

HANS GERHARD EVERS

SCHRIFTEN

PDF-Auszug des Aufsatzes

**Zu der Ausstellung Francis Bacon
in der Kunsthalle Mannheim**

Erstveröffentlichung:

Mannheimer Hefte, 1962, Heft 3, S. 8-13.

<https://archiv.evers.frydrych.org>

Technische Hochschule Darmstadt 1975

Zu der Ausstellung Francis Bacon in der Kunsthalle Mannheim

Das englische Vorwort, das Sir John Rothenstein als Direktor der Tate Gallery in London der gegenwärtigen Ausstellung mitgegeben hat, beginnt: »Manche der früheren Bilder von Francis Bacon wurden verglichen mit Dämpfen aus einem magischen Kessel, hier und da sich zu einer schwankenden Ähnlichkeit mit einer menschlichen Gestalt kondensierend, aber schon wieder sich auflösend und die Gestalt verlierend. Dieser Vergleich ist passend und reicht weiter, als der Schreiber beabsichtigte. Denn es ist etwas Nicht-zu-Fassendes in der gesamten Produktion dieses Künstlers. Manchmal glaube ich alles scharf zu sehen, dann verschwimmt das gesammelte Bild, und ich muß wieder von neuem beginnen, und mit dem Blick auf die Bilder selber oder auf Fotos nach ihnen zu fassen suchen, was sich entzogen hat.« Die Notiz zu Francis Bacon im Katalog der Weltausstellung in Brüssel 1959 lautet: »Obwohl er einige Zeit mit Sutherland zusammen arbeitete, blieb Bacon Autodidakt. Seine erste Ausstellung fand erst 1946 statt. Er ist ein bezeichnender Vertreter der romantischen Richtung in England. Seine Kunst, die mit Vorliebe ihre Motive in gespenstischen Halluzinationen sucht, ist Ausdruck von Angst und steht unter dem Eindruck des Verfalls. Menschenähnliche Phantome, verwundet und heulend, geschundene Tiere symbolisieren eine der Auflösung verfallene Welt. Bacon zeichnet sich durch seine kraftvollen male- rischen Qualitäten, durch den zugespitzten Expressionismus der Komposition und der dunklen Farben aus.«

Die beiden Beurteilungen widersprechen sich und ergänzen sich. Die eine ist ein inner-englisches Mitfühlen, die andere ist ein ruhiges belgisches Urteil — und zwischen beiden werden wir uns unsere eigene Meinung zu bilden haben, wenn jetzt das Werk des Künstlers in einer ersten zusammenfassenden Ausstellung zum ersten Mal ins Ausland geschickt wird, in die Bundesrepublik, nach Italien, der Schweiz, Holland, Frankreich und anschließend auch nach Übersee.

Bisher kannte das Ausland Francis Bacon nur aus einzelnen Bildern. In Kassel war er auf der ersten Documenta 1955 noch nicht vertreten, auf der zweiten Documenta 1959 mit drei Bildern, und manche von uns, darunter ich, glaubten ihn zu verstehen als einen der Künstler, die nach den Jahrzehnten der informellen Kunstübung einen Weg zurück suchten zu einer Aussagefähigkeit der menschlichen Figur und der Gegenstandswelt. Das war ein Mißverständnis. Ich muß angesichts dieser zusammenfassenden Ausstellung umlernen. Francis Bacon gehört in einen ganz anderen Zusammenhang. Und es wird sich nicht nur um die Prüfung handeln, was der Künstler gemacht hat, sondern ebenso sehr um eine Prüfung von uns selber. Was ist denn los mit uns, daß wir den ganzen Apparat aufbieten, Exzellenzen, Bürgermeister, Direktoren, Professoren, Kritiker, Glanz der Kunsthalle, des British Council und ähnlich feierlicher Institutionen, Gegenwart gut gekleideter, bewegter Menschen, — und das alles zwecks Entgegennahme eines Schocks?

Um es gleich und vorweg zu sagen: wenn Sie sich schockieren lassen, dann haben Sie schon verloren. Dann sind Sie schon dem Künstler erlegen, dessen glänzende, forensische, catilinarische Beredsamkeit — unwiderstehlich wie eine der berühmten Reden des englischen Parlamentes — sich auf einen unerwarteten, dämonischen Text geworfen hat.

Denn die Bemerkung des Brüsseler Kataloges enthält einen ganz richtigen Hinweis: dieser Künstler gehört in die englische Romantik. Er gehört in das England der Hexen des Macbeth, in die Reihe der englischen Exzentriker, die ja einen respektierten Logenplatz im imaginären Theater der Weltkunst besetzt halten. Erlauben Sie mir dazu noch einen dritten Text:

»Die meisten von uns, die Bücher lesen, haben von der Vereinigung zur Förderung des Lasters, dem Höllenfeuer-Club, wahrscheinlich schon gehört, der im vergangenen Jahrhundert von Sir Francis Dashwood und anderen gegründet wurde. Ich glaube, auch in Brighton ist damals eine Vereinigung zur Unterdrückung der Anständigkeit entstanden, die dann ihrerseits unterdrückt wurde. Aber leider muß ich es aussprechen, daß in London etwas Vergleichbares, und zwar weit Abscheulicheres existiert. Ihrer Tendenz nach handelt es sich um eine Vereinigung zur Förderung des Mordes, oder, wie es der Mitgliederkreis mit euphemistischem Zartgefühl ausdrückt, um einen Club von Liebhabern des Mordes. Die Vereinsmitglieder bekennen sich zum dilettierenden Interesse an allem, was Mord und Totschlag heißt, fühlen sich als Amateure und Liebhaber der verschiedensten Arten, Blut zu vergießen, mit einem Wort: als Fans, die den Mord als Kunst betrachten.« Das ist der Beginn des Aufsatzes »Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet«, geschrieben 1827 von Thomas de Quincey, soeben in Deutsch neu herausgegeben. Seit dieser Zeit 1827, und schon längst vorher, sind die Engländer die Meister des Schreckensromans, der Kriminalnovelle, in unserem Jahrhundert des Kriminalfilmes.

Ebenso spezifisch englisch ist das Autodidaktische, das in der Biographie von Francis Bacon erscheint, das plötzliche Anfangen mit artistischem Tun, die Verwandtschaft von großartigem aristokratischem Dilettantismus und professionellem Kunsthandwerk. Deshalb ist der Sprung vom internen England auf den Kontinent so groß, der mit dieser Ausstellung getan wird, und deshalb wird die Einstellung des Mannheimer Publikums so wichtig sein. Hier hört die englische Selbstbezogenheit auf und beginnt das kühle kontinentale Tief.

Vielleicht haben auch die Goldrahmen einen englischen Sinn. Wenn er ernst gemeint ist, wird der Goldrahmen durch die Nachwelt verliehen, nicht durch die Gegenwart. Der Goldrahmen um Francis Bacon soll den Goldrahmen als solchen in seiner Fragwürdigkeit aufweisen, und das Glas, unter dem viele Bilder stecken, soll nicht so sehr die Bilder schützen, als vielmehr durch die Spiegelung den Beschauer mit in das verschwimmende Bild des Menschlichen einbeziehen, das auch in den schwarzen Gründen auftaucht, es soll also auf beinahe surreale Weise unterstreichen, daß wir es selber sind, die sich in diesen Bildern wiederfinden.

Noch ein vierter Hinweis darauf, wie eminent englisch diese Bilder sind: der Regenschirm. In einem anderen Land, zum Beispiel in der deutschen Bundesrepublik, spielt der Regenschirm keine so unerschütterlich-ironisierende Rolle wie in England, wo man zum Beispiel den Politiker Neville Chamberlain durch seinen Regenschirm charakterisieren konnte, oder wo die Engländer für die Brüsseler Weltausstellung 1959 den Najadenbrunnen entwarfen. Die Seejungfern, die mit ihren Fischschwänzen nach unserer Ansicht an ein nasses Element gewöhnt sein sollten, schwammen trotzdem unter Regenschirmen spazieren, um nicht von oben naß zu werden. Ich gestehe, daß ich selber mir erst auf dem Umweg über den englischen Regenschirm das Bild klargemacht habe, das »Magdalena« heißt, und das mir in der Abbildung zunächst ganz unerklärlich war. Jetzt hängt daneben das andere Bild, wo der gleiche Männerpaletot über einen unbestimmten Grabhaufen geworfen ist, und davor ein isolierter Männerhut anstelle des Kopfes. Rückwärts sehe ich dann auch in dem Magdalena-Bild den aufgetürmten Paletot mit dem herabhängenden Ärmel. Ich sehe, daß der Boden wie der Querschnitt durch eine Großstadtstraße aussieht, wie eine durchschnittene Gosse, wie Abflußröhren oder wie Schienenstränge, wie Gleitschienen eines Schaffots. Ich sehe, daß das Auseinanderfahrende im rechten Teil des Bildes keineswegs ein Grasbüschel ist, auch keine Palme, wie von anderen angenommen wird, sondern ein auftreffendes, umherspritzendes Gewässer, zum Beispiel Blut. Ich begreife, daß auf einem Bilde, das überall intensiv orange bis rot ist, die Farbe des Blutes nicht auch rot sein kann, sondern in eine Komplementärfarbe umspringt, nämlich grün. Und ich werde darin bestätigt, wenn ich auf einem der Papstbilder sehe, wie gegenüber dem Rot der Soutane die Farbe des Flusses aus dem verletzten Auge ebenfalls nicht rot ist, sondern grün. Woher stürzt das Blut? Wenn mit der Bezeichnung »Magdalena« ein Hinweis auf die Kreuzigung Christi gegeben ist, dann würde der Männer-Paletot an den ungenähten Rock erinnern, und das Blut strömte aus den Wunden Christi, dessen Kreuz rechts außerhalb des Bildes angenommen werden müßte. Wenn dagegen das Bild in sich selber abgeschlossen ist, dann wäre das Blut der eigene Lebensquell dieses kriechenden Wesens, der tödlich angeschlagen wäre und ohne Hilfe auslief. — In jedem Fall aber ist der Regenschirm ein ungeheuerliches Requisit.

Wir sind insgesamt tollkühn im zwanzigsten Jahrhundert. Wir benützen die Werke früherer Zeiten wie Steinbrüche, nicht nur Bacon, sondern viele andere Künstler auch. Wir nehmen ein Papstbild von Velasquez und machen dazu Variationen. Wir verfügen darüber, und halten uns dazu für berechtigt, aus keinem anderen Grund, als weil wir jetzt leben. Nur selten stößt uns eine Besinnung auf, daß wir vielleicht auch einmal Distanz einhalten könnten? Wir könnten das Werk der Vergangenheit einmal ansehen, als ob es gegenwärtig wäre, und wir könnten das Werk der Gegenwart sehen, als ob es schon vergangen wäre?

Nun, wenn wir so etwas nicht tun, werden es unsere Nachfahren in hundert Jahren mit der größten Gelassenheit tun. Sie werden das Bild von Velasquez und

die Variationen dazu nebeneinander stellen und werden fragen, auf welcher Seite die größere Skepsis war, die größere Einsicht in das Fragwürdige, Unzulängliche, Angstvolle eines Menschen, der Papst sein muß; bei Velasquez und bei Innozenz x. aus dem Hause Pamfili, im Jahre 1650, als das Papstamt noch eine purpurne Wirklichkeit war, und das Amt des Hofmalers auch, als beide also einen merkwürdigen Mut brauchten, um ihr Bild entstehen zu lassen? Oder bei uns, für die der Papst nur noch eine Photographie ist, ein Popanz, beinahe ein Punching-Ball für unser Training? Sie werden auch fragen in hundert Jahren, wo die größere »Wirklichkeit« war. Wir haben unsere Variationen gemacht nach einer Photographie. Wie wirklich ist die Photographie? Wir — und das heißt in diesem Fall Francis Bacon — kommen nach Rom und könnten Velasquez selber sehen. Denn da das Papstbild ein Kunstwerk ist, so lebt es und ist wirklich, so dicht wirklich wie nur irgend etwas sein kann. Wir werden gefragt: hast Du Dir den Velasquez angesehen? Francis Bacon antwortet: nein, als ich in Rom war, fühlte ich ein Widerstreben, es anzusehen. Unsere Nachfahren werden den Kopf schütteln und sagen: Ihr flieht vor der Wirklichkeit.

Noch einmal: wir sind tollkühn. Wir nennen Bilder, die jetzt entstehen, »Kreuzigung«, und sowohl Francis Bacon wie der vorhin genannte Graham Sutherland (dessen Werk vor etwa zehn Jahren in der Mannheimer Kunsthalle ausgestellt war) berufen sich ausdrücklich auf die Kreuzigung von Grünewald. Was versteht man unter einer Kreuzigung? Wir antworten: es ist eine Hinrichtungsart. Mit den religiösen Nebenbedeutungen, die das Wort Kreuzigung aufruft, beschäftigen wir uns nicht. Aber bei Grünewald ist die Kreuzigung die Außenseite eines mächtigen Altarwerkes, in dessen Mitte nicht die Kreuzigung, sondern die Menschwerdung Christi steht, die Auferstehung Christi, und das bedächtige Gespräch der Heiligen über dieses religiöse Wunder, und die stille Hirschkuh zu ihren Füßen. Für Grünewald ist der gemarterte, gekreuzigte Leib nicht etwas Makabres, Expressionistisches oder Romantisches, sondern gehört in die Gesamtwelt des christlichen Denkens.

Manchmal kommt es mir vor, als ob wir in unserem zwanzigsten Jahrhundert meinten, wir hätten die Angst erfunden, wir hätten den Tod erfunden. Wir wären die ersten, die gezwungen wären, dem Tod und der Angst standzuhalten. Was stellen wir uns eigentlich unter einem Christen der vergangenen zweitausend Jahre vor? Was denken wir uns, wenn wir in irgendeine Kirche treten und sehen die Leiber der Märtyrer und die verzerrten Gesichter der Schergen? Was stellen wir uns unter der attischen Tragödie vor, unter dem Geschlecht der Tantaliden, das durch die eigene Schuld und durch die Willkür der Gottheit zugrunde geht? Was hat der Ägypter gemeint, der zweitausend Jahre vor Christi Geburt geschrieben hat: Der Tod steht heute vor mir wie der Geruch der Lotusblume, wie wenn man an den Ufern der Trunkenheit sitzt?

Ach ich fürchte, unsere Vorfahren vor tausend oder vor fünftausend Jahren werden uns antworten: Ihr habt die Angst nicht entdeckt, Ihr habt den Tod nicht

entdeckt, im Gegenteil, Ihr habt die totale Versicherung entdeckt, die absolute Altersversorgung. Was versteht Ihr im zwanzigsten Jahrhundert vom Tod? Alle Jahrtausende vor Euch haben gewußt, daß der Tod zum Leben gehört, und haben ihn einzuordnen vermocht, nur Ihr seid nicht dazu imstande. Ihr versteht nicht sehr viel vom Tod, Ihr verwechselt ihn mit dem Unfall. Und Ihr laßt Euch verengen auf die Krise, auf die Katastrophe. Wie der Schmerz die Gedankenwelt eines Kranken verengt, so daß er nichts anderes mehr zu denken imstande ist als, wie groß der Schmerz ist und was man von ihm erzählen kann, so macht Ihr es mit dem Unfall. Ihr laßt Euch durch ihn faszinieren. Ihr seid Tod-süchtig. Von Francis Bacon berichtet Rothenstein: er könne sich an keinen Tag erinnern, an welchem er nicht an seinen Tod gedacht habe. Nur an seinen eigenen Tod? Nicht auch an den der anderen? und nur mit Angst? Nicht auch mit Genuß? — Ach, man kann mit Euch nicht reden, wenn Ihr nicht einseht, daß Ihr ebensosehr Angst vor dem Blut habt, wie Neugier und Gier.

Hier können wir etwas ganz anderes einschalten in das Gespräch mit unseren Vorfahren. Es gibt eine Parallele zu Francis Bacon im gegenwärtigen Frankreich, freilich nicht in der Malerei, sondern in der Literatur: Jean Genet. Die Verwandtschaft zwischen diesen beiden Künstlern geht so weit, daß man glauben könnte, die Bilder von Bacon gäben Gedanken und Situationen von Jean Genet wieder, und die Sätze von Genet seien vor Bildern von Bacon gedacht und geschrieben. Und doch besteht ein großer Unterschied, denn Genet verherrlicht wirklich das Verbrechen. Er läßt keinen Zweifel daran, daß der Tod, der Mord, die gewaltsame Lust, der Verrat für ihn den Rausch bedeuten, die männliche Bestätigung, die Steigerung, beinahe: die Wirklichkeit selber. Deshalb ist von ihm auch nicht zu erzählen, wie von Francis Bacon, daß er ein bescheidener und geistesabwesender Mensch sei, ja sogar, wie es in einem englischen Zeitungsartikel heißt, daß seine Tischmanieren so untadelig seien, daß jede Gastgeberin ihn einladen könne. Nein, Jean Genet ist ein Sträfling, er hat im Zuchthaus seine Dramen geschrieben. Aus der augenblicklichen Verurteilung, zu Lebenslänglich, haben ihn seine Freunde Sartre und Cocteau durch Gnadengesuche herausgeholt. Auch in Frankreich, wie überall, gibt es die Tradition der schwarzen Messe, der Satanisten, als eine immer mögliche Welt. Der Marquis de Sade, auf den der Begriff Sadismus zurückgeht, ist bei den Franzosen etwas wie ein klassischer Schriftsteller geworden. Deshalb ist es möglich, daß Sartre ein Buch über Genet schreibt, und daß wiederum Genet ein Vorwort zu diesem Buche schreibt. In der französischen Literatur der Gegenwart funktioniert die Gegenkraft des hochgeschliffenen Intellekts gegen die dämonischen Triebkräfte noch genauso wie in den vergangenen Jahrhunderten. Sie wird alarmiert, um den Sadismus, der in uns allen steckt, der ein Teil des Raubtiers Mensch ist, zu bändigen, ihm seine Entfaltung zu ermöglichen und damit zugleich ihm seine Grenze zu setzen.

Wie kommt es, daß man vor den Bildern Bacons den Eindruck hat: diese Begrenzung und Bewältigung sei in ihnen nicht gelungen, sie seien unkontrolliert

und hemmungslos? Die eine Antwort wird leicht gefunden und schnell gegeben: es seien eben die Proportionen des Todes und der Angst im zwanzigsten Jahrhundert, Gaskammer und Atombombe, die alle früher gültigen Vorstellungen vom Tod hinwegschwemmen. Ich habe schon zu erkennen gegeben, daß ich diese Antwort nicht gelten lasse. Wir nehmen uns selber zu wichtig, wir haben nicht mehr genügend Fantasie verfügbar, um uns die Tode früherer Jahrhunderte vorzustellen, zum Beispiel die Ausrottung Turkestans durch Tschingis Chan, oder die Ausrottung Mexikos durch Cortez, oder das Herannahen einer Pest im Mittelalter. Ich glaube, daß die Antwort auf einem viel engeren und zu gleicher Zeit viel näher liegenden Felde gesucht werden muß. Genet und Sartre gehören in die Tradition der französischen Sprache, deren Sätze sich zwar modern handhaben lassen, aber letzten Endes auf der gleichen Grammatik des Denkens und Sprechens beruhen wie immer. In der Literatur hat sich kein Tachismus und Informalismus durchsetzen können. Aber in der Malerei gibt es sie. In Darmstadt hängt eine Ausstellung von Otto Dix. Was er in vier Jahren Schützengraben des ersten Weltkrieges an Verwüstung und Tod, an Grauen und Blut gesehen hat, ist nicht weniger als was wir im zweiten Weltkrieg erlebt haben (abgesehen von der Hiroshimabombe). Und warum sollten wir Otto Dix nach dem ersten Weltkrieg für weniger leidensfähig halten als uns nach dem zweiten Weltkrieg? Aber Otto Dix hat seine Visionen von Angst und Tod noch mit altmeisterlichen Mitteln gemalt, und dadurch sind sie, so paradox es klingt, eingeordnet. Sie wirken zahm, wenn man sie mit der Ausstellung von Bacon vergleicht.

Denn inzwischen ist in der Malerei der Fauvismus, der Tachismus, der Automatismus erfunden, experimentiert und in hundert Abwandlungen erprobt. Francis Bacon beherrscht diese emotionalen Ausdrucksweisen vollkommen und rücksichtslos. Sein künstlerisches Verfahren besteht darin, daß er nicht mit der altmeisterlichen Pinselung, mit der noch Salvadore Dali und Max Ernst und andere Surrealisten die apokalyptischen Bilder gemalt haben, sondern mit der hemmungslosen Form des Automatismus die gleichen grauenhaften Vorstellungen provoziert. Dadurch entsteht in uns der Eindruck, daß nun eine Kontrolle nicht mehr möglich ist. Keine Kontrolle durch die Selbstironie der englischen Exzentriker, keine Kontrolle durch die altmeisterliche Sachlichkeit der Surrealisten, keine Kontrolle durch den florettartigen Intellekt der französischen Akademiker. Nur noch Rot, Violett, Gelb, Orange, Grün, Schwarz und ihre unheimlichen Variationen, aber nicht als bestimmbare Verhältnisse der Farben, sondern als Geschwindigkeiten, Unaufhaltsamkeiten für Todsüchtige und Wirklichkeitsflüchtige.

Die Gewalt der Ausstellung, die mit allen diesen Worten anerkannt wird, hat die ungewöhnliche Form dieser einleitenden Rede erzwungen. Ich bin nicht imstande, in Worten das zu wiederholen, was die Bilder selber sagen, ich kann auch nicht in kunstkritische Terminologie ausweichen. Ich muß gegenüber dem unbeschreiblichen Anprall der Bilder mich an die Kräfte von »Vernunft und Wissen-

schaft« klammern, »des Menschen allerhöchste Kraft«. Aber ich glaube damit nicht nur den Besuchern zu helfen, indem ich ihre Standfestigkeit zu stärken suche, sondern ich glaube, letzten Endes auch den Bildern zu dienen. Wie gesagt, es ist ein erstes Zusammentreffen des Gesamtwerkes von Francis Bacon mit den Menschen außerhalb von England. Anlässlich von Bildern, in denen viele menschliche Tabus außer acht gelassen sind, können weder der Künstler noch die Aussteller für sich selber ein Tabu beanspruchen. Wie das Publikum gestärkt werden muß, auf diese Bilder nicht mit den gleichen Automatismen, nicht mit den gleichen Schreien und Zusammenbrüchen zu antworten, die darin gemalt sind, sondern mit klarer und nachdenklicher Prüfung, so müssen in diesem besonderen Fall die Aussteller bereit sein, aus dem, was die kommenden Monate dieser Ausstellung an Antworten bringen werden, nachdenklich zu lernen.