konstruktion einer Geschichte von der gemalten Darstellung ablenken würde: „The moment the story is elaborated, the boredom sets in; the story talks louder than the paint.“<sup>29</sup> Bacon versetzt seine Gestalten daher auf Podeste, bannt sie in Käfige, umhüllt sie mit transparenten Vorhängen, zwingt sie auf trapezartige Konstruktionen oder schließt sie in enge Innenräume ein. Bernhard positioniert seine Erzählfiguren auf ähnlich isolierende Weise – das abgelegene Bergdorf Weng, das schalldichte Kalkwerk, die Zelle in Garsten oder die höllersche „Denkkammer“<sup>30</sup> sind abgesonderte Orte, die Gefängnis und Schutzraum zugleich sind. Dieser ambivalente Charakter wird besonders tragend in *Korrektur*, dessen Kegel Wohnhaus und Gefängnis zugleich für die Schwester ist, darüber hinaus aber als geometrische Figur einen Gedankenraum eröffnet, der künstlerischen Konzeption Roithammers einen konkreten Rahmen, einen fixen Ort zu geben versucht und in letzter Instanz zu einem Kunstwerk wird. Die Entsprechung zu diesem oszillierenden Status sind im Falle Bacons jene Bilder, bei deren Hintergründen nicht klar entschieden werden kann, ob es sich um einen Innen- oder Außenraum handelt, da beide Kategorien aufgrund fehlender Referenzpunkte oder Markierungen ineinanderfallen.<sup>31</sup>

Eine zwangsläufige Folge des Verzichts auf das Narrative ist die Kopplung von Wiederholung und Variation bei Bernhard und Bacon. Überblickt man beide Werke, so ist die beständige Wiederkehr des (fast) immer Gleichen das auffälligste Merkmal. Dies ist feststellbar auf drei Ebenen: Form, Thema und (Einzel-)Motiv. Bacon hat im Grunde durchweg nur zwei Formate bemalt: Figuren wurden auf Leinwänden von ca. 200 x 150 Zentimetern, Kopfportraits auf Leinwänden von ca. 35 x 20 Zentimeter gemalt, was jeweils in etwa den tatsächlichen Proportionen des Dargestellten entspricht; in den beiden Formaten hat Bacon darüber hinaus so häufig wie kein anderer Gegenwartskünstler die Bilder in Triptychen angeordnet. Bei Bernhard fällt in der Prosa fast durchgängig die Textgestalt in Form eines kompakten, absatzlosen Blocks auf – ein optisches Signal für die Resistenz, die der ungegliederte Textblock dem Leser entgegensetzen will. Die bildnerische Auffaltung des Dargestellten bei Bacon durch das Triptychon ist durchaus analog zu sehen zum umständlichen Langsatz bei Bernhard, der in der Regel mehrfach wiederholt wird, um zumeist denselben Sachverhalt aus verschiedenen, oft nur leicht unterschiedlichen

<sup>29</sup> Sylvester: Interviews with Francis Bacon. S. 22.

<sup>30</sup> Thomas Bernhard: *Korrektur*. Frankfurt 1975, S. 23. Im weiteren per Sigle K.

<sup>31</sup> Vgl. etwa *Three Studies of the Male Back* (1970) oder *Study for Portrait* (1971)

Perspektiven aufzurollen, ganz so wie die dreifache Darstellung desselben bei Bacon (etwa in *Three Studies of the Human Head*, 1953). Diesem Hang zum Dreiteiligen entspricht Bernhards häufige Aufteilung seiner Romane in gleich lange Teile, die sie gleichsam zu literarischen Diptychen macht.<sup>32</sup> Darüber hinaus ging es Bernhard in der Publikationsweise seiner Prosa um das Nebeneinander von kleinen, einfach designten Bändchen der *Edition Suhrkamp*-Reihe für die Erzählungen oder Kurzprosa einerseits und den gebundenen Leinenausgaben der Romane andererseits.<sup>33</sup>

Bacons Obsession mit den Themen Kreuzigung und Papstportrait entspricht bei Bernhard die wiederkehrende Thematik von Geistesmensch versus Welt, Existenz als Krankheit oder Absenkung von Besitzungen. Man könnte auch auf motivischer Ebene durchaus einen Vergleich ziehen zwischen dem fast schon als Markenzeichen wiederkehrenden Schrei bei Bacon und dem Wort „naturgemäß“ bei Bernhard. Vergleichbar ist auch die bei beiden Künstlern konstatierbare Tendenz zur Kontamination: Bacons Synthesen von zwei Figuren (etwa die halb menschliche, halb tierische *Figure Study*, 1945-46) oder zwei Körpern (die gleichzeitig miteinander ringenden und/oder koitierenden *Two Figures*, 1953) entsprechen bei Bernhard die neologischen Komposita, die Entgegengesetztes zu ungewöhnlichen Fügungen zusammenzwingen, wie in den folgenden Beispielen aus *Frost*: „Wirklichkeitsverachtungsmagister“, „Gesetzesbrechermaschinist“, „Menschenwillenverschweiger“<sup>34</sup> oder, besonders evokativ, „Herzmuskelsprache“ (F 137).

In beiden Werken geht es ästhetisch darum, die Stasis produktiv zu machen, indem immer neue Formen des immer selben entwickelt werden, so daß durch das modifizierende Durchspielen eines begrenzten künstlerischen Bild-Vokabulars eine eigentümliche Dialektik von Variation und Monotonie in Gang gesetzt wird, die das Behandelte in Schwingung versetzt. Die Figuren Bacons scheinen sich vor dem Blick des Betrachters geradezu aufzulösen, der kompakte Körper hat sich in ein synchrones Nebeneinander von Schwingungszuständen aufgelöst und ist gleichsam durchlässig geworden. Schmied hat diesen oszillierenden Zustand beschrieben als eine Form der ‚Bewegung in Stasis‘ und erläutert dieses Konzept durch ein Zitat des Philosophen Alexander Gosztonyi, der in seiner zweibändigen Erörterung *Der Raum* folgendes schreibt: „Francis Bacon ... verlegt die Bewegung in die Form der Körper selbst. *Die Bewegung ist eine Form, die allen Körpern*

---

<sup>32</sup> Vgl. etwa *Verstörung*, *Ungenach* (1968), *Korrektur*, *Die Ursache*, *Auslöschung* oder *Alte Meister*, das zwar durchlaufend erzählt wird, aber eine ‚strukturelle Mitte‘ besitzt, indem Atzbacher auf Seite 173 seine Beobachterposition im Sebastiano-Saal um Punkt halb zwölf aufgibt, um zu Reger im Bardone-Saal zu treten.

<sup>33</sup> Mündliche Auskunft Wieland Schmieds vom 14. Juni 2004.

<sup>34</sup> Thomas Bernhard: *Frost*. Frankfurt 1963, S. 68. Im weiteren per Sigle F

*eigen ist*. Die Körper werden durch Haß und Liebe, Sympathie und Antipathie bewegt und erstreben eine ihnen gemäße Bewegung, zum Beispiel die vollkommenste, nämlich die Kreisbewegung.<sup>35</sup> Die Pointe an dieser Beschreibung der Figuren Bacons ist der erstaunliche Umstand, daß sich Gosztonyi hier auf Francis Bacon, Lord Verulam (1561 – 1626) bezieht. Nun, noch erstaunlicher ist der Umstand, daß dieses Zitat auch eine präzise Charakterisierung der literarischen Methode Bernhards darstellt. Die körperliche Stasis ist das Kennzeichen der großen Monologisierer, sei es nun Fürst Saurau auf der äußeren Burgmauer, Reger auf der Sitzbank im Bardone-Saal oder der Erzähler im Ohrensessel in der ‚Gentzgassenwohnung‘.<sup>36</sup> Animiert und lebendig werden die Romanfiguren allein durch ihr Gerede, das – ganz wie Gosztonyi es auf den Punkt bringt – angetrieben wird durch die polaren Gegensätze der Zuneigung und Abneigung, die auf immer wieder neue Weise erforscht, durchgespielt und aufgelöst werden in einer kreisenden, melodisch durchstrukturierten Sprachbewegung.

Ausgehend vom ästhetischen Ideal des oszillierenden Nebeneinanders ist die oft zitierte Stelle erklärbar, in der Murau die Fotografie als Instrument der Verfälschung attackiert: „Die Fotografie zeigt nur den grotesken und komischen Augenblick [...] die Fotografie ist eine heimtückische, perverse Fälschung, jede Fotografie, gleich von wem sie fotografiert ist, gleich, wen sie darstellt, sie ist eine absolute Verletzung der Menschenwürde, eine ungeheuerliche Naturverfälschung, eine gemeine Unmenschlichkeit.“ (A 26f). Nicht nur reduziert ein Foto das Dargestellte auf den eingefrorenen Augenblick, die Fotografie ist auch „das größte Unglück des zwanzigsten Jahrhunderts“ (A 30), weil sie zudem nur die Oberfläche der Dinge, nicht aber ihr Innenleben wiedergibt. Dadurch gaukelt sie vor, daß der Detailrealismus der Oberfläche die einzige und ganze Wahrheit der Dinge darstellt. „Das Fotografieren ist eine gemeine Sucht, von welcher nach und nach die gesamte Menschheit erfaßt ist, weil sie in die Verzerrung und die Perversität nicht nur verliebt ist, sondern vernarrt ist und tatsächlich vor lauter fotografieren mit der Zeit die verzerrte und die perverse Welt für die einzig wahre nimmt.“ (A 29). Diese Tirade gegen die „Teufelskunst unserer Zeit“ (A 243) sieht in der Fotokamera ein Symbol für den „Siegeszug des Positivismus, der metaphysisch-spekulatives Denken idealistischer und romantischer Herkunft verdrängte“<sup>37</sup>; auf den eminent romantischen Charakter von Bernhards Kunstverständnis wird noch zurückgekommen, da dieses eine weitere Brücke zu Bacon schlägt.

---

<sup>35</sup> Zitiert nach: Schmied: Francis Bacon, S. 69.

<sup>36</sup> In *Gehen* (1971) allerdings wird das genaue Gegenmodell entworfen, nämlich die Bewegung als notwendige Voraussetzung zum Philosophieren.

<sup>37</sup> Andreas Göbbling: Die ‚Eisenbergrichtung‘. Versuch über Thomas Bernhards ‚Auslöschung‘. Münster 1988, S. 18.

Zunächst einmal muß allerdings die Rolle der Fotografie im Arbeitsprozeß und Werk beider Künstler untersucht werden. Für den Schriftsteller Bernhard besaß die Fotografie den Charakter eines Hilfsmittels zur Beschreibung von topografischen Einzelheiten oder zur Wiedergabe der Physiognomie einer Person. Er hat etwa bei der Arbeit an *Auslöschung* Fotos benutzt, um Details des Schlosses Wolfsegg wirklichkeitsgetreu schildern zu können; auch diente ihm eine bekannte Aufnahme von Ingeborg Bachmann zur Beschreibung der Kleidung der auf ihr basierenden Romanfigur Maria.<sup>38</sup> Eine konkrete Verwendung von Fotografien in dieser Form spielt bei Bernhard aber immer nur eine sehr untergeordnete Nebenrolle. Anders bei Bacon. Für ihn wurden Fotos der unterschiedlichsten Art zum unverzichtbaren Ausgangsmaterial seiner Arbeit – Portraitaufnahmen von Freunden, Illustrationen und Fotografien aus Kunstbüchern, Ausrisse aus Zeitungen und Illustrierten, Fachbücher wie K.C. Clarks *Positioning in Radiography* oder, von zentraler Bedeutung, die fotografischen Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge. Sein chaotisches Studio war übersät mit Fotografien. Anders als etwa Gerhard Richter, der die Fotografien in seinem *Atlas* sammelte und den geordneten Materialfundus so zu einem Teil des Werks erklärte, lagen die Fotografien Bacons wüst verstreut in seinem Studio herum, zum Teil sogar unkenntlich geworden durch Farbspritzer und achtloses Herumtrampeln. Bacon bezog zahllose visuelle Anregungen aus Fotografien, die für fast alle seine Gemälde als *Vorbilder* fungierten, selbst für die Portraits, die er niemals in Anwesenheit des Portraitierten malte. Beispielsweise wurde das Foto, das als Vorlage für Portraits von George Dyer diente, zwar in seinem Studio aufgenommen, doch der Malvorgang geschah immer allein ohne Modell.

Freilich ging es Bacon nie um Fotorealismus wie etwa bei Richter. Das fertige Gemälde hatte oft nur wenig mit der Fotografie zu tun, von dem es ausging. Am deutlichsten ist dies bei den Portraits. Die auf der Leinwand Dargestellten sind zwar eigentlich immer auf erkennbare Personen zurückführbar, doch haben sie sich in deformierte Figuren verwandelt, denen jeglicher Realismus fehlt. Bacon war es nicht möglich, einen real anwesenden Menschen direkt in eine seiner Figuren zu verwandeln, sondern er benötigte die vermittelnde Instanz des Fotos, das zwar die optische Details liefert, dennoch aber als zweidimensionale Repräsentation in ontologischer Hinsicht dem Gemälde näher steht als dem realen Menschen. Das Foto *zitiert* den Menschen, das Kunstwerk *spielt* mit dem Zitat. Bernhard wiederum benutzt genau dasselbe Verfahren vermittelter Wiedergabe eines abwesenden Protagonisten in einem Roman wie *Gehen. Karrer*, die eigentliche Hauptfigur, ist zu Beginn des Textes bereits als verrückt in Steinhof eingeliefert. Wir erfahren von seinen Gewohnheiten und Meinungen

---

<sup>38</sup> Vgl. Höller: Thomas Bernhard. Reinbek 1993, S. 93.

vermittelt durch den Ich-Erzähler, welcher wiederum Aussagen seines Bekannten Oehler über Karrer wiedergibt, also zitiert. „*Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert*, ist auch ein Satz von Karrer, der mir in diesem Zusammenhang einfällt und den Oehler sehr oft, wenn es ihm paßt, gebraucht.“<sup>39</sup> Die ausgeprägt hypotaktische Syntax spiegelt die mehrfach gebrochene Beziehung zwischen Erzähler, Vermittlungsfigur und abwesender Hauptfigur. Eine ähnliche Konstellation herrscht in *Kalkwerk*. Der Roman ist weder eine Schilderung noch ein Monolog des Bacon-Liebhabs Konrad, sondern ein mehrfach gebrochener Rekonstruktionsversuch: „Erzähltechnisch geschieht dieser Rekonstruktionsversuch durch einen völlig konturlos, nur als Aufnahme- und Vermittlungsmedium eingesetzten Lebensversicherungsvertreter (!), der seinerseits Bekannte des Mörders (Fro und Wieser) befragt und ihre Aussagen im konsequent herrschenden Konjunktiv I wiedergibt.“<sup>40</sup> Texte wie *Beton* (1982) oder *Auslöschung* sind zwar durchgehend in scheinbar direkter Ich-Form erzählt, doch weisen kurze Einschübe in Halbsatzform, jeweils im ersten und letzten Romansatz, auf die Existenz eines anonymen Erzählers hin, wodurch eine zusätzliche Erzählebene geschaffen wird, durch welche die erzählerische Vermittlung der Texte gebrochen wird.

Bernhard benutzt die Fotografie also nicht in derselben Weise wie Bacon, sehr wohl aber verwendet er ein analoges ästhetisches Verfahren vermittelnder Kunstproduktion. Maler wie Autor zogen zudem die gleiche Konsequenz aus dem Siegeszug der Fotografie: Statt einem oberflächlichen Detailrealismus zu huldigen, konnte sich die malerische und literarische Kunst auf das unsichtbare Innere konzentrieren, um es sichtbar zu machen. Kunst kann und muß sich nun mit der Essenz der Dinge beschäftigen, nicht mit ihrer Hülle. Diese Einladung nahmen beide Künstler an, verstanden sie aber eben nicht als Freibrief für Experimente im Abstrakten. Bernhards literarisches Verfahren ist das der Übertreibung. Was der ‚Übertreibungskünstler‘ Murau von sich behauptet, trifft naturgemäß auch auf Autor zu: „Ich habe meine Übertreibungskunst in eine unglaubliche Höhe entwickelt, hatte ich zu Gambetti gesagt. Um etwas begreiflich zu machen, müssen wir übertreiben, hatte ich zu ihm gesagt, nur die Übertreibung macht anschaulich, auch die Gefahr, daß wir zum Narren erklärt werden, stört uns nicht mehr.“ (A 128f).

Dieser Wille, durch Verzerrung das Eigentliche kenntlich zu machen, findet sich ebenso bei Bacon, der beispielsweise in seinen Portraits den Versuch macht, dem Kopf die Maske des Gesichts herunterzureißen, damit das darunterliegende Eigentliche zum Vorschein kommt. Das attraktive Gesicht auf der Fotografie verkommt zur Fratze des Gemäldes, der eigentlichen

<sup>39</sup> Thomas Bernhard: *Gehen*. Frankfurt 1971, S. 22.

<sup>40</sup> Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard*. Stuttgart 1995 (Sammlung Metzler 291), S. 61.

Wahrheit. Bacons Malerei befindet sich insofern in unmittelbarer Nähe zu den Fotos zeretzter Gesichter von Frontsoldaten des Ersten Weltkriegs, die Ernst Friedrich gesammelt und publiziert hat. Der Pazifist Friedrich wollte durch die Veröffentlichung der tabuisierten Bilder die grausame Fratze des Krieges entblößen, nicht die grauenhaft entstellten Opfer diffamieren.<sup>41</sup> Ebenso geht es Bacon nie um eine Entstellung der Portraitierten als unterschwellig aggressiver Akt, sondern darum, deren Inneres nach außen zu kehren. Was für Bernhard die *Übertreibungskunst*, ist für Bacon das *Künstliche* – ein Mittel zur Darstellung des Realen: „It’s in the artificial structure that the reality of the subject will be caught, and the trap will close over the subject-matter and leave only the reality.“<sup>42</sup> Der Wunsch, die ganze Wirklichkeit einer Person auf der Leinwand einzufangen ist der Grund, warum so viele seiner Portraitstudien in Form von Triptychen (und selten Diptychen) existieren.<sup>43</sup> Bacon selber hat eine Nähe zu Polizeifotos nahegelegt,<sup>44</sup> die den Festgenommenen frontal und im Profil zeigen, doch geht es in Bacons Portrait-Triptychen offensichtlich darum, die Vorstellung der fixierbaren, objektiven Darstellung einer Person anzugreifen – just jene Illusion also, die das Polizei- oder Portraitfoto erweckt.

Da Bacon die innere Wirklichkeit seiner Modelle darstellen wollte, hat er fast ausschließlich Menschen gemalt, die ihm persönlich bekannt waren: George Dyer, John Edwards, Peter Lacy, Isabel Rawsthorne, Muriel Belcher, David Sylvester, etc. Ähnliches gilt für Bernhard, der zum Beispiel in *Wittgensteins Neffe* (1982) ein Bild seines Freundes Paul Wittgenstein gezeichnet hat, in dem es ihm eben nicht um eine objektive, faktisch gesicherte Biografie im wissenschaftlichen Sinne, sondern um ein dem inneren Wesen Wittgensteins entsprechendes Portrait ging, weshalb er, so wie Bacon bei der Portraitmalerei, nicht vor Verzerrungen und Erfindungen zurückscheute. Die enge Beziehung zwischen Portraitisten und Portraitierten als notwendige Voraussetzung, die bei Bacon nicht explizit gemacht wird, drückt sich in Bernhards Text durch die Einbringung der eigenen Person in *Wittgensteins Neffe* aus, läßt doch der Text keinen Zweifel, daß es sich bei der Beschreibung des Freundes um die alleinige Sicht Bernhards handelt. Der Umkehrfall zum liebevollen Portrait des

---

<sup>41</sup> Die Gesichtsdeformationen infolge des Grabenkriegs lösten selbst unter medizinischem Pflegepersonal so großes Entsetzen aus, daß die Betroffenen oft mangelhaft versorgt wurden und, sofern sie überlebten, sich in der Heimat kaum in der Öffentlichkeit zeigen konnten. Vgl. dazu Sophie Delaporte: *Gueules cassées*. Paris 1996. Friedrichs Fotoband brach durch die Wiedergabe der Gesichter ein Tabu, vor dem selbst Künstler wie Otto Dix zurückschreckten. Vgl. Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege*. München 2004.

<sup>42</sup> Sylvester: *Interviews with Francis Bacon*, S. 180.

<sup>43</sup> Vgl. etwa *Three Studies for the Human Head* (1953) oder *Three Studies of Isabel Rawsthorne on Light Ground* (1965).

<sup>44</sup> Vgl. Sylvester: *Interviews with Francis Bacon*, S. 86.

Freundes ist die gehässige Darstellung der Abendgesellschaft in *Holzfällen* (1984), wo es unzweideutig um die Diffamierung der ehemaligen Freunde geht, deren inneres Wesen durch übertriebene und verzerrte Darstellung der Lächerlichkeit preisgegeben wird.<sup>45</sup>

Im Interview erklärte Bacon: „I’m just trying to make images as accurately off my nervous system as I can.“<sup>46</sup> Die innere Wirklichkeit des eigenen ‚Nervensystems‘ ist also das Maß, an dem die Wahrheit künstlerischer Darstellungen zu messen ist. Die Oberflächenverliebtheit der Fotografie erweist sich bei dieser Expedition in das ‚innere Afrika‘ paradoxerweise als eine hilfreiche Voraussetzung. Dank der Vorherrschaft des fotografischen Bildes in der Mediengesellschaft kann sich die Kunst des 20. Jahrhunderts sich aufs Eigentliche konzentrieren. Mit Bezug auf Bacon schreibt Schmied: „Dieses Bewußtsein der Fotografie hat seinen Stil geprägt wie nichts sonst. Es erlaubte ihm, direkt und ohne den Umweg über eine detaillierte und illustrative Beschreibung auf Empfindungen zu antworten, die Bilder der Realität in ihm hervorriefen. Das ließ ihn hoffen, ebenso direkt und ohne Umweg über die *ratio* die Empfindungen derer zu treffen, die seinen Werken begegneten.“<sup>47</sup> Bacon hat in seinen Interviews immer wieder die Oppositionspaare rational vs. emotional und Gehirn vs. Nervensystem aufgebaut und erklärt, es gehe ihm bei der Malerei um eine direkte emotionale Wirkung auf den Betrachter unter Umgehung des Rationalen, ohne daß er die Funktionsweise seiner Ästhetik konkret erklären konnte: „It’s a very, very difficult thing to know why some paint comes across directly onto the nervous system and other paint tells you the story in a long diatribe through the brain.“<sup>48</sup> Was Novalis einmal vorrechnete, gilt auch für Bacon: „Poesie = Gemütherregungskunst“.<sup>49</sup> Bernhards Nähe zur (Früh-)Romantik ist kaum zu übersehen. Ein Strauch-Satz wie „Die Wissenschaft von der Krankheit ist die poetischste aller Wissenschaften“ (F 307) liest sich geradezu wie ein Novalis-Plagiat. Konrad hält es für „unumstritten, daß das Gehör wichtiger sei als Gehirn, man dürfe nur nicht vom Gehirn ausgehen.“ (KW 64). Der Wert seiner projektierten Studie über das Gehör besteht darin, einen höchst notwendigen Beitrag zu leisten „auf dem Wege der Aufhellung der Finsternisse der Welt“ (KW 61). Erbracht werden kann eine solche Leistung in den Augen Konrads nicht von

---

<sup>45</sup> Zu einem vergleichbaren Angriff gegen Bekannte oder Zeitgenossen hat Bacon seine Kunst nie benutzt, wenngleich er sehr wohl in Form sarkastischer Bemerkungen seinem Hang zur Polemik nachgegeben hat. Vgl. die aufschlußreiche Biografie von Daniel Farson: *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*. London 1993.

<sup>46</sup> Sylvester: *Interviews with Francis Bacon*, S. 82

<sup>47</sup> Schmied, Bacon, S. 61.

<sup>48</sup> Sylvester: *Interviews with Francis Bacon*, S. 18.

<sup>49</sup> Novalis: *Werke*. Hrsg. v. Gerhard Schulz. München 1963, S. 544.



einem akademisch geschulten Fachmann,<sup>50</sup> sondern nur von einem sozusagen obsessiven Amateur: „Schreibe ein Arzt über das Gehör, sei das völlig wertlos, schreibe ein Philosoph darüber, sei das auch völlig wertlos. Man darf nicht nur Arzt und nicht nur Philosoph sein, wenn man sich eine Sache wie das Gehör vornimmt und an sie herangeht. Dazu müsse man auch Mathematiker und Physiker und also ein vollkommener Naturwissenschaftler und dazu noch ein Prophet und Künstler sein und das alles im höchsten Maße.“ (KW 61).

Offenkundig bezieht sich Konrad hier auf die frühromantische Vorstellung des alle Sparten des Wissens in sich vereinigenden ‚vollkommenen Naturwissenschaftlers‘, an deren Stelle später Bernhards Konzept des ‚Geistesmenschen‘ tritt. Bernhards Protagonisten sind fast nie Künstler im eigentlichen Sinn, sondern vielmehr ungebundene Privatgelehrte, freigeistige Philosophen oder Professoren ohne Lehrstuhl, weshalb in den Romanen sehr oft von ‚Studien‘ die Rede ist, deren Status meist gefährdet ist – sie werden zerstört (*Korrektur*), gehen verloren (Onkel Georg in *Auslöschung*) oder materialisieren sich nicht (*Kalkwerk*): „Aber jetzt habe er, Konrad, schon so lange Zeit die komplette Studie im Kopf, alle Einzelheiten gleichzeitig, das ungeheuerlichste Material, das sie sich vorstellen können, soll er zum Baurat gesagt haben, alles das Gehör betreffend.“ (KW 57). Wiederholte Versuche, das Werk niederzuschreiben scheitern jedoch jeweils im Ansatz. Den Grund dafür benennt Konrad im Schlußsatz des Romans: „Furchtlosigkeit vor Realisierung, vor Verwirklichung, Furchtlosigkeit einfach davor, seinen Kopf urplötzlich von einem Augenblick auf den anderen auf das rücksichtsloseste um– und also die Studie auf das Papier zu kippen.“ (KW 211). Bernhard greift hier also eine eher mit dem Bereich der Malerei verbundene Vorstellung auf, nämlich die des Schüttbildes, etwa bei Hermann Nitsch, der Blut oder Farbe auf die Leinwand schüttet; eine malerische Technik, die auch Bacon immer wieder in begrenztem Rahmen einsetzte, indem er Farbe auf die Leinwand warf.

Interessanterweise ist es der Terminus ‚Studie‘ den auch Bacon für fast alle seine Gemälde benutze, um deren fragmentarischen, quasi–provisorischen Charakter zu betonen: „Ich benutze das Wort Studie, weil ich glaube, daß ein Gemälde nie beendet ist.“<sup>51</sup> Das Kunstwerk an der Museumswand ist also aus der Sicht des Produzenten lediglich

---

<sup>50</sup> Konrad zufolge „sei naturgemäß der Dissertationsdilettantismus der allerpeinlichste Dilettantismus. Der Fachleutedilettantismus sei der peinlichste, das Erschütternde an den sogenannten Fachleuten sei ja immer ihr grenzenloser Dilettantismus.“ (KW 64).

<sup>51</sup> Zitiert nach: Francis Bacon 1909 – 1992 Retrospektive, S. 84. Ein weiterer Grund für die extensive Benutzung des Worts in seinen Titeln gab Bacon im Interview an: „Well, I really want to try to use the most anonymous titles possible [...] because I think that the titles lie within the images and people can read what they like into them.“ (Sylvester: Interviews with Francis Bacon, S. 197.)

‚aufgegeben‘ und unvollendet in die Öffentlichkeit entlassen. Der Versuch, es zu verbessern, um es zu vervollkommen und also im traditionellen Sinn zu einem abgeschlossenen Kunstwerk zu machen, kann zu dessen Zerstörung führen, wie Bernhard in *Korrektur* demonstriert: Roithammers Korrektur des Manuskripts zieht zwangsläufig eine weitere Korrektur nach sich, mit dialektischer Zwangsläufigkeit wird die Studie ‚aufgehoben‘, indem sie sich selbst neutralisierend auslöscht. Zugleich ist auch das genaue Gegenteil vorstellbar: Das vollkommene Kunstwerk gelingt gegen alle Widerstände der Außenwelt, in *Verstörung*, um beim Beispiel zu bleiben, wird der Wohnkegel im Kobernaußerwald tatsächlich vollendet, doch das Meisterwerk erweist sich in seiner absoluten Perfektion als lebensfeindlich, letztlich also als eine Ruine und damit als ebenso gescheitert.

Bacon hat den Malvorgang wiederholt als eine Serie von „accidents“ bezeichnet, was im Englischen ja zwei Bedeutungen besitzt, nämlich den (negativ konnotierten) Unfall und den (positiv konnotierten) Zufall: „You know in my case all painting – and the older I get the more it becomes so – is accident. So I foresee it in my mind, I foresee it, and yet I hardly ever carry it out as I foresee it. It transforms itself by the actual paint. [...] One is attempting, of course, to keep the vitality of the accident and yet preserve a continuity.“<sup>52</sup> Anders gesagt: Der kreative Akt ist eigentlich eine Suche nach dem Zufälligen, dem *Kunstfehler*, der erst die verborgene Schönheit oder eigentliche Wahrheit hervorbringt in einer indirekten Auseinandersetzung mit dem Klischee, d.h. dem abgenutzten, verbrauchten, inhaltsleeren Bild, wie es uns in epigonaler Kunst, vor allem aber in der Bilderschwemme der Medien entgegen tritt.

Wichtiger noch ist der Punkt den Deleuze macht, indem er den Malprozeß bei Bacon nicht versteht als direktionalen Vorgang, ausgehend von der Vorstellung des Künstlers über dessen Hände auf die Leinwand, wo das Bild schrittweise entsteht. Das imaginierte Bild des Künstlers, so argumentiert Deleuze, befindet sich bereits auf der leeren Leinwand, wo es durch den Akt der Malerei gleichsam ans Licht geholt wird. Bacons Formel, so Deleuze, sei „ähnlich machen, aber mit zufälligen und unähnlichen Mitteln. So daß der Malakt stets aufgeschoben ist, fortwährend zwischen einem Zuvor und Danach oszilliert: Hysterie des Malens... Alles ist bereits auf der Leinwand, auch der Maler selbst, bevor die Malerei beginnt. Darum ist die Arbeit des Malers aufgeschoben und kann nur danach, nachträglich kommen: eine Arbeit der Hand, aus der die Figur vor die Augen treten wird“.<sup>53</sup> Der Vorgang der Hervorbringung ist ein höchst prekärer Drahtseilakt zwischen dem zu korrigierenden Klischee

---

<sup>52</sup> Sylvester: Interviews with Francis Bacon, S. 16f.

<sup>53</sup> Deleuze: Francis Bacon, S. 61.

und der Konzeption des Malers. „Es gibt auf der Leinwand einen Kampf zwischen dem Maler und diesen [klischeehaften] Gegebenheiten“, schreibt Deleuze.<sup>54</sup> Oder in den Worten Roithammers: „Korrektur der Korrektur der Korrektur der Korrektur“ (K 361). Roithammers Studie ‚Über Altensam, und alles, das mit Altensam zusammenhängt, mit besonderer Berücksichtigung des Kegels‘ liefert das analoge Modell zur Sichtweise der Kunstproduktion, wie Deleuze sie bei Bacon vorschlägt: Anders als die nie ausgeführte Studie Konrads existiert diejenige Roithammers bereits, wird aber durch den Akt der Korrektur letztendlich vernichtet: „ich habe die Konsequenzen daraus gezogen, so Roithammer, mich nicht gescheut, alles nocheinmal zu korrigieren und indem ich alles nocheinmal korrigierte, so Roithammer, habe ich alles vernichtet gehabt.“ (K 355f).

Ein Pinselstrich zuviel – und alles ist verloren. Bacon hat oftmals seine Bilder zerstört, wenn er sie durch zu intensive Arbeit ‚vernichtet‘ glaubte. Je besser, je näher an der Perfektion, umso gefährdeter sind die Bildkunstwerke: „I try and take them further, and they lose all their quality. I think I would say that I tend to destroy all the better paintings.“<sup>55</sup> Sein Lebensgefährte John Edwards berichtet: „When Francis was unhappy with a painting either he or I would destroy it by slashing the canvas with a Stanley knife from top to bottom, then side to side, until it hung in shreds. Sometimes we’d all stamp all over it. The smaller pictures he would destroy himself by cutting the face from the stretcher.“<sup>56</sup> Der unbedingte Wille zum Allerhöchsten kann das Kunstwerk für den Maler entwerten und damit zerstören. Ähnliches gilt aber auch aus der Perspektive des Rezipienten, wie Bernhard in *Alte Meister* anhand von Reger vorführt, der die Kunstbetrachtung mit einem solch unerbittlichen Anspruch an Perfektion betreibt, daß die Alten Meister durch seinen kritischen Blick ihren ästhetischen Wert verlieren. Durch diese über traditionelle Kunstkritik hinausgehende Forcierung der ‚Kunstvernichtungskunst‘ verselbständigt sich allerdings nach Regers Ansicht der sekundäre Diskurs zu einer kreativen Form der *Kunstausbübung*, die ihn selbst in den Rang eines ‚kritischen Künstlers‘ erhebt: „Ich empfinde mich ja durchaus als Künstler, eben als kritischer Künstler und als kritischer Künstler bin ich naturgemäß auch ein schöpferischer, das ist klar, also *ausübender und schöpferischer kritischer Künstler*, sagte er.“ (AM 107).

Es gehört zu den exzentrischen Absonderlichkeiten im Verhalten Bacons, daß er während der drei Monate, die er 1954 in Rom verbrachte, kein einziges Mal die Gelegenheit nutzte, um das Original des Velázquez–Portraits von Innozenz X. anzusehen. Dies wird von

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 62.

<sup>55</sup> Sylvester: Interviews with Francis Bacon, S. 17.

<sup>56</sup> John Edwards, „Eggs was a Diamond“, in: Francis Bacon. Important Paintings from the Estate. Tony Shafrazi Gallery. New York 1998, S. 7.

den Bacon-Fachleuten durchweg erklärt als eine ehrfurchtsvolle Demutsgeste vor dem Meisterwerk. Schmied stellt noch eine andere Möglichkeit zur Diskussion: Vielleicht hatte Bacon vielmehr Angst, von dem Original des Gemäldes, mit dem ihm eine so außerordentliche Obsession verband, schlichtweg enttäuscht zu werden.<sup>57</sup> „Wir müssen den Papst von Angesicht zu Angesicht sehen und *persönlich feststellen*, daß er alles in allem ein genauso hilflos-grotesker Mensch ist, wie alle anderen auch.“ (AM 43) – Reger bezieht sich hier zwar auf die tatsächliche Person des Papstes, doch ist dieser Satz über die Möglichkeit einer enttäuschenden Konfrontation mit dem ‚Original‘ durchaus auf den Komplex Bacon-Velázquez übertragbar. Reger wird in *Alte Meister* nicht müde davor zu warnen, bedeutende Kunstwerke unkritisch zu idolisieren und in ihnen gleichsam Dokumente absoluter Perfektion zu erblicken:

An allen diesen Bildern stellen wir doch, wenn wir sie eindringlich studieren, früher oder später, eine Unbeholfenheit, ja tatsächlich selbst in den allergrößten und allerbedeutendsten Schöpfungen einen Fehler, wenn wir unnachgiebig sind, *einen gravierenden Fehler* fest, der uns diese Bilder nach und nach verleidet, wahrscheinlich weil wir unseren Anspruch zu hoch angesetzt haben, so Reger. (AM 302)

Defizienz konstatiert Reger aber nicht nur in ästhetischer Hinsicht im Kunstwerk, sondern auch in der Person des Künstlers als Komplizen der Machthaber. Er verdammt nicht von ungefähr an erster Stelle Bacons Lieblingsmaler als einen der vielen „religionsverlogenen Dekorationsgehilfen der europäischen katholischen Herrschaften“ (AM 65f): „Sehen Sie sich diesen Velázquez an, nichts als Staatskunst, den Lotto, den Giotto, doch immer nur Staatskunst, wie dieser schreckliche Ur- und Vor-Nazi-Dürer [...] Die sogenannten Alten Meister haben immer nur dem Staate gedient oder der Kirche gedient, was auf das gleiche hinausläuft, so Reger“ (AM 62).

Just diese dienende Funktion als Auftragskünstler der Kirche greift Bacon in seinen zahlreichen Velázquez-Kontrafakturen an: „Bacon lehnte ganze Sichtweise des Papstes durch Velázquez ab. Er widersetzte sich den Prinzipien hierarchischer Ordnung und geistlicher Autorität, die der Papst verkörpert und betrachtete die statische Weltansicht, die dem Portrait von Innozenz X. zugrunde liegt, als fundamental falsch.“<sup>58</sup> Bacon bemächtigt sich der Ikone und entzieht ihr die ideologische Basis, auf der die kirchliche Herrschaft beruht. Gezeigt wird nicht die Fixierung eines unhaltbaren Herrschaftsanspruchs, sondern der schmerzhafteste Prozeß von dessen Auflösung und dem Verlust der für repressive Zwecke genutzten Autorität. Bacon malt gleichsam in der Nachfolge Nietzsches die Figur des „letzten Papstes“, der gegenüber

---

<sup>57</sup> Vgl. Schmied: Francis Bacon, S. 17.

<sup>58</sup> Schmied: Francis Bacon, S. 21.

Zarathustra zugeben muß, daß „der alte Gott nicht mehr lebt, an dem einst alle Welt geglaubt hat.“<sup>59</sup> Daher der Schrei, das Grimassieren, das krampfhaftes Festkrallen der Figur im Zustand der Dissolution. Und daher auch die Austauschbarkeit des Papstes in seiner Robe durch die Männerfiguren in Anzug und Krawatte, die wahlweise als Geschäftsleute oder Politiker, also als Machthaber unseres kapitalistischen Zeitalters gesehen werden können.<sup>60</sup>

Bacon, so Schmied, brauchte den Widerstand gegen das Etablierte: „Er hat *gegen* die Kreuzigung, *gegen* die Form des Triptychons, *gegen* Velázquez gemalt, und er hat in dem Maße, in welchem er sich gegen diese Vorbilder wandte, sie gebraucht.“<sup>61</sup> Nur allzu offenkundig ist damit auch der Impetus von Bernhards Prosakunst beschrieben: Die nicht endenwollenden Diatriben gegen Gott und die Welt, genauer: Katholizismus, Staat und kulturelle Heiligenfiguren. Insbesondere die späte Prosa bietet viele Exempel dafür. Ein Beispiel aus *Alte Meister*: „Velásquez, Rembrandt, Giorgione, Bach, Händel, Mozart, Goethe, sagte er, Pascal, Voltaire, lauter solche aufgeblasenen Ungeheuerlichkeiten.“ (AM 72). Reger schießt sich dabei insbesondere auf drei Geistesgrößen ein: Stifter ein „übler Stümper“ (AM 77), Heidegger ein „lächerlicher nationalsozialistischer Pumphosenspießer“ (AM 87), Bruckner ein „maßlos überschätzter Blindgänger“ (AM 78). Mit diesem Trio aber, und das ist ein so entscheidender Umstand wie typisch Bernhard'scher Effekt, ist der Scheltredner Reger verwandt: „Ich bin mit Stifter verwandt und mit Heidegger und mit Bruckner und mit einem Doppelmörder, der in Steyr und in Stein seine Strafe abgeübt hat.“ (AM 100).<sup>62</sup> Bernhard legt dergestalt offen, daß die Schmähung nur die Kehrseite der Zugehörigkeit ist, daß Haß und Liebe zum Objekt der künstlerischen Auseinandersetzung zusammen gehören, so wie die prominenten Geistesgrößen und der namenlose Doppelmörder.

### III. Motive –Schlachthaus, Schrei, Tier, Schmerz

---

<sup>59</sup> Friedrich Nietzsche: Werke. Hrsg. v. Karl Schlechta. Bd. 2. München 1966, S. 498. In der Tat besteht eine unverkennbare Nähe Bacons zur Philosophie Nietzsches, die an verschiedenen Beispielen angedeutet wird in Jörg Zimmermann: Francis Bacon Kreuzigung. Versuch, eine gewalttätige Wirklichkeit neu zu sehen. Frankfurt 1986.

<sup>60</sup> Vgl. etwa *Study for a Portrait* (1953).

<sup>61</sup> Schmied: Francis Bacon, S. 21.

<sup>62</sup> Bezeichnenderweise behauptete Bacon in ganz derselben Weise eine direkte Verwandtschaft mit dem gleichnamigen Philosophen des 17. Jahrhunderts. Angeblich ersuchte Queen Victoria Bacons Großvater, den Titel wieder zu führen, doch Edward Bacon besaß nicht genug Geld dazu, weil er alles in seine Pferdeobsession steckte. Vgl. Farson: *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*, S. 15.

Bereits bei oberflächlicher Beschäftigung mit den Texten, bzw. Bildern fallen bei beiden Künstlern dieselben Themenkomplexe auf: Isolation, Angst, Ekel, Gewalt, Grausamkeit, Verlust, Krankheit, Tod, Wahnsinn, Verfall/Verwesung. Allesamt also thematische Schwerpunkte der klassischen Moderne um die Jahrhundertwende, die von Bacon und Bernhard in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, entgegen den allgemeinen Trends in der Kulturgeschichte, wieder dezidiert aufgegriffen und mit einer bemerkenswerten Vehemenz radikalisiert, um nicht zu sagen: extremisiert werden. Dies geschieht inhaltlich, bzw. motivisch, indem beide Künstler sich auf den Menschen konzentrieren, der vereinzelt und isoliert von der Gesellschaft dargestellt wird. „Das Alleinsein beschäftigt mich, soweit ich zurückdenken kann“, erklärt der Maler Strauch dem Famulanten, „Auch der Begriff des Alleinseins. Des Eingeschlossenseins in sich selbst.“ (F 29). Genau das sind die Figuren von Bacon: Nicht nur in der Regel allein und in käfigartigen oder podestartigen Vorrichtungen in ihrem Kontakt mit der Außenwelt eingeschränkt, sondern zudem gefangen in sich selbst. Daher herrscht in den Bildern Bacons eine so markant klaustrophobische Grundstimmung, die auch in den Texten Bernhards spürbar ist. Soziale Außenwirklichkeit ist bei beiden Künstlern, bis auf Ausnahmen, abwesend. Ebenso weitgehend absent sind Schilderungen oder Darstellungen von Natur. Bacon begründete das so: „I think art is an obsession with life and after all, as we are human beings, our greatest obsession is with ourselves.“<sup>63</sup> Bernhard erklärte in *Drei Tage*:

In meinen Büchern ist alles *künstlich*, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der *Bühnenraum* ist total finster. Auftretende Figuren auf einem *Bühnenraum*, in einem *Bühnenviereck*, sind durch ihre Konturen deutlicher zu erkennen, als wenn sie *in der natürlichen* Beleuchtung erscheinen wie in der üblichen uns bekannten Prosa. In der Finsternis wird alles deutlich. (I 82)

Anders gesagt: Die geschärfte, intensivere Darstellung des Menschen in der Moderne als einem beschädigten Individuum macht den Verzicht auf das Soziale und die Natur notwendig, um die Möglichkeit von Gemeinschaft, Kommunikation oder authentischem Fluchraum zu verunmöglichen.

Es gilt aber eine bezeichnenderweise für beide Künstler zutreffende Einschränkung zu machen: Zwar wird die Natur in Sinne von Fauna und Flora ausgeblendet, nicht aber das Tierische, genauer gesagt: das Bestialische des Menschen, welches vielmehr als das eigentlich Authentische herausgestellt wird. Strauch spricht einmal vom dem raubtierartigen „Viehischen“, das „im Menschen auf der Lauer liegt und das wir mit Raubtiertatzen in

---

<sup>63</sup> Sylvester: Interviews with Francis Bacon, S. 63.

Verbindung bringen, das auf einen Wink zum Sprung und zum Reißen ansetzt“ (F 24). Ein in beiden Werken zentraler Topos dafür ist das Schlachthaus, da dort der Mensch seine Verfügungsgewalt über das Tier institutionalisiert hat und es nach den rationalen Prinzipien der Aufklärung am Fließband schlachtet. Es ist die domestizierte Variante dessen, was in den Todesfabriken und Lagern in ungleich pervertierterer Form von Menschen an anderen Menschen verübt wurde und eben dadurch das Bestialische der Moderne hervortreten läßt.

Was Alfred Hradlicka einmal behauptet hat, liest sich wie ein Zitat Strauchs und gilt insbesondere für Bacon: „Alle Kunst geht vom Fleische aus.“<sup>64</sup> Bacon malt bereits sehr früh ein Bild, in dessen Hintergrund ein geöffneter Tierkörper dargestellt ist. Davor befindet sich ein Mann, dessen Kleidung (Anzug, Krawatte, Trenchcoat) ihn als Angestellten oder Geschäftsmann, also als typischen Vertreter modernen Lebens ausweisen. Der Mann trägt zudem einen Regenschirm, der über ihm als eine Art Schutzschild oder Blende zwischen dem Kadaver aufgespannt ist. Während der Mann den Tierkörper im Hintergrund nicht wahrnehmen kann oder will, ist die unmittelbare Nähe zwischen beiden Bildelementen für den Betrachter offensichtlich.<sup>65</sup> Präzise wird die verdrängte Nähe zwischen Mensch und Tierkadaver in einem Bild konzentriert. In *Frost* läßt Bernhard den Maler Strauch sagen: „Das Schlachthaus ist das Schulzimmer und der Hörsaal. Die einzige Weisheit ist die Schlachthausweisheit. Die einzigen Schriften sind Schlachthauschriften. Die einzige Wahrheit ist die Schlachthauswahrheit. [...] Das Schlachthaus ermöglicht eine radikale Philosophie der Gründlichkeit.“ (F 255). In der Verfilmung von *Der Italiener* gibt es eine Szene, in der vorbeigehende Ministranten erschrocken die Erschießung einer Kuh durch einen Metzger beobachten. Bernhard schreibt im Drehbuch:

der Fleischhauer geht sofort an die Zerteilung der Kuh, zuerst befestigt er sie an den Ketten, an welchen er den Kadaver an der Wand aufzieht, man sieht, der Fleischhauer zieht die Kuh höher und höher an den Zinkhaken an der Kachelwand auf, jetzt, wie der Fleischhauer die Kuh von oben nach unten aufschneidet, die Innereien quellen heraus, die Ministranten umklammern die Himmelsstangen fester, der Darm zerplatzt, alles sehr schnell, man weiß nicht nur von der Möglichkeit, man *sieht* jetzt. (I 10)

---

<sup>64</sup> G Rombold / H Schwebel: Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Freiburg 1983, S. 117.

<sup>65</sup> Vgl. *Painting* (1946). Bacon malte 30 Jahre später dann noch die sehr ähnliche *Second Version of ‚Painting 1946‘* (1976). In *Figure with Meat* (1954) sieht man einen der ‚schreienden Päpste‘ vor zwei aufgetrennten Kadaverhälften. Außerdem gibt es noch eine Fotografie von John Deakin für die Modezeitschrift *Vogue*, die Bacon mit nacktem Oberkörper zeigt, zwei Schweinehälften haltend.

Kaum zufällig wird von Bernhard ausgerechnet das Wort ‚sieht‘ durch Kursivierung zum Signal gemacht haben: Es geht ihm darum, etwas *sichtbar* zu machen. Doch was sieht man im Film? Man erblickt genau jenes Motiv, das Bacon in seinen ‚Kadaverbildern‘ vorgibt: die an Haken oder Ketten hängenden, ausgebreiteten Tierhälften. Diesem Motiv wohnt ein Potential inne, das Bacon in der Mitteltafel des Münchner *Crucifixion*-Triptychs von 1965 explizit herausstellt, nämlich durch die Ersetzung des Leibes Jesu durch einen geschlachteten Tierkörper.<sup>66</sup> Vieh und Mensch, Massenhaltungstier und Messias sind austauschbar. Die Schlachtfabrik ist nicht nur ein Prototyp der totalitären Todesfabrik, sondern auch das moderne Golgatha. Die Kreuzigungsbilder, die viele Jahrhundert das zentrale ikonografische Symbol für religiös fundierte Weltsicht und Machtausübung waren, werden so durch Bacon säkularisiert und modernisiert.<sup>67</sup> Bacon: „I know for religious people, for Christians, the Crucifixion has a totally different significance. But as a non-believer, it was just an act of man’s behaviour, a way of behaviour to another.“<sup>68</sup> An anderer Stelle erklärt er Sylvester: „Well, of course, we are meat, we are potential carcasses. If I go into a butcher’s shop, I always think it’s surprising that I wasn’t there instead of the animal.“<sup>69</sup> Die Position am Kreuz ist nicht länger für Christus reserviert – wir alle sterben einen Tod, der letztlich nichts anderes bedeutet als Schmerz und keine Erlösung verspricht. Die lapidare Wahrheit unserer Existenz lautet: Erst essen wir die Tiere, um zu leben, doch am Ende fressen uns die Würmer.

Neben den Schlachthaus- und Kreuzigungsszenen versucht Bacon noch mit einem anderen Motiv menschliche Grenzerfahrungen zu erfassen: dem Schrei. Schon auf dem Triptychon von 1944 ist die rechte der drei erynnienhaften Monsterfiguren schreiend zu sehen. Auf den ‚Papstbildern‘ ist der Heilige Vater eigentlich durchweg in schmerzhafter Agonie schreiend dargestellt. Die berühmteste künstlerische Darstellung eines Schreis ist sicherlich Edvard Munchs gleichnamiges Bild aus dem Jahr 1893, das mittlerweile schon Popcharakter gewonnen hat und seiner existentiellen Aussage völlig entkleidet ist.<sup>70</sup> Bacons Obsession mit dem Motiv ging aber nicht von Munch aus, vielmehr diente ihm als visuelle Anregung die Einstellung des schreienden Kindermädchens aus Eisensteins Film

---

<sup>66</sup> Als visuelle Anregung dafür diente Bacon Cimabues *Kreuzigung* (1272–74), in der sich der Körper Jesu wurmartig zu winden scheint. Vgl. auch die ähnlichen Darstellungen in *Three Studies for a Crucifixion* (1962) und *Fragment of a Crucifixion* (1952).

<sup>67</sup> Vgl. dazu auch das Orgien-Mysterien-Theater von Hermann Nitsch, in deren Aktionen willige Teilnehmer gekreuzigt und mit dem Blut und den Innereien frisch geschlachteter Kühe überschüttet werden.

<sup>68</sup> Sylvester: Interviews with Francis Bacon, S. 23.

<sup>69</sup> Ebd., S. 46.

<sup>70</sup> Das Bild ist weithin als Poster erhältlich und dient der britischen Pub-Kette *It’s A Scream* als Firmenlogo.



*Schlachtschiff Potemkin* (1925),<sup>71</sup> er zeigte sich ebenfalls beeindruckt von Poussains *Massaker der Unschuldigen* (1630-31).

Auch für Bernhard sind Tod und kreatürlicher Schmerz im Schrei auf das Konzentrierteste miteinander verbunden. Ein weiteres Zitat des Malers Strauch:

Er sagte, ins offene Schlachthaus hineinstarrend: ‚Das also haben Sie deutlich das Aufgerissene, Aufgehackte. Da ist natürlich noch der Schrei, natürlich! Wenn Sie horchen, hören Sie noch den Schrei. Sie hören noch den immer den Schrei, obwohl das Schreiwerkzeug tot ist, längst zerschnitten, zerhackt, auseinandergerissen. Das Stimmband ist schon geschlachtet, aber der Schrei ist noch da! Ein ungeheures Phänomen ist die Feststellung, daß das Stimmband schon zerschlagen, zerhackt, zerschnitten ist, der Schrei aber *noch da* ist. Daß der Schrei immer da ist.‘ (F 254)

Weder Malerei noch Literatur können akustisch wirken. Rockmusik ist die einzige westliche Kunstform, die sich intensiv für die primordiale Ästhetik des Schreis interessiert. Als *unkultivierte* Lautäußerung verbindet sich mit dem Schrei der Anspruch eines authentischen Erlebens. Er ist daher nur im Kontext eines Konzertes als tatsächlicher und spontaner Ausdruck des Empfindens von Schmerz oder unerträglicher Spannung denkbar. Dem vorberechneten oder im Studio auf Tonträger aufgezeichneten Schrei fehlt – mit Benjamin gesprochen – die Aura authentischer Kunst.

Literarischer Text und künstlerisches Bild können einen Schrei nicht inszenieren, sondern nur beschreiben oder abbilden. Damit nicht genug. Lessing differenzierte in seiner 1766 erschienenen Abhandlung *Laokoon. Über die Grenzen der Malerei und Poesie* diese beiden Kunstformen hinsichtlich ihrer Zeitbedingungen. Drama und Literatur laufen im Fluß der Zeit ab, während Plastik und Malerei diesen Fluß anhalten, um ihre Darstellungen im Zeitlosen zu fixieren. Daher sei den bildenden Künsten nicht wirklich durchführbar, was literarischen Kunstformen möglich ist: die Inszenierung von Schmerzempfindung. Während ein Schrei auf der Bühne zur realistischen Verstärkung der ästhetischen Wirkung dient, sei der eingefrorene Schrei der Skulptur oder des Gemäldes ästhetisch kontraproduktiv und unrealistisch. Ein Dauerschrei widerspricht nicht nur dem klassischen Männerbild des tapferen Helden, er ist auch allein deshalb unvorstellbar, weil der Schmerz entweder irgendwann aufhört oder schlimmstenfalls zum Tod des Leidenden führt.<sup>72</sup>

Bacon widerspricht den klassizistischen Kunstnormen auf das Entschiedenste, allein schon durch die Darstellung exzessiven Schmerzes – sei es durch die Wiedergabe eines

<sup>71</sup> Vgl. insbesondere *Study for the Nurse in the Film ‚Battleship Potemkin‘* (1957).

<sup>72</sup> Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert et al. Bd. 6. München 1970. S. 9–187.

schreienden Mundes oder eines verstümmelten Körpers – in fast allen Bildern. Schmerzempfindung ist bei ihm nicht die Ausnahme, sondern der Regelfall der Existenz. Ebenso bei Bernhard, der ganz entschieden die Temporalität des Schmerzes leugnet. Für Strauch ist die Natur gleichbedeutend mit dem Schmerz: „Die Natur ist auf viele Zentren aufgebaut, aber hauptsächlich auf das Zentrum des Schmerzes. Dieses Zentrum des Schmerzes ist, wie alle anderen Zentren der Natur, auf dem Überschmerz aufgebaut, es beruht, kann man sagen, auf dem Monumentalschmerz.“ (F 42). Wenn der Maler gegen Ende des Romans im Schneetreiben abgängig wird, bedeutet das wohl weniger die Beendigung seines Schmerzes durch den Tod, als vielmehr dessen erstarrende Fixierung durch den *Frost*.

Strauchs Schmerzempfindung ist derart ungeheuerlich, daß sie sich einer verbalen Beschreibung entzieht. Der letzte Satz, den er an den Famulanten richtet, lautet: „Ein so unvorstellbarer Schmerz ist es, der von meinem Kopfe ausgeht, daß ich es nicht sagen kann.“ (F315). Im vorhergehenden Zitat über Strauchs Empfindungen beim Blick in das Schlachthaus, beschreibt er ja nicht die Art der Tierschreie, er teilt vielmehr dem Famulanten eindringlich mit, daß er etwas akustisch wahrnimmt, was dem Normalverständnis nach in diesem Moment gar nicht hörbar ist. Deswegen spricht er auch im Singular von *einem* Schrei, eben dem kreatürlichen Schrei der Todesangst und der Sterbeerfahrung, der lang noch nachhallt in solchen wie Strauch, die zu hören verstehen. Anders gesagt: Worum es Bernhard (und Bacon kaum weniger) geht, ist mit den Mitteln der Kunst zu beschwören, *was* den Schrei auslöst. Bacon hat geleugnet, jemals einen Schrei erfolgreich gemalt zu haben und benennt als Grund dafür eben sein Versagen, tief genug zu den Ursachen des Schreis vorgedrungen zu sein: „I think if I had really thought about what causes somebody to scream, it would have made the scream I tried to paint more successful. Because I should in a sense have been more conscious of the horror that produced the scream.“<sup>73</sup>

Strauch vermag die Schreie der längst zertrennten Stimmbänder zu hören, weil er das Kreatürliche und dessen Leid auch in sich selbst erlebt und nicht durch zivilisatorische Fesseln zu unterdrücken versucht.<sup>74</sup> In *Verstörung* stößt der Sohn des Landarztes auf die ermordeten Vögel des toten Ornithologen. „Er sei vor drei Wochen gestorben“, erzählt der Müllerssohn, „und von diesem Zeitpunkt an habe ein fürchterliches Geschrei der Vögel eingesetzt, das sie halb verrückt gemacht habe.“ (V 60f). Die exotischen Tiere werden

---

<sup>73</sup> Sylvester: Interviews with Francis Bacon, S. 48. Später sagt er noch: „I’ve always hoped in a sense to be able to paint the mouth like Monet painted the sunset.“ (Ebd., S. 50).

<sup>74</sup> Bacon sprach gegenüber Sylvester davon, den Tod auf Schlachthof-Fotos riechen zu können: „There have been extraordinary photographs which have been done of animals just being taken before they were slaughtered; and the smell of death.“ (Ebd., S. 23.)

umgebracht, weil ihr Schmerz über den Verlust ihres Betreuers nur als Lärmbelästigung wahrgenommen wird. Rationalerweise erdrosselt man die Tiere anstatt sie zu enthaupten, weil man vorhat, die Körper auszustopfen und dann zu verkaufen. Diesem an Profit orientierten Vorgehen gegenüber steht die Einstellung des toten Züchters. Er „habe vor ungefähr zwanzig Jahren die Vögel ‚aufgezogen‘ und nur *den Vögeln zuliebe* gelebt“ (V 60), die Tiere also umsorgt und ein emotionales Verhältnis zu ihnen entwickelt, vermutlich weil er eine Einstellung zum Verhältnis zwischen Mensch und Tier mit Strauch teilt, die dieser so formuliert: „Das Tier blutet wohl für den Menschen und weiß es. Der Mensch aber blutet nicht für das Tier und weiß es auch nicht. Der Mensch ist das Tier unvollständig, das Tier könnte vollständig Mensch sein.“ (F 255). Die für gewöhnlich herrschende Hierarchie, in der man Tiere als primitivere Lebensformen der Verfügungsgewalt der Menschen unterordnet, wird also umgekehrt. Der pragmatische Müllerssohn und seine Familie bringen die Tiere um, damit sie deren Leid nicht mehr ertragen müssen, damit also wieder Stille einkehrt. Strauch würde in dieser Friedhofsstille wahrscheinlich, wie schon im Schlachthaus, unvermindert das kreatürliche Geschrei – von dem in *Verstörung* nicht von ungefähr behauptet wird, es mache ‚verrückt‘ – in seinem Kopf hören, weil es den „Monumentalschmerz“ (F 42) anrührt, den der Maler in sich trägt und der keinen Unterschied kennt zwischen den Lebensformen.

Daß Mensch und Tier einander eng verbunden sind, demonstriert Bacon einerseits durch seine synthetischen Darstellungen von Figuren, bei denen menschliche und tierische Anteile nicht klar voneinander zu trennen sind,<sup>75</sup> er geht aber noch einen Schritt weiter, indem er qua schreiendem Mund die eindeutig menschlichen Darstellungen der Päpste und anderer Figuren mit den schreienden, torsolosen Kopfwesen seiner *Heads*-Serie verbindet. In Bildern wie *Head I* (1948) oder *Head II* (1949) wirken die vor Schmerzen schreienden Mäuler der Kopfwesen aufgrund der hauerartigen Zahnreihen zugleich auch raubtierartig aggressiv.<sup>76</sup> Diese Ambivalenz, nicht der biologische Status der Wesen ist der springende Punkt: „Der Schrei ist der des verwundeten Opfers und gleichzeitig einer beutegierigen Bestie. Diese aufgerissenen Münder gehören zu verstümmelten Körpern – und sie sind selber bereit zu verstümmeln, was sie in den Biß bekommen. Opfer und Täter sind hier zu einer einzigen Metapher verschmolzen.“<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Unter anderem etwa die Mißgeburten in *Three Studies for the Base of a Crucifixion* (1944), *Figure Study II* (1945-46) oder *Triptych inspired by the Oresteia of Aeschylus* (1981).

<sup>76</sup> Vgl. auch *Chimpanzee* (1955), in dem es sich erkennbarer um ein Tier handelt, dessen Maulpartie sich aber von den *Heads* kaum unterscheidet.

<sup>77</sup> Schmied: Francis Bacon, S. 78. Ebenso verschmilzt in der *Crucifixion* (1965) die Figur des ‚Nazis‘ auf der rechten Tafel mit der des mißhandelten Opfers zu einem amorphen Ganzen.

#### IV. Kunst als Sichtbarmachung des Verborgenen & Sprechen des Unausgesprochenen

Das Verstörende an der Kunst von Bacon und Bernhard ist die Konsequenz und Unerbittlichkeit, mit der ein ausgeprägt negatives Weltbild gezeichnet und die menschliche Existenz als Leidensweg verstanden wird. Woher kommt der ästhetische Extremismus in beiden Werken? Deren Radikalismus ist völlig undenkbar ohne die realgeschichtliche Basis der totalitären Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Ein auf das Jahr 1943 datiertes Gemälde Bacons mit dem Titel *Figure Getting Out of a Car* zeigt unverkennbar eines der biomorphischen Ungetüme, die bald darauf im 1944-er Triptychon den Ruhm des Malers begründen sollten. Das Monster entsteigt einem völlig realistisch gemalten Auto, das an die offenen Fahrzeuge erinnert, in denen Hitler sich den Deutschen zeigte. In der Tat nutzte Bacon nachgewiesenermaßen ein Foto als Vorlage, das Hitler beim Verlassen seines Mercedes bei einem Nürnberger Reichsparteitag zeigte.<sup>78</sup> Jörg Zimmermann weist auch die optische Nähe zwischen einem Foto, das den Aufmarschplatz des Nürnberger Parteitaggeländes zeigt, und dem Gemälde *Dog* (1952) nach. Bacon hat für seine Hundebild offenkundig die quadratischen Strukturen des aus Platten verlegten Bodens auf dem Nürnberger Gelände übernommen, das bei ihm jedoch zum Revier eines rüddigen Straßenkötters schrumpft.<sup>79</sup> Indem Bacon für das Triptychon des Jahres 1944 auf zeitgeschichtliche Referenzen verzichtet und die Monstergestalten auf Podeste stellt intensiviert sich die Wirkung des Werks, da die beiden Hauptzüge des zeitgenössischen Totalitarismus, Aggression und Leiden, in den ambivalenten Opfer-/Täter-Wesen verschmelzen.<sup>80</sup> Gerade die markante Absenz historischer Versatzstücke bei gleichzeitiger Darstellung des Grauenhaften macht das Triptychon im speziellen, aber auch die Kunst Bacons im generellen so kompulsiv für den Betrachter. Ganz wie Paul Klees Aphorismus feststellt, gibt Bacon in seiner Kunst ab 1944 nicht mehr das Sichtbare wieder, sondern macht das Unsichtbare sichtbar.

<sup>78</sup> Vgl. David Sylvester: *Looking at Francis Bacon*. London 2000, S. 17f. Zimmermann: *Francis Bacon Kreuzigung*, S. 32 zeigt ein im Jahr 1939 gemachtes Foto von Hitler im offenen Wagen, das die Ähnlichkeit der Darstellung belegt.

<sup>79</sup> Vgl. Zimmermann: *Francis Bacon Kreuzigung*, S. 34f.

<sup>80</sup> Zimmermann spricht mit Bezug auf die Gesichtspartie des gekreuzigten Wesens auf der Mitteltafel der *Crucifixion* (1965) von einem „Vexierkopf“: „Gewaltsam nach rechts verzogen erscheint die Mundpartie des Menschenkopfs der ‚Kreuzigung‘ – eine Zone, die zugleich die Schnauze des Tierkopfes repräsentiert.“ (Zimmermann: *Francis Bacon Kreuzigung*. S. 21.) Zimmermann stellt einer Detailabbildung des Kopfes ein Foto Hitlers bei, um die Ähnlichkeit der Physiognomien zu demonstrieren. Darüber hinaus kann ich in dem ‚Vexierkopf‘ des gekreuzigten Wesens auch Gesichtszüge Bacons ausmachen.

Bacon ist danach nur einmal von dem Prinzip der bewußten Ausblendung des Zeitgeschichtlichen abgewichen und zwar im Münchner *Crucifixion-Triptychon* von 1965. Auf der rechten Tafel ist eine nackte Menschengestalt zu sehen, die ein Nazi-Armband mit Hakenkreuz trägt. Bacon hat abgestritten, daß er einen Nazi malen wollte, sondern erklärt die Verwendung des Armbands aus rein formalen Gründen: „I wanted to put an armband to break the continuity of the arm and to add the colour of this red round the arm. You may say it was a stupid thing to do, but it was done entirely as part of trying to make the figure work“.<sup>81</sup> Dieses Detail, das einen quantitativ verschwindend kleinen Teil der Gesamtfläche einnimmt, hat freilich eine entscheidende Auswirkung für eine narrative Interpretation des Triptychons, das so als eine surreale Illustration faschistischer Gewalt- und Terrorherrschaft lesbar wird.<sup>82</sup> Es ist so auch offenkundig, daß der 1967 erfolgte Ankauf dieses Werks für das Haus der Kunst eine symbolische Geste war, nämlich Demonstration der gewandelten Einstellung der Deutschen, die eine Darstellung nationalsozialistischer Verbrechen just in jenes Museum holen, in dem Hitler persönlich im Juli 1937 die Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ eröffnet hatte.

Bei Bernhard taucht der Nationalsozialismus als konkretes historisches Phänomen (im Gegensatz zur eher inhaltsleeren Schimpfformel) insgesamt ebenfalls eher cursorisch auf, nämlich entweder in überzogen–polemischer Ausrichtung (etwa *Der deutsche Mittagstisch*, 1988 mit den Hakenkreuzen in der Nudelsuppe) oder in provokativ-skandalisierender Weise auf Täterebene (etwa das ‚Filbinger‘-Stück *Vor dem Ruhestand*, 1979). Ausführlicher kommt Bernhard erstmals in der autobiografischen Prosa anhand seiner persönlichen Erlebnisse auf den Faschismus zu sprechen. Die Opferperspektive taucht jedoch erst durch die Geschichte des Bergarbeiters Schermair in *Auslöschung* explizit auf, also am unmittelbaren Ende seines Werks und im tagespolitischen Kontext der Waldheim-Affäre. Die verhältnismäßige Absenz einer konkreten Thematisierung des Nationalsozialismus ähnelt durchaus der Strategie Bacons, sich primär auf das ontologische Phänomen der Deformation zu konzentrieren anstatt die deformierte Realität abbilden zu wollen. Bei Bernhard wird das grauenhafte Reale ins Künstlerische transformiert als etwas Künstliches, das den Wahnsinn der Zeitgeschichte im Alltäglichen zur Anschauung bringt. Die Verrücktheit von Strauch oder Fürst Saurau sind kein individualpsychologisches Phänomen, das mit dem Begriffsinstrumentarium der Psychiatrie zu verstehen ist, sondern der Ausdruck einer zutiefst gestörten postfaschistischen Gesellschaft. Die deformierte Gestalt auf dem Gemälde und der monologisierende Irre im Roman drücken die Wahrheit unserer sozialen Verfassung im 20. und 21. Jahrhundert aus.

<sup>81</sup> Sylvester: Interviews with Francis Bacon, S. 65.

<sup>82</sup> Eine ausführliche Deutung des (möglichen) politischen Gehalts findet sich bei Zimmermann: Francis Bacon Kreuzigung, S. 32-44.

Insofern ist die Kunst von Bacon und Bernhard eine zutiefst realistische. Bacon formulierte die Aufgabe des zeitgenössischen Malers so: „He has to re-invent realism. He has to wash the realism back onto the nervous system by his invention, because there is no such a thing in painting any longer as natural realism.“<sup>83</sup>

Bacon hat in seinen Interviews immer wieder betont, daß es nicht die biografisch erlebte oder in den Medien reportierte Gewalt ist, um die es ihm in seiner Kunst geht: „When talking about the violence of paint, it’s nothing to do with the violence of war. It’s to do with an attempt to remake the the violence of reality itself.“<sup>84</sup> Man muß also nicht unbedingt die Hölle der Konzentrationslager oder die Grauen der Schlachtfelder abbilden, um das Fürchterliche der Moderne darzustellen. Schon das Alltag des Spätkapitalismus ist schrecklich genug, wie bereits Benjamin oder Adorno erkannten. Der durch die Bilder und Simulakra der Kulturindustrie gestiftete Verblendungszusammenhang, den die Kritische Theorie beschrieb, konstituiert bereits eine Form institutionalisierter Gewalt. ‚Realistische‘ Kunst wie die von Bacon öffnet mit künstlerischer Gewalt unsere Augen für die verborgene Wirklichkeit: „We nearly always live through screens – a screened existence. And I sometimes think, when people say my work looks violent, that perhaps I have from time to time been able to clear away one or two of the veils or screens.“<sup>85</sup> Auch bei Bernhard taucht die Vorstellung einer gewaltsam verstellten Wirklichkeit auf: Strauch spricht von der Existenz einer „inneren Weltver zweiflung“ und versucht vor allem „solche Wahrheiten herauszubekommen, die, wie ich glaube, zu Hunderttausenden und zu Millionen unter unserem Leben versteckt sind und nicht nur Andeutungen darstellen einer Welt unter der unsrigen, eines Universums, das in uns unerkannt ist.“ (F 248).

Der Künstler als Seher also, als Verkünder einer Wahrheit, die man von Seiten der Machthaber nicht wahrhaben möchte. „Not that dreadful man who paints those horrible pictures“, soll Margaret Thatcher ausgerufen haben, als der Direktor der Tate Gallery ihr gegenüber Bacon als den größten Künstler Großbritanniens bezeichnete.<sup>86</sup> Im Falle Bernhards erübrigt es sich, zu detaillieren in welcher Weise er sich hervortat, um ungeliebte Wahrheiten über den Menschen im allgemeinen und Österreich im besonderen zu verkünden. Ungleich folgenschwerer als kalkulierte Skandale oder tagespolitische Interventionen ist freilich die Ebene der Kunst. Der entscheidende Punkt ist, daß es bei Bacon und Bernhard um den radikalen Anspruch geht, mit dem Instrumentarium der Kunst einen direkten affektiven

---

<sup>83</sup> Sylvester: Interviews with Francis Bacon, S. 176.

<sup>84</sup> Ebd., S. 81.

<sup>85</sup> Ebd., S. 82.

<sup>86</sup> Vgl. Farson: Gilded Gutter Life of Francis Bacon, S. 217.

Einfluß auf den Rezipienten auszuüben, der einem Gewaltakt gleichkommt, um dergestalt in die Welt selbst einzugreifen. Strauch versteht seine Sprache als „Kraftwerk“ (F 137), also als eine aktive Energiequelle. Was Bernhard den Famulanten über die Sprache von Strauch feststellen läßt, ist auch als sein eigenes poetologisches Programm lesbar:

Was ist das für eine Sprache, die Sprache Strauchs? Was fange ich mit seinen Gedankenfetzen an? Was mir zuerst zerrissen, zusammenhanglos schien, hat seine ‚wirklich ungeheuren Zusammenhänge‘; das Ganze ist eine alles erschreckende Worttransfusion in die Welt, in den Menschen hinein, ein ‚rücksichtsloser Vorgang gegen den Schwachsinn‘, um mit ihm selber zu reden (F 137)

Das Ganze ist bekanntlich das Unwahre, daher muß die Wahrheit als Fragment präsentiert werden, so zerrissen und verzerrt wie die zerfetzten Figuren in Bacons Gemälden. Diese werden ab den siebziger Jahren fast durchweg mit Schatten gezeichnet, die in keiner logischen Relation zu den Körpern stehen. Auf einer oberflächlichen Ebene lenkt dies zunächst die Aufmerksamkeit auf die Inkongruenz zwischen Perzeption und Rezeption. Der kompakte Schatten der deformierten Körper erinnert uns daran, daß Einheit heute nur noch als Sekundäres existiert, eben als flüchtiger Schein des Eigentlichen. Als vom Körper emanzipierter Schatten entspricht er in der Prosa Bernhards dem monologischen Gerede, mit dem sich die Protagonisten sich ihrer Einheit versichern, indem sie das Primat nicht-körperlicher Dinge wie ihren Studien, der Wissenschaft oder der Kunst beschwören. Nicht selten scheint der Schatten bei Bacon auch ein gewisses Eigenleben anzunehmen, er sieht so aus als ob er eine Flüssigkeit ist, die hinausfließt aus Figuren, die keine feste Grenze mehr kennen zwischen sich selbst und der Welt. Derart als Grenzüberschreitung darf auch die oben zitierte Vorstellung von Sprache als „Worttransfusion in die Welt, in den Menschen hinein“ (F 137) verstanden werden: Die Sprache löst die vom allgemeinen „Schwachsinn“ (F 137) verfestigten Grenzen auf, der Text kolonisiert das Bewußtsein des Lesers, macht sich dergestalt breit in der Welt anstatt nur in Form eines Buchs auf dem Regal zu verstauben und zu vergilben. Was für Bacons Malerei gilt, läßt sich auch auf die literarische Strategie Bernhards beziehen: Die Bild- und Sprachkunstwerke intendieren keinen Angriff auf die vorgeführten Figuren, sondern auf das „Nervensystem“ des Betrachters und Lesers.

Deleuze erinnert in diesem Zusammenhang insbesondere auf jene Bilder Bacons, in denen der Schatten eine ‚tierische‘ Qualität zu besitzen scheint: „Es kommt vor, daß etwa ein wirklicher Hund als Schatten seines Herren dargestellt wird; oder umgekehrt der Schatten des Mannes eine autonome und unbestimmte Tierexistenz annimmt.“<sup>87</sup> Der Schatten entflieht dem

---

<sup>87</sup> Deleuze bezieht sich hier auf *Man with Dog* (1953) und *Triptych, May – June 1973* (1973).

Körper als ein Tier, das in uns wohnt. Anstatt durch formale Korrespondenzen wird die Malerei Bacons durch eine Zone von Ununterscheidbarkeit, Unentscheidbarkeit zwischen Mensch und Tier konstituiert.<sup>88</sup> Deleuze verweist an dieser Stelle seiner Argumentation auf eine Stelle aus Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* (1785-94), in der der Titelheld des Romans beim Anblick einer geschlachteten Kuh eine Empfindung tiefer empathischer Identifikation entwickelt, einen „törichten Wahn, ob es ihm nicht vielleicht möglich würde, sich nach und nach in das Wesen eines solchen Tieres hineinzudenken – es lag ihm alles daran, den Unterschied zwischen sich und dem Tiere zu wissen – und zuweilen vergaß er sich bei dem anhaltenden Betrachten desselben so sehr, daß er wirklich glaubte, auf einen Augenblick die Art des Daseins eines solchen Wesens empfunden zu haben.“<sup>89</sup> Eine ähnliche Stelle findet sich auch in *Frost*, wo Strauch während einer Wanderung im Schnee die Überreste illegal geschlachteter Kühe findet, „Köpfe, Schwänze, Gerippebrocken“ (F 275): „Man sah deutlich die Fluchtspur der Schlächter. Man sah die Finsternis der Gestirne, ebenso den gemeinen Mordproletarismus.“ (F 276). Die vom Mitleid gestiftete Konvergenz ermöglicht, daß sich Mensch und Tier einander anverwandeln: „Ich hütete mich, bis zu diesem Zeitpunkt, in welchem ich der Versuchung, mich dem Mitleid, das alles Viehische mit dem Menschen hat, auszuliefern, nicht mehr gewachsen war, und ich öffnete eines der Kuhaugen, eine dieser riesigen stehengebliebenen, erkalteten, blutleeren Welten.“ (F 276). Ausgerechnet das kalte Auge, das Organ des Visuellen, wird vom Maler zum metonymischen Ort der emphatischen Konfrontation mit den toten Tier. Das Mitleid ist für Strauch eine reziproke Kategorie, der er sich demütig aussetzt. Deleuze bezeichnet solche Verschmelzung mit dem Tierischen als

eine Identität von Grund auf, eine Ununterscheidbarkeitszone, die tiefer liegt als jede gefühlvolle Identifikation: Der leidende Mensch ist Vieh, das leidende Vieh ist Mensch. [...] Welcher revolutionäre Mensch in der Kunst, in der Politik, in der Religion oder ganz gleich wo hat nicht jenen äußersten Moment empfunden, an dem er nichts als Vieh und verantwortlich wurde nicht für die sterbenden Kälber, sondern *vor* den sterbenden Kälbern.<sup>90</sup>

Indem Strauch das Kuhauge öffnet, sieht weniger er den Kadaver an, sondern ermöglicht dem Kadaver, ihn mit gebrochenem Blick anzuschauen, da er weiß, daß es nicht nur darum geht, die Dinge um uns gründlich anzuschauen, sondern vielmehr ein Bewußtsein dafür zu entwickeln, daß wir dabei immer auch zugleich angeblickt werden.

<sup>88</sup> Deleuze: Francis Bacon, S. 19f.

<sup>89</sup> Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser*. Ein psychologischer Roman. Frankfurt 1979, S. 228.

<sup>90</sup> Deleuze, Francis Bacon (deutsch), S. 21.



Für Bacon ist die Darstellung dieser Erkenntnis – die der chauvinistischen Einstellung, mit der wir die Erde ausplündern, diametral zuwiderläuft – ein zentrales Anliegen seiner Kunst gewesen. Gemälde sind ohnehin das allerbeste Beispiel für den magischen Vorgang, in dem ein unbelebter Gegenstand (die mit Farbe versehene Leinwand) durch den Blick des Betrachters zu Leben erweckt wird, also gleichsam *seine* Augen öffnet und per Bildsprache eine Mitteilung kommuniziert, die notwendigerweise von Betrachter zu Betrachter unterschiedlich ausfallen wird, da sie eine spezifische Antwort auf den jeweils individuellen Blick liefert, mit dem wir das Kunstwerk betrachten. Van Alphen hat diesen Aspekt der Kunst Bacons detailliert herausgearbeitet und verweist etwa auf *Figure in Movement* (1978), auf dem eine in drehender Bewegung befindliche Figur zu sehen ist, hinter der sich eine spiegelartige Fläche befindet, auf der aber, entgegen den Gesetzen der Optik, nicht die Rückseite der Figur, sondern deren Vorderseite zu sehen ist. „The figure is not reflected in the mirror; our gaze at the figure is repeated, not mirrored, in the mirror. Looking itself, not the object in front of the mirror, is reflected.“<sup>91</sup> Ein anderes offenkundiges Beispiel ist die rechte Tafel des *Triptych March 1974* (1974), auf dem eine Figur mit einer Fotokamera zu sehen ist, die den Betrachter gleichsam aus dem Gemälde heraus in Fokus nimmt und fotografiert.

Es gibt also kein Sehen ohne gesehen zu werden. Aber mehr noch: Indem Bacon in seinen Bildern den Akt des Sehens, die Situation der Wahrnehmung malerisch festhält, werden auf den Gemälden strenggenommen wir Betrachter, wir die Dingwelt mit unseren Sinnen wahrnehmenden Individuen *festgehalten*. Die in Glaskäfigen gefangenen Figuren, die in unbestimmbaren Räumen eingesperrten Personen, die auf Podesten isolierten Schreckensgestalten – das sind immer wir! Von einer solchen Einsicht ausgehend wird auch die merkwürdige Feststellung erst völlig verständlich, mit der Strauch die Entdeckung der illegal geschlachteten Kuhkadaver beschreibt. Die schreckliche Szene der Tierkörper im Schnee versteht der Maler als ein Bild, in das er unvorbereitet hineingeht und dadurch darin richtiggehend gefangen ist: „Ich will dieses Bild „Abschlachtung“ nennen’ [...] ’Verstehen Sie: ich war diesem Schauplatz, war diesem Bild einfach ausgeliefert. Der Geruch der warmen Gliederzerstückelung, wie unter einer Glasglocke’, sagte der Maler.“ (F 276f). Und um genau einen solchen zwanghaften Affekt der Überwältigung des Betrachters bzw. Lesers geht es Bernhard und Bacon. Dieser aggressive Akt der Besitzergreifung, der zu einer produktiven, erkenntnisschärfenden Verstörung beim Rezipienten führen soll, ist die Gewalt, die von den Kunstwerken beider Künstler ausgeht und die sie von der großen Mehrzahl ihrer Konkurrenten unterscheidet. Was Kleist in seinen *Empfindungen vor Friedrichs*

---

<sup>91</sup> Van Alphen: Francis Bacon, S. 63.

*Seelandschaft* (1810) feststellt, trifft auch auf die Texte Bernhards und die Bilder Bacons zu: Sie wirken auf uns „als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.“<sup>92</sup> Statt um *prodesse et delectare* geht es den beiden Künstlern um Konfrontation mit ihrem Publikum, der Kunstkonsum wird zum widerständigen, subversiven, anstrengenden Akt.<sup>93</sup>

Bleibt abschließend die Frage zu stellen nach der Relevanz einer derartiger Kunst. Darauf ist, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, zunächst zu antworten durch Verweis auf die zunehmende Verdüsterung der weltpolitischen Lage: großangelegte Terroranschläge, imperialistische Kriege, ethnische Säuberungen, folgenschwere Umweltkatastrophen und eine beständige Vergrößerung der Spanne zwischen Arm und Reich im Verhältnis der Länder, aber auch innerhalb der Gesellschaften der industrialisierten Nationen. Die negative Weltsicht, die von Bernhard und Bacon nach den Verheerungen des Zweiten Weltkriegs künstlerisch konsequent umgesetzt wurde, schien angesichts des liberalen Klimas und der sozialen Fortschritte während der sechziger und siebziger Jahre anachronistisch, hat sich heute aber als höchst scharfsichtig erwiesen. Indem das Aggressive und Zerstörerische als unabänderliche *conditio sine qua non* des Menschen verstanden wird, entwerfen Bacon und Bernhard eine Art von negativen Humanismus. Der Krieg, so klagt Strauch einmal, „ist ein unausrottbares Erbgut. Der Krieg ist das eigentliche Dritte Geschlecht.“ (F 54). Das ist heute so aktuell wie nicht mehr seit den Zeiten, in denen Bernhard solche Sätze niederschrieb.

Durch die Massenmedien sind die Bilder der gegenwärtigen Kriege allpräsent und doch zugleich beständiger Zensur, verdeckter Manipulation und propagandistischem *spin-doctoring* unterworfen. Bacons Bilder deformierter, zerstückelter, leidender Körper hingegen zeigen nicht nur eine von den regierungsamtlichen Kontroll- und Propagandainstanzen verdrängte Wahrheit, sie konstituieren auch eine veritable Schule des Sehens und eine subversive Kritik der Wahrnehmung. Was im Werk von Bernhard wie Bacon auf paradigmatische Weise zur Anschauung gebracht wird, ist nicht so sehr die dunkle Kehrseite des 20. Jahrhunderts, sondern ein a-historischer Impuls der Destruktion und Gewalt. Strauch

---

<sup>92</sup> Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Helmut Sembdner. Bd. 2. München: Hanser 1984. S. 327. Diese Bezugnahme auf Kleist macht Sinn auch aufgrund der Nähe Bacons zu dessen Ästhetik der Körperzerstückelung und Grausamkeit, etwa in der *Penthesilea* (1807) oder *Der Findling* (1811). Mit der Referenz auf den *Zerbrochenen Krug* (1811), laut Reger „das beste deutsche Lustspiel“ (AM 310), endet die ‚Komödie‘.

<sup>93</sup> Trotz der doch eindeutigen strukturellen Übereinstimmungen zwischen Bernhard und Bacon gilt es jedoch festzuhalten, daß sich zwei gegenläufige Entwicklungslinien durch ihr Werk ziehen: Bacon variiert zwar seine Motive und Themen, radikalisiert seine Kunst immer mehr in formaler Hinsicht, während bei Bernhard eine eher rückläufige Tendenz festzustellen ist, indem er im Frühwerk von extremen Positionen und Figurenpersonal ausgeht (Strauch, Fürst Saurau), gegen Ende aber eher eine ausgeglichene, ‚apollinische‘ Position erreicht.

macht sich daher keine eskapistischen Illusionen, sondern sieht dem Bevorstehenden ins Auge: „Ich denke darüber nach, was geschieht, wenn eines Tages alles nur mehr schwarz ist“, sagte er. „Wenn es keine Farbe mehr gibt außer der schwarzen.““ (F 116). So gesehen illuminiert die *schwarze Kunst* von Thomas Bernhard und Francis Bacon das Ungeheuere, das unterschwellig im Menschen brodelt und das sich in dem kollektiven Wahnsinn, den wir übereingekommen sind *Geschichte* zu nennen, seinen allem Anschein nach unaufhaltsam katastrophalen Ausdruck verschafft.