

III. ZEIT OHNE GEGENWART: DAS GEMALTE BILD

Einer der interessantesten Doppelgänger Klossowskis in der Kunst des begehrliehen Sehens ist der irische Maler Francis Bacon.¹ Beide sind sie Meister der Überschreitung ihres eigenen Mediums. Beide haben Theologie und Pornographie auf höchst eigentümliche Weise miteinander ausgesöhnt (vgl. LS, 342). Beide erforschen die Grenzen und Potenzen ihres Arbeitsmittels entlang der Linie Körper-Sprache, welche die epikureischen Simulacren, die visuellen Oberflächenbilder wie die lautlichen Tiefenemissionen eröffnet haben. Körperlichkeit und Sprachlichkeit sind bei beiden Künstlern thematisch eng verflochten. Diese Verwieseneit wird nirgends deutlicher als am Beispiel des fleischlichen Akts², der beides verlangt: die Überbietung der Sprache durch die Sprache in der Literatur und die Überbietung der Körper durch den Körper, durch die malende, werfende oder das Bild wieder zerstörende Hand des Künstlers. Beugung, Krümmung und Biegung der Körper auf Bacons Bildern sind das fleischgewordene, bildgewordene *clinamen* der Epikureer, jene Sensation seiner Bilder, der alle Zeitlichkeit zugleich entstammt und entflieht. Deleuze

¹ *Logik der Sensation* ist sicherlich das am meisten von Klossowski inspirierte Buch Deleuzes. Es ließe sich zeigen, daß Deleuze in seinem frühen Essay über die 'Körper-Sprache' in den Büchern Klossowskis bereits 1965 die Grundzüge seines Nachdenkens über Bacon vorwegnahm. Folgende Ähnlichkeiten fallen auf: (1) Die Betrachtung des Körpers als 'disjunktiver Schluß', dessen anderes Pendant die Sprache ist (vgl. LS, 341), „Der Körper verbirgt, birgt eine verborgene Sprache“ (LS, 341). Er kann das Wort, das er ist – wie Deleuze mit Klossowski sagt – „verschweigen, er kann es decken. Der Körper kann wünschen und er wünscht gemeinhin Schweigen über das, was er tut“ (LS, 352). (2) Die Entstellungen, Stockungen, Verzögerungen des Körpers sind lesbar als *pantomische Artikulationsversuche* (vgl. LS, 341). Ihre Besonderheit bei Klossowski liegt darin, daß sie – nach dem Vorbild der rhetorischen Figur (Quintilians) der *Solözismen* – das Gegenteil von dem zu verstehen geben, was sie anzuzeigen scheinen. Nach diesem Prinzip wird Deleuze die 'Körpersprache' bei Bacon nicht nach dem ersten Anschein interpretieren. (3) Die Rolle der *Perversion*, die sich aber auch lesen läßt als Einführung erotischer Inbilder in ein ursprünglich nicht-erotisches System (der Ware z.B.), das sich selbst reproduziert. (4) Der Zusammenhang zwischen den *Flexionen* (Beugungen) des Körpers und der (doppelten) sprachlichen Reflexion. Während es noch bei Klossowski darum ging, den Kategorien des Sehens – Simulacrum (*simulacrum*), Ähnlichkeit (*similitude*), Gleichzeitigkeit (*simultanéité*) und Vortäuschung (*simulation*) – sprachliche Äquivalente wie Anrufung (*évoation*), Hervorrufung (*provocation*) und Widerruf (*révoation*) (vgl. LS, 346) an die Seite zu stellen, um das reine Sprechen, der Provokation des Geistes durch den Körper mit dem unreinen Schweigen des Körpers, der Revokation des Körpers durch den Geist, zu kontrastieren (vgl. LS, 353), wird Bacon versuchen, eine 'doppelte Artikulation' durch die Zeugen, Spiegel und die triptychale Anordnung seiner Bilder zu erreichen, um so die einfache Flexion der Körper in eine der Sprache analoge, doppelte Reflexion zu verwandeln. „Es gibt nichts Verbaleres als die Exzesse des Fleisches [...]. Die ständig wiederholte Beschreibung des fleischlichen Aktes bezeugt nicht nur die Überschreitung, sie selbst ist eine Überschreitung der Sprache durch die Sprache.“ – Zitiert nach Deleuze (LS, 342) aus „Un si funeste désir“ von Pierre Klossowski, Paris, 1963, S. 126.

schließt hieran allgemeine Überlegungen über die Aufgabe der Malerei an, die sich der Sichtbarmachung des Unsichtbaren zu verschreiben hat. „Es geht heute darum, Material zu benutzen, das Kräfte einer anderen Ordnung vereinnahmen kann: das visuelle Material muß nicht-visuelle Kräfte aufnehmen. *Sichtbarmachen*, sagte Klee, und nicht das Sichtbare wiedergeben oder reproduzieren. So gesehen folgt die Philosophie derselben Bewegung wie alle anderen Aktivitäten“ (TP, 467) [sic].³

Francis Bacon: *Logique de la sensation (Logik der Sensation)* (FB) (1981/1984) handelt von den philosophischen Implikationen der Bilder des englischen Malers Francis Bacon.⁴ Fast zwanzig Jahre sind vergangen, seit Deleuze seine ersten Überlegungen zum Bildbegriff in der Philosophie angestellt hat. Aber erst Anfang der 80er Jahre wagt er sich daran, über sinnlich wahrnehmbare, konkrete, käufliche Bilder zu sprechen. Aber hat sich sein Fokus seit damals wirklich verändert? Ja und nein. Was die epistemische Wirkung der Simulacren angeht, ist – ungeachtet des eklatanten Maßstabs- und Materialunterschiedes – auch für die Wirkung von Bacons Gemälden bereits alles gesagt: Nicht die Bilder sind trügerisch, sondern unser Verstand ist zu langsam, um sie angemessen erfassen zu können. (Das wird am deutlichsten, wenn Deleuze die gängige Interpretation zurückweist, Bacons *sujet* sei die Grausamkeit und die Gewalt, die sich Menschen im Moment größter Intimität antun können.) Doch während es im Epikur- resp. *Lukrez*-Aufsatz noch so etwas wie die Utopie eines – noch nicht zu *ratio* geronnenen – Denkens gibt, das sich dem kürzesten Minimum fortlaufender Zeit als ebenbürtig erweist, ist das kraftvolle In-Szene-Setzen von Zeitlichkeit im Sinnlichen (nicht im Intelligiblen) das *punctum*, um das Deleuzes Aufmerksamkeit im Bacon-Buch kreist. Zeit selbst wird hier endgültig zum *clinamen*, zur ursprünglichen, unhintergehbaren Abweichung gegenüber jeder Reflexion, die sich noch in der Illusion wiegt, je bei sich sein zu können. Zeit ist das unerreichbare Außen allen Denkens, Aliasname für eine Philosophie der Kraft, der Virtualität, des Affekts, der reinen Intensität. Die Utopie, die deformierende Wirkung von Zeitlichkeit lasse sich im Millisekundentakt anhand rotierender, chromatischer Körperbilder sichtbar machen, dominiert Deleuzes Entwurf einer

³ Deleuze und Guattari beziehen sich auf Paul Klees berühmte Formulierung: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“ – Zit. nach Deleuze (FB, 39), aus Paul Klee, *Schöpferische Konfessionen*, in: ders., *Form und Gestaltlehre*, Bd. 1, hg. v. J. Spiller, 1971, S. 76.

⁴ Anlaß des Buches waren seit den späten 60er Jahren mehrere Ausstellungen, in denen Bacon dem französischen Publikum vorgestellt wurde; und natürlich eine Reihe von Veröffentlichungen über den Künstler (z. B. von Michel Leiris). 1957 findet in der Galerie Rive Droite in Paris die erste Bacon-Ausstellung statt, von den gezeigten 21 Bildern wurden aber nur zwei oder drei gekauft. Dieser Mißerfolg ist erst 1966 vergessen, als in Anwesenheit Bacons in der Galerie Maeght die zweite Ausstellung viel Anklang findet. (Michel Leiris, der ein Jahr zuvor den Maler in London auf der Giacometti-Ausstellung in der Tate Gallery kennengelernt hat, schreibt einen Katalogtext in der Zeitschrift *Derrière le miroir*.) Zu einem kulturellen Großereignis mit Sparlier stehender republikanischer Garde gerät 1971 im Grand Palais die Bacon-Retrospektive mit 108 Bildern und 12 Triptychen, die Deleuze mit großer Sicherheit gesehen hat. (Womöglich kannte er auch das Interview, das Maurice Chapuis 1971 für ORTF drehte.) Im gleichen Jahr erscheint John Russells Buch über Francis Bacon (London, Paris), das Deleuze mehrfach zitiert (1979 revidierte Neuaufgabe). 1974 veröffentlicht Michel Leiris *Francis Bacon ou la vérité écriante*. In den folgenden Jahren ist Bacon häufig in Paris, wo er in der Rue de Birague 4 ein Atelier unterhält. 1977 sind in Paris jüngere Arbeiten Bacons in der Galerie Claude Bernard zu sehen; eine Ausstellung, die Bacon als seine gelungenste Galeriepräsentation bezeichnen wird.

Logik der Sensation. Die auf den ersten Blick befremdende Vorstellung, daß Zeitlichkeit sich extrapoliert von allen anderen nicht genuin zeitlichen Größen als 'intrinsische Dimension' bestimmter Gemälde orten lasse, taucht im *Bacon*-Buch zum ersten Mal auf. Der naheliegende Vorwurf, hier statuiere ein Philosoph ein Exempel, ungeachtet der Ideosynkrasien eines schwierigen Malers, sticht hier nicht. Ich beginne deshalb mit einer Charakterisierung von Bacons Malerei, um die Genauigkeit von Deleuzes Interpretation einschätzbar zu machen.

Besonderheiten der Bilder Bacons

„Ich möchte, daß meine Bilder so aussehen, als habe ein Mensch sich zwischen ihnen hindurchgewunden wie eine Schnecke, und als habe er dabei eine Spur der menschlichen Präsenz und eine Erinnerungsspur vergangener Ereignisse hinterlassen, so wie die Schnecke ihren Schleim hinterläßt“ (Bacon).¹ Als später Nachfahre des gleichnamigen elisabethanischen Staatsmanns und Philosophen geboren, welcher Kunst weniger als Nachahmung, denn als Neuschöpfung verstand ('homo additus naturae'), begann Francis Bacon (1909-1992) – nach ersten Erfolgen als Designer moderner Stahlrohrmöbel – seine Malkarriere als Autodidakt. 1936 schickte er einige seiner Gemälde zu einer internationalen Ausstellung nach London und erhielt sie zurück mit dem Vermerk 'nicht genügend surreal'.² Zwanzig Jahre später wird Bacon als einer der größten, vielleicht als letzter Maler des 20. Jahrhunderts gelten. Die Herausforderung der Kunst sah er – der gescheiterte Surrealist – darin, 'den Realismus kontinuierlich neu zu erfinden' (vgl. G, 174). Genau die einmalig intensive und innige Verbindung aus gegenständlicher und abstrakter Malerei, die seine Bilder beherrscht, hat ihn berühmt gemacht: „Ich glaube, daß Wirklichkeit in der Kunst etwas zutiefst Artifizielles ist und daß sie wieder neu erschaffen werden muß. Anderenfalls wäre sie lediglich eine Illustration zu etwas – und damit in der Tat aus zweiter Hand“ (G, 174).

Bildproduktion: Bacon arbeitet nie nach lebenden Modellen, nie nach Skizzen, sondern nach Photographien, die er in den Anfangsjahren bei seinem Freund John Deakin nach genauen Vorgaben in Auftrag gibt. Die Wände und der Boden seines Ateliers sind übersät von Reproduktionen (darunter Abzüge seiner eigenen Gemälde), die sich fast immer in jämmerlichem Zustand befinden. Ein Umstand, den

¹ Zitiert nach Sam Hunter, 1954, wieder abgedruckt in: Haus der Kunst (Hg.), *Francis Bacon 1909-92*, München, 1996, S. 246. Der Katalog zur Retrospektive (vom 1. 11. 1996 – 26. 1. 1997) unter der Leitung von Christoph Vitali, wird im folgenden zitiert als *HdK*. Auf Abbildungen aus diesem Katalog wird unter 'Kat.Nr.' verwiesen. Numerierungen, die auf den zweiten Band von *Logik der Sensation (FB)* im Fink-Verlag verweisen, sind im Unterschied hierzu mit 'Abb.' bezeichnet.

² Vgl. David Sylvester (1997, 207), *Gespräche mit Francis Bacon (G)*, dritte erweiterte Neuaufgabe, München, New York (Prestel), mit neun Gesprächen. Deleuze stand 1981 entweder die zweite englische Auflage (mit sieben Interviews 1962-79) oder aber nur die erste (1976 ins Französische übersetzte) Auflage dieses Buches unter dem Titel *Francis Bacon, l'art de l'impossible* mit einem Vorwort von Michel Leiris zur Verfügung, welche sich auf die ersten fünf Interviews aus den Jahren 1962 bis 1974 stützte. Ich werde im folgenden ergänzend auch die beiden späteren, weniger zentralen Gespräche (1982-1986) zu Rate ziehen.

Bacon durchaus als Vorteil empfindet, da er ihm die nötige Freiheit im Umgang mit dem Bild eröffnet, wie er gegenüber David Sylvester zugibt. Farbe trägt er mit einem breiten Pinsel auf die – zumeist unbehandelte, nur auf der Rückseite imprägnierte und dadurch extrem saugfähige – Leinwand auf, die er gelegentlich durch ein Gegen-den-Strich-Bürsten zusätzlich aufräut. Dieses Vorgehen macht seine Malweise besonders riskant, da die dick aufgetragene Ölfarbe oft eintrocknet und hart wird, bevor die Figur herausgearbeitet ist, so daß Bacon – der ohnehin dazu neigt, seine Gemälde zu zerstören – viele seiner Bilder noch im Malakt wieder 'verliert'.³ Neben dem Pinsel verwendet er Farbspritzen, Schwämme, Lappen, sogar seinen Kaschmirpullover zum Auftragen und Vermalen der Ölfarbe, welcher er häufig Staub vom Boden seines Ateliers beimischte. Berühmt wird seine Vorliebe für Farbwürfe,⁴ was ihm den Vorwurf einträgt, er verstümmele die Leinwand, um ihr Bilder abzurufen, „die stark genug sind, um die heftigste Bearbeitung zu überleben“ (Robert Melville, in: *HdK*, 250). Bacon reizt nicht nur das Möglichkeitsspektrum der Farben und Formen aus, ergänzt den planvollen Pinselstrich durch das Bewerfen der Leinwand mit Farbkümpeln und den Einsatz von Lappen, Schwamm und Spachtel, sondern er vervielfältigt auch die Figurenkonstellationen seiner Bilder: Die Form des Triptychons erlaubt ihm, drei verschiedene Ansichten eines Rückens zu malen⁵; die Konjunktion der Figur mit ihrem uneigentlichen Schatten wirkt ebenso vervielfältigend, wie die Aufteilung verschiedener Figuren (Hunde, Kinder, Herren) auf den transportablen Tafelbildern dazu führt, daß sie zu ihren schattenhaften Begleitumständen werden. Immer schöpft Bacon, wie später Samuel Beckett in seinen vier Stücken fürs Fernsehen, *das ganze Spektrum einer Möglichekeitsbene aus.*⁶

³ „Ich glaube [...], ich zerstöre eher die besseren Gemälde [...]. Ich versuche dann noch darüber hinauszugehen. Und dann verlieren sie all ihre Qualitäten; sie verlieren alles.“ – Sylvester/Bacon (G, 18).

⁴ Auf die Frage Sylvesters, warum er eher dazu neige, ein neues Bild zu beginnen und ein halb fertiges zu zerstören, antwortet Bacon: „Weil die Form manchmal völlig verschwindet und die Leinwand viel zu verschmiert wird. Es ist dann zuviel Farbe darauf – einfach zuviel Farbe, da wird es technisch unmöglich, weiterzumachen“ (G, 19). Man muß wissen, daß Bacon sehr stark variiert zwischen ganz dünnem und ganz dickem Farbauftrag, was das Risiko erhöht, Bilder zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr beherrschen zu können. „Das ist vermutlich nur in der Ölmalerei so, weil sie so subtil ist, daß schon ein Ton, ein Farbfleck, der etwas zu etwas anderem macht, die Bedeutung der Form vollkommen verändert.“ – Sylvester/Bacon (G, 19).

⁵ „Bacon: 'Sie wissen einfach fast nicht, wie die Hoffnungslosigkeit beim Arbeiten einen dazu bringt, einfach Farbe zu nehmen, einfach alles zu tun, um aus diesem Schema, eine Art von illustrativem Bild zu machen, auszubrechen; ich meine, ich wische einfach mit einem Lappen über das ganze Bild [...] oder schleudere Terpentin und Farbe und alles andere gegen das Ding in dem Versuch, die willentliche Artikulation des Bildes zu unterbinden, so daß das Bild gewissermaßen spontan wächst und zwar innerhalb seiner eigenen Struktur und nicht meiner Struktur.'“ – Sylvester/Bacon (G, 162).

⁶ Vgl. *Three Studies of the male back*, 1970 (FB, Bd. 2, Abb. 47).

⁷ Die beim Betrachten der Bilder entstehenden Fragen, lauten bei Deleuze *auf der Ebene der Figur und ihrer Kontur*: Warum sind die Gesichter Hauptangriffspunkt der Deformation, warum bleiben die antipodischen Füße bei Bacon fast immer korrekt beschriftet? Welche Beziehungen gehen die partiell verwischten Figuren mit den monochromen Farbflächen ein? Was verhängen die Vorhänge? *Auf der Ebene des Geschehens*: Wie ist der Schrei als häufigste 'stumme' Ausdrucksäußerung zu bewerten? (Schreien ohne Schrecken, als Lachen?) Wie ist der Sturz der Figuren zu verstehen? (Sturz ohne Fall, als Aufstieg?) *Auf der Ebene der internen Bildbezüge*: Welche Funktion erfüllen die Verbindungen der Bilder

In seinen Ölgemälden dekliniert er die verschiedenen Bildformen wie virtuelle Spaltprodukte des einen, nie realisierten, 'absoluten Bildes': Es gibt Photobilder, Spiegelbilder, Fenster- und Türbilder, Gemälde in seinen Bildern, die die Deformation seiner Figuren nur noch verstärken.¹⁵ Die Bilder in Bacons Bildern decken nichts auf, enthüllen nichts, sondern wirken ebenso verhüllend wie die in einer früheren, 'tonalen Phase' eingesetzten Vorhänge und Straffierungen, welche u. a. den Papstzyklus auszeichnen.¹⁶ Ein Bild ist damit eine *Qualität*, keine Entität. Ein Bild verdient diesen Namen nur, wenn es eine Art „Empfindungsbild“ (G, 162) ist, das Intensitäten, Kräfte, Potentialdifferenzen sichtbar macht: „Es [das Bild] muß die Intensität haben von ... nennen Sie es anspruchsvolle Einfachheit“ (G, 178).

Werkphasen: Woran erkennt man einen Bacon? Annäherungsweise (eingedenk der Unterbrechungen und Wiederaufnahmen einzelner Perioden) lassen sich fünf Phasen unterscheiden, I. Orange Phase (40er Jahre), II. Tonale Phase (frühe 50er Jahre), III. Triptychen (60er und 70er Jahre), IV. Selbstbildnisse (70er, 80er Jahre) und V. Landschaften (durchgängig).

- I. Den Anfang bildet die 'orange Phase' der 40er Jahre des – bis auf wenige Ausnahmen von Bacon selbst zerstörten – Frühwerkes (15 Bilder überleben aus den Jahren 1929-1944), in denen sich das Thema der Kreuzigung herauszuschält. 1944 entsteht Bacons erstes Triptychon mit drei gellenden, sich windenden Eumeniden auf orangefarbenem Grund: *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*. (Dieses erste Triptychon wird erst 1962 in *Three Studies for a Crucifixion* seine Fortführung und 1988 in *Second Version of Triptych 1944* einen Abschluß finden.)
- II. Die 'tonale Phase' der frühen 50er Jahre in gedeckteren Farben, in denen der Schrei mit dem Vorhang (oder Schleier) als Bildmotiv rivalisiert, wie erkennbar in den frühen Papststudien.¹⁷ 1957 endet diese Phase im Intermezzo des ländlich-kruken, farbenfrenetischen Van-Gogh-Zyklus, der einmündet in die 'Phase der Triptychen' (60er Jahre), die eng verbunden ist mit George Dyer als Bacons Liebhaber und Modell und schließlich in den 'schwarzen' Triptychen Anfang der 70er Jahre (nach Dyers Selbstmord 1971 in Paris) ausklingt; in dieser Phase – der Deleuze besondere Aufmerksamkeit schenken wird – findet die Beziehung von Figur, Kontur und Grund, über dem sie schwebt, ihren idealen Gleichgewichtspunkt.
- IV. Mit einer 'Phase der Selbstbildnisse' lassen sich die späten 70er und weite Phasen der 80er Jahre umschreiben, unter Beibehaltung des Formats und der dreigeteilten Tafelbildform. Auch die – über alle Werkphasen fortbestehende

nach außen (z. B. in Form von elektrischen Leitungen?) Worauf verweisen die bildinneren Pfeile? Worauf die Schatten, die sich um die Füße der Figuren ergießen?
¹⁴ Vgl. das falsche Spiegelbild in *Study of nude with figure in mirror*, 1969 (FB, Bd. 2, Abb. 21); *Portrait of George Dyer staring into a mirror*, 1967 (Abb. 31); das wie von einer Art gespaltene Gesicht in *Portrait of George Dyer in a mirror*, 1968 (Abb. 35); die zwei an die Wand gepinnten Selbstbildnisse in *Three portraits*, 1973 (Abb. 73).
¹⁵ Vgl. *Study after Velázquez's portrait of Pope Innocent X*, 1953 (FB, Bd. 2, Abb. 54); *Study for a portrait*, 1953 (Abb. 59); auch *Study of Portrait III (after the life mask of William Blake)*, 1955 (Abb. 49); *Study of a figure in a landscape*, 1952 (Abb. 13); *Two Figures*, 1953 (Abb. 41); später *Jet of water*, 1979 (Abb. 38), und die großartige *Sand dune*, 1981 (Abb. 97).
¹⁶ Sie beginnt mit *Man with Dog* (1953). Als erstes Papstbildnis gilt *Head VI* (1949).

– Hinwendung zu kleinformatigen 'unähnlichen' Portraits seiner Freunde (Isabel Rawsthorne, Henrietta Moraes, Muriel Belcher, Lucian Freud, Michel Leiris et al.) verdienen Erwähnung.



Abb. Nr. 3 Francis Bacon, *Three studies for Portrait of Isabel Rawsthorne* (1965), Öl auf Leinwand

- V. Als letzter, eigenständiger Werkzyklus kann die 'Phase der Landschaft'¹⁸ in den frühen 80er Jahren gelten, welcher – das Thema eines Gemäldes von 1963 wiederaufnehmend, entstanden nach Peter Lac(e)ys Tod in Tanger – den Ehrgeiz besitzt, Landschaft wie einen entfesselten, anonymisierten Akt darzustellen mittels der „visuellen Maschine“ (HdK, 226), die Bacons Mal-, Farbwurf- und Verwischtechnik auszeichnet.¹⁹

Konstanten: Bacons Gemälde lassen sich seit den 60er Jahren leicht identifizieren, zeichnen sie sich doch durch das Festhalten an bestimmten Figuren, Formaten und Präsentationsarten aus. Bacon bevorzugte die Maße 198 x 147,5 Zentimeter für seine vertikal ausgerichteten und an den 'Hohen Stil' der Renaissance-malerei gemahnenden Triptychen.²⁰ Immer hinter Glas verschlossen – der Distanz zum Betrachter halber, wie Bacon betont –, eingefasst am liebsten in großartigen goldenen Rahmen (die an Heiligenschreine erinnern), sind die Triptychen immer fünf Zoll, also etwa eine Kinderhand weit voneinander getrennt. Nie bilden sie eine Ereignisabfolge, nie imitieren sie das cinematographische Photogramm. Eher sind sie Variationen auf kein Thema, die trotz ihrer plastischen Körperlichkeit an *Möglichkeitfiguren* erinnern, die in ihrer eigenen Konsequenz und Härte von Bacon durchgespielt werden.²¹

¹⁸ Vgl. *Landscape near Malabata, Tangier* (1963), *Landscape* (1978), die beiden Sanddünenbilder (1981 und 1983), *A Piece of Waste Land* (1982) und *Jet of Water* (1979 und 1988).
¹⁹ „Bacon: Ich denke zum Beispiel an das Bild mit dem Gras, eine Landschaft, die ich in einen Rahmen stecken wollte. Ich wollte, daß es eine Landschaft ist, aber nicht aussieht wie eine Landschaft, und so kappte ich Stück für Stück, bis zum Schluß gerade noch ein kleiner Streifen Gras übrigblieb [...] Sylvester: 'Also, für mich ist diese Landschaft, dieses Gras, voll von animalischer Energie.' – Sylvester/ Bacon (G, 162 f.).
²⁰ Vgl. den Aufsatz von Lawrence Alloway von 1964, abgedruckt in HdK (1996, 261-63).
²¹ Dieser Effekt hängt mit dem Fehlen einer narrativen Struktur zusammen. Da alle im Triptychon vereinten Bilder immer gemeinsam angeschaut werden sollen, scheinen sie wie gleichberechtigte Möglichkeiten *nebeneinander* zu existieren, der Möglichkeit, aber nicht der Wirklichkeit nach. Die *Koexistenz des Inkommensurablen* in einem Triptychon verstärkt

Zu sehen sind vielfach dieselben Figuren. Zumeist Männer in Geschäftsanzügen, sitzend oder aber nackt (zwischen diesen beiden Zuständen scheint es nicht viel anderes zu geben), ringend, kopulierend, sich rasierend oder auf der Toilette Zeitung lesend, in unterschiedlichen Stadien ihrer Körperlichkeit, die weder zeitlich noch narrativ genau aufeinander bezogen werden können. Die Arbeiten zeigen diese Personen in karg möblierten Innenräumen mit ovalen Rückwänden; zeigen lebensgroße, sitzende oder liegende Torsi, die – von bizarren Schattenformationen begleitet – an Körperexkremente, düstere Ausflüsse und Ausflüchte erinnern.¹⁹

Die Gesichter der Personen sind, wenn überhaupt erkennbar, dann nur im Profil intakt. Je mehr Sinnesorgane zu sehen sind, je mehr Perspektiven sie (für die Figur selbst) eröffnen könnten, desto zerstörter, verwischter erscheinen die Züge.²⁰ Warum? Fabrice Hergott (*HdK*, 210) merkt an, daß die Figuren in *Triptych 1983* hören, riechen und schmecken, nicht aber sehen und denken können. Dieser Verweis auf die Ausschaltung der 'höher entwickelten' Zentren zugunsten der 'animalischen' geht noch nicht weit genug: Die erste Trennung scheint zwischen Profil- und Frontalansicht zu verlaufen, wobei die perspektivische Reduktion der Sinnesorgane (auf ein Auge, ein Nasenloch, einen halben Mund) offensichtlich schon 'entschärfend' wirkt, ebenso wie das Schließen der Augen. Bacon scheint den zentrierten Blick seiner Figuren ausschalten zu wollen zugunsten eines 'haptischen Blicks'.

Die zweite Unterscheidung verläuft zwischen einfachen, passiven Sinnesorganen und komplexen, aktiven Sinnessystemen. Nur so läßt sich einsehen, warum Bacon Münder, aufgerissen, gähnend, schreiend oder nach Atem ringend, so privilegiert behandelt. Die Tatsache, daß wir mit Zunge, Gaumen und Zähnen nicht nur essen und schmecken, sondern auch Laute bilden, daß es sich um ein multisensitives, aktives Sinnessystem handelt, scheint den Mund als ausdrucksbildende Größe zu prädestinieren. Es scheint, als müßten die Sinnesorgane bei Bacon zu reinen *Ausdrucksorganen* werden, nicht länger auf Rezeption, sondern auf Aktion geeicht.

Was auf Bacons Bildern wiederkehrt, sind Augen ohne Blicke, Münder, geöffnete Grundhaltung macht Bacon einen Akt höchster Akrobatik, gepaart mit einer beinahe brutal zu nennenden Physis und Physikalität des Geschehens. Der Ausdruck, die 'Sensitivität', der Affekt einer typischen Bacon-Figur ist in den Körper und dessen Haltung verlegt. Wie Rotationskörper scheinen sich die Figuren um die eigene Wirbelsäule zu drehen und zu winden, wobei ihnen das Fleisch buchstäblich aus den Adern tritt.²¹ Deleuze spricht von dem Versuch, daß der Körper seinem Fleisch und der ihn abbildenden Figur zu *entkommen* versucht, daß jedes bloß abbildende, figurative Moment getilgt werden soll zugunsten eines Körpers, der sich selbst nicht

den Eindruck eines sich im Bild zutragenden Ringkampfes. Die Figuren ringen untereinander um das Vorrecht, so und nicht anders existieren zu dürfen.

¹⁹ Vgl. der fleischfarbenen verfließende Schatten in *August 1972* (FB, Bd. 2, Abb. 70); der 'Batman-Schatten' auf dem *memento mori* für George Dyer in *May-June, 1973* (Abb. 29); der davonstolzierende Vogelschatten in *Two figures lying on a bed with attendants, 1968* (Abb. 53).

²⁰ Zu dem bemerkenswerten Umstand, welche Gesichtszonen verwischt und welche intakt bleiben, gibt uns leider auch Michel Leiris' Buch *Face et Profil* kaum Aufschluß.

²¹ Vgl. die entblößte Wirbelsäule in *Three studies for a crucifixion, 1962* (FB, Bd. 2, Abb. 56); das Sichwinden der Figur um eine Injektionsnadel in *Lying figure with hypodermic ring, 1963* (Abb. 37).

länger der Nächste ist. Der beständige Ringkampf, der sich auf Bacons Bildern zutragen scheint, ist mindestens in zweierlei Hinsicht auslegbar:

- als ein Kampf um künstlerische Form und Formgebung, den Deleuze mit dem Stichwort 'das Figurative durch das Figurale ersetzen' belegt.
- Wenn das Fleisch den Knochen, dem Gerüst des Körpers, lebend zu entkommen versucht, sich aus der Einheit des Körpers herauszuwinden versucht, dann ist die scheinbare 'Grausamkeit' (die viele Interpretationen durchzieht) nicht etwas von der Form der Darstellung Aufgebürdetes, sondern eher ein 'inneres Bedürfnis' der Figuren selbst.

Hieran schließen sich bei Deleuze Spekulationen über die Natur von unsichtbaren, körpereigenen Kräften an, welche bereits sein späteres *Foucault*-Buch (1986) mit seinen in der Einleitung zitierten Überlegungen zum Verhältnis vom Sichtbaren (*le visible*) und Sagbaren (*l'énonçable*) vorbereiten. Beide hier beschriebenen Fluchtlinien – der Kampf um das Bild und der Kampf mit körpereigenen, nicht etwa fremden Kräften – führen mitten hinein in die Spekulationen darüber, was überhaupt ein Bild ist und was es zu leisten vermag. Dabei geht es Francis Bacon niemals darum, etwas immer schon Sichtbares durch seine mimetische Abbildung zu verdoppeln, sondern er folgt Klees Einsicht, daß Kunst nicht das Sichtbare wiedergibt, sondern etwas sichtbar macht, das vorher nicht sichtbar war: *Kräfte und Affekte*.

Das Figurale

Die Figur selbst wird zum Austragungsort eines unentscheidbaren Ringkampfes um das Sichtbarmachen unsichtbarer Kräfte (z. B. Druck, Trägheit, Anziehungskraft, aber auch Zeit, Keimung usw.), die den Körpern nur temporär zukommen (vgl. *FB*, 39 f.). Deformation und Transformation sind in diesem Prozeß der Sichtbarmachung des Unsichtbaren in seinen Wirkungen gleichberechtigt: „Wie lassen sich unsichtbare Kräfte sichtbar machen? Dies ist sogar die wesentliche Funktion der Figuren“ (*FB*, 40), so sie 'figural' werden und nicht einfach figurativ bleiben.

Das Figurale (*le figurale*) hat aller figurativer Referenzen entoben zu sein, um etwas Sensationelles, Empfundenes oder Empfindbares zum Ausdruck zu bringen. Deleuze nimmt den Terminus von Jean-François Lyotard auf²², um den Sonderweg Bacons in der Moderne zu charakterisieren, nicht konkret und nicht abstrakt zu sein, nicht illustrativ und nicht narrativ, nicht geometrisch, nicht expressiv, sondern

²² Jean-François Lyotard entwickelt den Begriff des Figuralen (*le figural*) in seinem Buch *Discours, Figure* (1971), das Deleuze 1972 rezensierte (in: „La Magazine littéraire“, 1.-15. Mai 1972), als Inbegriff einer nicht-illustrativen, reinen Figur 'aus erster Hand' im Unterschied zum buchstäblichen, abbildlichen Figurativen. Schon im einleitenden Kapitel nähert sich Lyotard dem Begriff von den drei Seiten 'opacité', 'vérité' und 'événement' und kündigt mit letzterem auch schon die von Deleuze radikalisierte Verbindung von Figuralen und Sensation an. „Certes, la signification [du figural] est fragmentaire, il y a des lacunes et, j'espère, des rébus. Néanmoins cela ne fait qu'un objet incertain, intermédiaire, que j'aimerais pouvoir appeler, pour l'excuser, un inter-monde, comme Klee; ou un objet transitionnel, comme Winnicott [...]; mais on veut que les mots *disent* la prééminence de la figure, on veut signifier l'autre de la signification.“ – Lyotard (1971, 18).

eher ein atheistischer Ikonenmaler mit anderen Mitteln, der – überzeugt von der Sinnlosigkeit des Leidens – das rohe Fleisch eher als das menschliche Antlitz zeigt und die derangierte, deformierte, 'zweite' Figur als rein figurale, artifizielle, künstlich geschöpfte der ersten, buchstäblichen, ähnlichen, abbildenden vorzieht: *Einen Mensch seinem Bild ähnlich machen mit unähnlichen Mitteln durch das Einspeisen artfremder Bilder* (von Nashörnern, Ringern oder Röntgenpatienten) –: darin besteht die ästhetische Herausforderung für Bacon. Ähnlichkeit, die nicht auf optischer, sondern auf sensueller, nervlicher, energetischer Übereinstimmung verschiedener Kräftefelder beruht, die ihren Ursprung nicht in einer Person oder einem Charakterzug hat, sondern Verbindungen mit der belebten und unbelebten Natur unterhält. Das Sichtbarmachen der unsichtbaren Anteile einer Person auf der Ebene ihrer Körperlichkeit ist eine Anstrengung, die bei Bacon darin gipfelt, dem Gesicht und dessen kulturell normierten Zügen zu entkommen.²³ Die oft beklagte Unmenschlichkeit, ja Grausamkeit des Dargestellten wertet Deleuze um zu 'natürlichen Haltungen', die ein 'alltäglicher' Körper einnimmt, während er den alltäglichen Kräften nachgibt, die an ihm zehren: Hunger, Durst, Müdigkeit, Trägheit.²⁴

[D]ie Deformationen Bacons sind selten erzwungen oder forciert, sie sind keine Foltern, was immer man sagen mag: Im Gegenteil, sie sind *die natürlichsten Haltungen eines Körpers*, der sich je nach der bloßen Kraft, die auf ihn einwirkt, umordnet – Lust zu schlagen, sich zu erbrechen, sich umzudrehen, möglichst lange im Sitzen auszuhalten etc. (FB, 41) [Herv. M. S.]

Diese Umwertung – kein Grausamkeit (von außen), sondern natürliche Haltungen am Werk zu sehen – macht den Clou der deleuzianischen Interpretation aus, erlaubt sie ihm doch *en passant*, eine Reihe von Spekulationen über die Kräfte, die ein Bild einfangen kann, anzustellen, die nach dem Nietzsche-Buch (1962) vierundzwanzig Jahre später verstärkt im Foucault-Buch thematisch werden.

Fleischesflüchte – Körperkräfte – Kräfte des Außen

Die Rede vom Fleisch ist immer mit Begehren, Lust und Schmerz konnotiert. Bacon ist ein Maler der Schlachthäuser, ein religiöser Maler (vgl. FB, 21). Der Zusammenhang von Fleisch, Leiden und Lust ist simpel: „[J]eder Mensch, der leidet, ist bloßes Fleisch. Der Fleisch ist der gemeinsame Raum von Mensch und Tier, ihre Ununterscheidbarkeitszone, es ist jenes 'Faktum', eben jener Zustand, in dem sich

²³ *Logik der Sensation* ist in dieser Hinsicht eine positive Ausformulierung der siebten Kapiteis aus *Mille Plateaux* (1980): „Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichts“. Dieses Kapitel führt wiederum auf Überlegungen zurück, die Félix Guattari in seinem 1979 erschienenen Buch *L'inconscient machinique*, a.a.O., im Kapitel „Visageité signifiante, visageité diagrammatique“ entwickelt hat. Deleuze eignet sich in seinem neuen Buch genau das „Unmenschliche“ der Malerei Bacons an, welches Merleau-Ponty zuerst bei Cézanne bemerkte, der „sagte, man soll ein Gesicht wie einen Gegenstand malen“. – Vgl. Merleau-Ponty (1994, 41).

²⁴ „[D]ie Figuren scheinen nur unter dem Gesichtspunkt einer fortbestehenden Figuration Monster zu sein, sind es aber nicht mehr, sobald man sie in 'figuraler' Hinsicht betrachtet, da sie dann die natürlichste Haltung offenbaren, und zwar in Abhängigkeit von der alltäglichen Aufgabe, die sie erfüllen, und von den augenblicklichen Kräften, denen sie ausgesetzt sind.“ – Deleuze (FB, 93).

der Maler mit den Gegenständen seines Schreckens oder seines Mitgeföhls identifiziert“ (FB, 21). Deleuze dient der Begriff des Fleisches dazu, dem Begriff des Körpers zu entkommen. Das Fleisch, was Bacons Tiermenschen da von den Knochen fällt, wird gedeutet als Wunsch, dem eigenen Körper zu entkommen (vgl. FB, 23), um von der Sichtbarkeit in die Unsichtbarkeit überzuwechseln. Das Fleisch hat damit auch eine 'spirituelle' Bedeutung und weist – mit der Abkehr von der Einheit mit dem Körper – eher in Richtung des 'Leib'-Begriff bei Maurice Merleau-Ponty.²⁵

Das 'Fleisch'²⁶ ist auch bei Bacon nicht einfach das Objekt einer Deformation, wie Deleuze immer wiederholt, sondern seine Verformung ist Ausdruck seiner 'Besetzung' von innen. Die Kräfte, die bei Bacon wirken, zeugen nicht von einer Gewalt von Außen, sondern sind Indiz für eine Gewalt von innen. Diese Gewalt artikuliert sich als Fliehkraft, die auf ein Unwahrnehmbar-Werden, ein Amorph-Werden des Eigenen und den Zusammenschluß mit den Kräften der Umgebung abzielt. Die Reversibilität, die bei Merleau-Ponty den *chair* definiert, „wirkt ebenso in anderen Feldern, sie wirkt dort sogar unvergleichlich behender und vermag zwischen den Leibern Verbindungen zu knüpfen, die diesmal den Kreis des Sichtbaren nicht nur erweitern, sondern ihn endgültig überschreiten“ (S&U, 189).

Exzesse des Fleisches wie der Sprache

Als Beispiel nennt der französische Phänomenologe das, was auch Deleuze – mit Bacon – als *malerische Überschreitung* anführt²⁷: den lautlosen, den gemalten Schrei. Ein Schrei, der zugleich einen Blick in den geöffneten Rachen und auf dessen rosa-farbenes Fleisch erlaubt. Als Sujet der Malerei gilt er als Überschreitung der Mittel der Malerei hin auf die Darstellung von etwas nicht genuin Sichtbarem. „Bacon gelingt das Malen des Schreies, weil er die Sichtbarkeit des Schreies – den wie einen düsteren Schlund geöffneten Mund – auf unsichtbare Kräfte bezieht, die nur noch die der Zukunft sind [...]. Innozenz X. schreit, aber er schreit eben hinter einem Vorhang, nicht nur wie jemand, der nicht mehr gesehen werden kann, sondern *wie einer, der nicht sieht*, der nichts mehr sehen kann, der nur noch die Funktion hat,

²⁵ Bei letzterem ist „la chair de la Gestalt“ (V&U, 259), ist das Fleisch der Figur dasjenige, was seiner „Trägheit“, seinem „Eingelassensein in eine 'Welt'“ (S&U, 263) entspricht. Als Beispiel nennt Merleau-Ponty die Körnigkeit der Farbe, „dieses gewisse Erwas, das den Umriss belebt oder – in Michottes Erfahrungen – das Rechteck beseelt und zum 'Kriechen' bringt.“ – Merleau-Ponty (S&U, 263).

²⁶ 'Fleisch' als Name für die „Generalität des Empfindbaren an sich“ (S&U, 183), eine der „abenteuerlichen Konsequenzen, die sich ergeben, wenn man das Sehen ernst nimmt/und es befragt“ (ibid., 184), ein 'eingeborenes Anonymes' (ibid., 183), das als Kreislauf „dies Einrollen des Sichtbaren ins Sichtbare“ (ibid., 185) in Gang hält und damit die Sichtbarkeit der Welt ebenso verbürgt wie meine Möglichkeit, diese Welt auch zu sehen. (Es ist der 'strukturelle' Ort Merleau-Pontys, wo sich das Chiasma, das Sichtüberkreuzen von Eigenem und anderem, von Ich und Mitwelt ereignet.) Dieses 'Fleisch' ist nicht materiell, nicht substantiell, ungeistig und vergleichbar einem 'inkarnierten Prinzip' oder einem einhüllenden und mediatisierenden 'Element', das seinen „Seinsstil überall dort einführt, wo ein Teil davon zu finden ist.“ – Merleau-Ponty (S&U, 184).

²⁷ „Unter meinen Bewegungen gibt es solche, die nirgends hingehen und im anderen Leib nicht einmal ihr Ebenbild oder ihren Archetypus wiederfinden: das sind Bewegungen des Gesichtes, viele Gesten und vor allem die seltsamen Bewegungen der Kehle und des Mundes, durch die der Schrei und die Stimme entstehen.“ – Vgl. Merleau-Ponty (S&U, 189).

jene Kräfte des Unsichtbaren sichtbar zu machen, die ihn schreien machen, jene Mächte der Zukunft“ (FB, 41) [Herv. M. S.].



Abb. Nr. 4 Francis Bacon, *Head VI* (1949), Öl auf Leinwand

Diese Wendung kündigt viererlei an:

- das Verschieben des Blickwinkels: Wir verstehen Innozenz eher 'von innen' als von 'außen'; wir müssen mit den Figuren die Rollen tauschen, um Affekte empfinden zu können.
- Alles, was man auf diesen Bildern sieht, ist überhaupt erst im Begriff, *sichtbar zu werden*. Wir sehen die „spürbare Kraft des Schreis“ und zugleich die „nicht-spürbare Kraft dessen, was schreien macht“ (ibid.), die *Wirkung* unsichtbarer Kräfte als das 'pikturale Faktum' des Schreis.
- Kräfte sind damit – wie schon im *Foucault*-Buch – Wirkungen, die ihre eigene Ursache sind, Wirkungen, die ihrerseits Empfänger von Wirkungen und Auslöser anderer Wirkungen sind. *Actio* und *reactio* gehören auch im philosophischen Kraftbegriff untrennbar zusammen. Kräfte sind immer schon gekoppelt und verkoppelt, doch sind ihre Konjunktionen instabil.
- Zuletzt liefert auch Deleuzes Interpretation der Schreis von Innozenz X. einen Hinweis auf jene 'Urszene', die der Philosoph jene nicht genuin sichtbare Kräfte verantwortlich macht: Zeitlichkeit, in diesem Fall die Erwartung all dessen, was noch nicht, aber eines Tages sichtbar sein wird.

Was bedeutet die Vorstellung, daß Innozenz X. angesichts des Unsichtbaren schreit, angesichts der unsichtbaren Kräfte, die ihn immobil machen²⁸, auf pikturaler Ebene?

²⁸ In seinem Aufsatz über Lukrez findet Deleuze, wie wir gesehen haben, bereits in der epikureischen Theorie eine 'Ableitung' des Schreis aus den Tiefen des Körpers, die auf Bacons

Der Mund (und/oder Anus) erscheint im Schrei als 'offene Arterie' des Körpers, als Ort, an dem das Fleisch von den Knochen fällt und entweichen kann.²⁹ Den Figuren tritt das Fleisch buchstäblich 'aus den Adern', so wie der Schrei auf dem Bild all das zu versammeln scheint, weshalb man überhaupt schreien möchte: Angst, Ohnmacht, Furcht, Hoffnungslosigkeit, vielleicht das Schreien um Hilfe, Warten auf Rettung? Diese zuletzt genannte Interpretationslinie schneidet Deleuze ab, wenn er sagt, der Papst – Stellvertreter Gottes auf Erden (nach dem Tod Gottes) – schreie bei Bacon wirklich um sein Leben (vgl. FB, 41), ohne Aussicht auf Rettung.

Der Papst befindet sich im Mittelpunkt von ganz verschiedenen Kräften, die an ihm zerrren. Seine Stellvertreterrolle wird ihm dabei bei Bacon zum Verhängnis, denn sie zeigt für alle Kritiker der Repräsentation natürlich die Unmöglichkeit, für etwas anderes zu stehen, unter Durchstreichung der eigenen Präsenz. Die Präsenz all der da lauernden Ereignisse, die nicht einmal vom Oberhaupt der Christenheit beherrschbar sind. Gibt es etwas Unbeherrschteres als den Schrei, der die rasende Ohnmacht des Papstes zum Inhalt hat?

Die Serie der schreienden Päpste zeugt damit weniger von der Göttlichkeit als von der Menschlichkeit der 'mit seinem Tier verwachsenen' empirisch-transzendentalen Doublette, zeigt die Ununterscheidbarkeit zwischen Mensch und Tier im Leiden (vgl. FB, 20). Wesen, die mit ihren Schreien zugleich dem eigenen Körper und der Schwerkraft zu entkommen versuchen (vgl. FB, 23): „Bacons Schrei ist die Prozedur, mit der der Körper insgesamt durch den Mund entweicht. All die Triebkräfte des Körpers“ (FB, 17), *un si funeste désir*.³⁰ Deleuze entdeckt bei Bacon eine rechte „Akrobatik des Fleisches“ (FB, 20) und verbindet diese mit der Bedeutung des Sturzes. Wenn die Figur aus dem Figurativen ins Figurale stürzen soll, wenn die Körper organlos und damit intensiv und unermeßlich werden sollen, fällt passend hierzu (auf den Gemälden) das Fleisch der Menschen von den Knochen, ein *factum brutum* der Bilder Bacons, wie Deleuze im Anschluß an David Sylvester sagt.

Gemälde zutreffen könnte: Töne, Gerüche und Geschmack verweisen nach epikureischem Verständnis auf 'Tiefenemissionen des Körpers', Formen und Farben hingegen auf Oberflächenbilder. Die Tiefengeräusche werden zu Stimmen, die sich durch löchrige Oberflächen wie den Mund hindurch einen Weg in die Freiheit bahnen, während sich Lukrezens Simulacra direkt von der Oberfläche abheben (vgl. LS, 333). Die Wahrnehmung eines jeden Objekts ist in diesem Sinne abhängig von den Tiefenemissionen und den Oberflächenbildern, die sich in unterschiedlicher Distanz – getrennt durch eine 'Luftsäule' – von ihren Körpern abheben und sie umspielen. Sie sind so etwas wie der Beginn des Auflösungsprozesses eines Körpers und zugleich Hinweis auf die spätere – transformierte – Rekomposition desselben. Die entsprechende Beschreibung von Bacons Bildern erinnert bei Deleuze an diesen epikureischen Sachverhalt und legt die Vermutung nahe, daß Bacon seinen der Oberfläche verhafteten Bildern mit der Wiederentdeckung des Schreis als materialisches Sujet, die ihnen komplementäre Tiefendimension zur Seite stellt.

²⁹ „Ich war immer schon sehr berührt von Bildern, die mit Schlachthäusern und Fleisch zu tun haben. Für mich gehören sie sehr stark zu dem ganzen Thema der Kreuzigung. [...] Wir wissen es natürlich nicht, aber auf diesen Aufnahmen sieht es so aus, als ob die Tiere sich völlig bewußt darüber seien, was ihnen bevorsteht. Sie tun alles, um zu entkommen. Ich glaube, diese Bilder verdeutlichen eine Situation, die für mich der Realität der Kreuzigung sehr, sehr nahe kommt.“ – Vgl. Sylvester/Bacon (G, 25).

³⁰ Im Text „Un si funeste désir“ (1963) – der Satz selbst ist ein Zitat aus Edgar Allan Poes Erzählung „The Perloined Letter“ – schreibt Klossowski: „Es gibt nichts Verbaleres als die Exzesse des Fleisches [...] Die beständig wiederholte Beschreibung des fleischlichen Aktes bezeugt nicht nur die Überschreitung, sie selbst ist eine Überschreitung der Sprache durch die Sprache“ (Klossowski 1963, 126 f., zit. nach LS, 342).

Neuerlich erscheint das Tier-Werden als Inbegriff der Sehnsucht nach Vereinigung des Geistes mit der materiellen Struktur. Alles stürzt bei Bacon dieser tödlichen Vereinigung zu. Nur das Lächeln (das Andere des Schreies) wird den Sturz wie Carrolls grinsende Katze – überleben, es ist ein hysterisches Grinsen, Ankündigung der Deterritorialisierung des Körpers zugunsten eines nie gehörten Rhythmus, der Ausdruck der Koexistenz divergierender Bewegungen im Gemälde ist.

Kritisch sei angemerkt: Im Zuge dieser Interpretation übersieht man leicht Deleuzes Entscheidung, die Frage nach dem Sein oder Nichtsein eines Bildes niemals an das faktische Ausgangsmaterial (Leinwand oder Zelluloid usf.) zu koppeln, sondern immer an das, *was* das Bild *wie* zeigt. Es geht also um *Form und Inhalt* auf der Ebene des *Bildgeschehens*, nicht auf der Ebene des *Bildmaterials*. Damit ist zugleich eine Schwäche bezeichnet: Indem er sich auf keine Debatten über die 'Ontologie' des Bildes im allgemeinen einläßt, bleibt die Entscheidung, ob etwas ein Bild ist oder nicht, so lange offen, bis Deleuze seine Exegesen über das 'Ereignis' des Bildes abgeschlossen hat. Zugleich ist der Philosoph keineswegs offen darin, *wie* so ein Ereignis auf den Bildbetrachter *zu wirken* habe, was dazu führt, daß die Bilder Gefahr laufen, auf ein Allgemeines (der Sichtbarmachung von Kräften) zurückgeführt zu werden, welches die avisierte Singularität neuerlich verdeckt. Eine genauere Analyse der Ereignisbegriffs auf der Ebene von Bildern scheint damit vonnöten, sollen die oben genannten Befürchtungen der Vereinnahmung entkräftet werden.

Was ist eine Sensation?

Schon am Titel des Buches läßt sich erkennen, unter welchem Namen Deleuze den Bildbegriff an einen Ereignisbegriff zu binden versucht: den der *Sensation (sensati-on)*, der die Wirkungen der unsichtbaren Kräftediagramms der baconschen Bilder zusammenfaßt. Deleuze behauptet, daß alle Figuren bei Bacon über eine multisensorielle, rhythmische Gestalt verfügen, daß sie „die auf die Sensation bezogene sinnliche Form [seien, welche] unmittelbar auf das Nervensystem“ (FB, 27) einwirken. Die Figuren bei Bacon sind lesbar als gestaltgewordene Empfindungen wie etwa der Müdigkeit, der Langweile, aber auch des Schmerzes, der Lust usf. (vgl. FB, 41).

Sensation ist demnach – frei nach Cézanne – dasjenige Ereignis, was die (wenn auch nur temporäre) *Einheit von Empfundem und Empfindendem* verbürgen soll. Mit dem Begriff – zumeist mit 'Empfindung' oder 'Sinnesindruck' übersetzt, verweist Deleuze – diesmal explizit – auf die *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945): Wie Merleau-Ponty bricht Deleuze mit der Vorstellung, daß man das Empfinden distinguert wie die „Fauna eines fernen Landes“ beschreiben könne, „ohne irgend daran zu denken, daß er [der Philosoph] ja selber wahrnimmt, [...] und daß die Wahrnehmung, so wie er sie selbst erlebt, all das, was er von der Wahrnehmung sagt, in Frage stellt“ (PhdW, 245), wie etwa die klare Zuweisung von empfindendem Subjekt und empfundenem Objekt. Sinneserfahrung wird von Merleau-Ponty als eine „ursprüngliche Seinsberührung, als Übernahme einer vom Sinnlichen selbst angezeigten Weise des Existierens durch das empfindende Subjekt, als Koexistenz von Empfindendem und sinnlich Empfundem“ (ibid., 259) gedeutet, welche uns den Kontakt mit der Welt und uns selbst eröffnet. Wie Merleau-Ponty mit Rekurs auf die medizinische Forschung darzulegen versucht, spielt sich das Empfinden als synästhetisches, als Syntheseleistung dessen, was wir Wahrnehmung nennen, vor

bzw. *jenseits* den Sinnen ab. Es findet weder in einem klar definierbaren Subjekt statt, noch ist es identisch mit den 'Informationen' unserer Sinnesorgane, die – jedes für sich – einem anderen Synthesetypus, einer anderen „Gegenwärtigungsweise“ (ibid., 263) verpflichtet ist:

„Einen Gegenstand sehend, 'empfinde' ich stets, daß da noch etwas jenseits des aktuell Gesehenen ist, und nicht allein noch weiteres sichtbares Sein, sondern ferner noch berührbares, durch das Gehör erfassbares Sein, und nicht allein sinnliches Sein, sondern darüber hinaus eine Tiefe des Gegenstandes, die keinerlei sinnliche Aufnahme je zu erschöpfen vermag. (Merleau-Ponty, PhdW, 254)

Vielmehr handelt es sich beim Empfinden um eine einmalige Konjunktion aus Empfindendem und Empfundem und ist damit Ausdruck einer „individuellen Geschichte“. Es geht dabei um einen Prozeß des Sich-Verwandeln und *Anverwandeln*, den Merleau-Ponty mehrfach als 'Kommunion' (ibid., 249, 251) bezeichnet. Was im Katholizismus das 'In-eins-Werdens' der Gemeinde – durch das Meßopfer – mit dem Leib und Blut Christi meint, säkularisiert Merleau-Ponty in Gestalt der Empfindung ganz unsensationell als „allereinfachste Wahrnehmung“, die sich als Modalität der Existenz nicht von ihrem „Untergrund lösen [kann], der letztlich die Welt ist“ (ibid., 282).

Die Folgen dieser Sicht für die Philosophie sind offenkundig: Merleau-Ponty lehnt – wie später Deleuze – eine statische Subjekt-Objekt-Dichotomie, eine rigide Form-Inhalt-Unterscheidung nicht nur *de facto* als phänomenologisch unbegründet, sondern auch *de jure* ab. Man müsse nicht gleich die Metaphysik bemühen, um die Phänomene zu erklären, die das Vermögen eines einzelnen Sinnes übersteigen und sich als Synergie-Effekte durchaus mit den schon bekannten Größen erfassen lassen.

Ein Aspekt, die sich von dieser Art, die Empfindung zu denken, ableiten läßt, scheint dabei für Deleuze von besonderer Bedeutung zu sein: Sie spielt sich „am Rande meines personalen Lebens und meiner eigentlichen Akte“ (ibid., 253) ab und birgt damit den Keim von Entpersönlichung in sich. Wollte man dies – wie es Deleuze/Guattari in *Mille Plateaux* (1980) getan haben – „in aller Strenge zum Ausdruck bringen“ (ibid.), müßte es heißen, „daß *man* in mir wahrnimmt, nicht, daß ich wahrnehme. Jede Empfindung trägt in sich den Keim eines Traumes und einer Entpersönlichung: wir erleben es an dem Betäubungszustand, in den wir geraten, wenn wir uns gänzlich einem Empfinden überlassen“ (PhdW, 253) [sic]. Die Entpersönlichung des Empfindens hängt bei Merleau-Ponty mit zwei Überlegungen zusammen. Sie ist zum einen eine Konsequenz aus der faktischen Multisensualität des Menschen, die uns Wahrnehmung zwar *de facto* als synkretistische Erfahrung liefert, *de jure* aber aus vielen einzelnen, nicht aufeinander reduzierbaren Sinneswelten besteht. Durch die Empfindung erfasse ich „das Leben meiner Augen, meiner Hände, meiner Ohren, die ebensoviele natürliche Ich sind“ (ibid., 253 f.). Zum anderen hat sie ihren *Rechtsgrund* in der Natur der Empfindung selbst, sofern man sie in ihrer Einmaligkeit und Unvorhersehbarkeit zu den 'vopersonalen' und damit allgemeinen 'Horizonten' (vgl. ibid., 253) des menschlichen Lebens zählt. Der Empfindungsbegriff Merleau-Pontys reicht hier an den Ereignis-Begriff Blanchots heran, auf den sich Deleuze an anderer Stelle stützt.⁵⁵ Wie ist das zu verstehen?

⁵⁵ Vgl. den Exkurs „Die Erfahrung der Unerfahrbarkeit des Todes bei Blanchot“, in: Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland: Zeit- als Ereignisphilosophie*, München: Fink, 2003.

Man könnte – im Vorgriff Roland Barthes' Bemerkungen zur Photographie sagen – es geht dabei um ein Subjekt, das im Begriff ist, die Ordnung zu wechseln und Objekt zu werden.³¹ Die unmerklichen Austausch- und Werdensprozesse, die Subjekte zu Objekten werden lassen (*and vice versa*), lassen sich mit keiner noch so genauen Beobachtung synchronisieren. Man *kann nicht beides haben*, wenn man das eine oder das andere im Begriff ist zu werden. Die Frage, die uns im folgenden beschäftigen soll, zielt auf eine bislang vernachlässigte Kraft aus dem Reservoir des Unsichtbaren, Anonymen und Vorpersonalen: die Kraft der Zeit.

Was macht das Bild mit der Zeit, was die Zeit mit dem Bild?

Im achten Kapitel, das mit „Die Kräfte malen“ überschrieben ist, übersetzt Deleuze den Wunsch Klees, Unsichtbares sichtbar zu machen, wie folgt: „[D]ie Zeit, die unhörbar und unsichtbar ist – wie läßt sich die Zeit malen oder hörbar machen?“ (FB, 39) Neuerlich ist Zeit Inbegriff einer weder sicht- noch hörbaren Kraft, die in den Künsten eingefangen und versinnlicht wird. Sie prägt sich unterschiedlich aus:

- (1) *Äonisch/chronologisch*: In Bacons Bildern spürt Deleuze den schon in *Logik des Sinns* gemachten Unterschied zwischen einer unermeßlichen, äonischen Zeitlichkeit³² und einer finiten, chronologischen Form auf. Die Art und Weise, wie hier Elemente aus Bacons Gemälden in die Darstellung dieses besonderen Zeitkonzepts verwickelt werden, erscheint bemüht und unergiebig.
- (2) *Hysterische Gegenwart*: Vielversprechender ist hingegen die Ausdeutung von Gegenwart als hysterische, exzessive Gegenwart (vgl. FB, 36), in der die 'anderen' Modi der Zeit „allzu gegenwärtig“ (FB, 35) [Herv. M. S.] sind: Vergangenes ('Stets-zu-spät') und Zukünftiges ('Schon-hier') befinden sich in einem Konkurrenzverhältnis mit dem 'Jetzt', verunmöglichen ihre distanzierte Rezeption oder gar Repräsentation (als Erinnerung oder Erwartung). Die virtuellen Zeiten mischen sich damit ihrerseits als *reine Präsenzen* in das Zeitempfinden und verunmöglichen eine qualitative Gegenwartserfahrung.

³¹ So äußert sich die Doppelstruktur des Ereignisses (vom Typus Geburt/Tod) bei Blanchot darin, daß die eine, dem Subjekt zugewandte Seite, ein Subjekt-Werden in Gang setzt. Dann aber muß das Ereignis (der Geburt) immer schon stattgefunden haben, damit es – abstrakt, allgemein, logisch – fortan vorausgesetzt werden kann, als Bedingung der Möglichkeit (menschlicher) Erfahrung. Andererseits sorgt die andere, dem Objekt zugewandte Seite, dafür, daß genau dieses Subjekt von der Verwirklichung des Ereignisses (des Todes) – als konkrete, tatsächliche, personale Erfahrung – immer ausgespart bleiben muß, sofern es seinen Subjektstatus mit Erfolg behaupten will. Sartre teilt mit Merleau-Ponty die Auffassung, daß unser eigener Tod *außerhalb* unserer Erfahrung liegt. „Also müssen wir gegen Heidegger schließen, daß der Tod keineswegs meine eigene Möglichkeit, sondern ein *kontingentes Faktum* ist, das mir als solches grundsätzlich entgeht [...]. Ich kann meinen Tod weder entdecken noch erwarten, noch eine Haltung ihm gegenüber einnehmen [...]; er geschieht uns von draußen und verwandelt uns in Draußen.“ – Sartre, *Das Sein und das Nichts, Versuch einer phänomenologischen Ontologie (L'Être et le néant. Essais d'ontologie phénoménologique)*, Paris: Gallimard, 1943, hg. v. T. König, übers. v. H. Schöneberg u. T. König, Hamburg: Rowohlt, 1995, S. 937 (frz. S. 630).

³² Vgl. das Kap. V. über *Logik des Sinns*, in: Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit als Ereignisphilosophie*, München: Fink, 2003.

Die deformierten, polychromatischen Körper Bacons befinden sich meist inmitten von abstrakten, monochromen Flächen (Teppich, Bett oder Halbrund), auf denen – fast transparent – quadratische Gerüste die Figuren wie in Käfigen aufzäumen und gefangenhalten. Die monochromatischen, abstrakt behandelten Flächen bilden mit den polychromatischen – teils konkreten, teils abstrakten – Körpern nicht einfach eine Antithese, sondern ein *Konjunktionspaar*, welches die zwei Extreme, die ganze Möglichkeitsbreite der Farbbehandlung abdeckt. Auch die geometrischen Gerüste und die verwischten Zonen der Körper erscheinen wie die äußersten, einander bedingenden Pole eines denkbaren Umgangs mit der Kontur einer gezeigten Figur.³³ Es scheint, als wolle Bacon auf jedem Bild das gesamte Spektrum der Malerei – farblich, formlich, konzeptuell – ausschöpfen. Wie ist vor diesem Hintergrund Deleuzes Behauptung zu verstehen, daß bei Bacon „eine große Kraft der Zeit“ sichtbar wird?“ Mit welchem 'Bild von der Zeit' machen Bacons Bilder bekannt?

Im augenfälligen Kontrast aus monochromatischem Bildgrund und polychromer Figur – wie in der „Variation von Textur und Farbe auf einem Körper“ (ibid.) in *Three studies of the male back* (1970) – entdeckt Deleuze eine „zeitliche Variation, die auf eine Zehntelsekunde eingestellt ist“ (ibid.). Wie ist das zu verstehen?

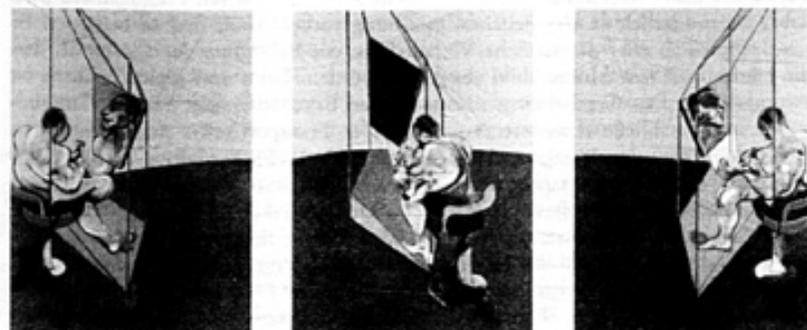


Abb. Nr. 5 Francis Bacon, *Three studies of the male back* (1970), Öl auf Leinwand

Die chromatischen Minimalabstufungen der Farben, verstärkt durch den Wechsel von abstrakter und figuraler Bildbehandlung, deutet Deleuze als eine Art 'zeitliche

³³ Es gehe dem Maler darum, seine Figuren jedem möglichen *Abbildcharakter* zu entrücken und sie so überhaupt erst zu einem Bild zu machen, das sich selbst genügt (vgl. FB, 9): „Ich benutze diese Rahmung, um die Figur hervorzuheben – aus keinem anderen Grund. [...] Ich verkleinere die Maße der Leinwand, indem ich diese Rechtecke einzeichne, die die Figur verdichten. *Einfach, um sie besser zu sehen*“ (G, 23) [Herv. M. S.]. Und das, was da einfach besser zu sehen sein soll, interpretiert Deleuze als das 'Figurale'. Das Figurale bezeichnet den Prozeß der Figurwerdung, bedeutet *zusehen*, wie eine Figur bei Bacon *wird*, genau in dem Maße, indem es gelingt, Bewegung in sie einzuschleusen und diese wieder aus ihr entgleiten zu lassen.

³⁴ „Welcher Genius ist nicht fasziniert durch dieses Äußerste der Malerei, durch diesen Appell, durch den die Zeit aus den Fugen gerät? Dies ist der Augenblick der Besitzergreifung der Welt. Könnte die Malerei noch weitergehen, so würde der alte Franz Hals zum Gott.“ – Malraux, *Psychologie der Kunst III, die künstlerische Gestaltung (La création artistique)*, Hamburg, 1958, S. 150.

Verlaufsform', als einer „Chronochromatik des Körpers“ (ibid.).³⁶ Was ändert sich beim Übergang des Begriffs aus der Musik in das Medium einer als zeitliche Verlaufsform titulierten Malerei? Deleuze spielt mit der malerischen Herkunft des Begriffs 'Chroma' (Farbe) und koppelt die Abstufung der Farbe (bei Bacon) zugleich mit dem zeitlichen Index, wie das Präfix 'Chrono-' verrät. Deleuze sucht nach einem zeitlichen Äquivalent zu Halbtönen des Musikers auf der Palette des Malers. Gibt es zwischen zwei Farben eine ähnlich festzulegende *kleinstmögliche Differenz*?³⁷ Die 'kleinste Einheit', die Deleuze in der Farbe ausgedrückt sehen möchte, ist motiviert durch die Winzigkeit einer Zehntelsekunde, welche ihr Verstreichen durch die Veränderung einer Farbnuance anzeigt, als lösten sich unendlich viele 'dünne' Häutchen, Lukrezens Simulacren gleich, in unendlich kurzer Zeit von der Körperoberfläche und begännen nun zu verströmen.³⁸

Die von Deleuze beschriebene Versuch, die Farbnuancierung so fein und stetig fortzuschreiben, wie eine tickende Uhr Sekunden verstreichen läßt, ähnelt in seinen Effekten (z. B. der Deformation der Gesichter durch Farbverwischungen) der sog. 'Zeitphotographie', wie sie – als Zielbildphotographie – im Hundert-Meter-Lauf zur exakten Bestimmung des Siegers von Lorenzo Del Riccio erstmals verwendet wurde. Del Riccio verwendete für die Phase des Zieleinlaufs einen Photoapparat ohne Verschlussblende. Der Film in der auf einem Stativ montierten Photokamera wird dabei kontinuierlich an der Belichtungsöffnung vorbeigespult und so belichtet. Er zeigt schließlich eher die zeitliche Verlaufsform der Bewegung der Läufer, als daß die Läufer in einem Momentbild abgebildet würden. Beim normalen Verfahren ist es umgekehrt: Das Geschehen wird nur für den Bruchteil einer Sekunde lang belichtet und anschließend weitertransportiert. Der Transport selbst passiert zwischen dem Schießen zweiter Photos und ist niemals Inhalt des Photos selbst.

Bei der Zielbildphotographie hingegen wird das Weiterrollen des Films selbst auf dem Photo festgehalten. Bewegung wird als Differential einer doppelten zeitlichen Verlaufsform ins Bild gesetzt, denn die beiden hierfür relevanten Objektbewegungen – die des Läufers und die des Films – neutralisieren sich annähernd, aber eben nur annähernd. Was auf dem Abzug sichtbar ist, ist die *minimale Differenz zwischen diesen beiden Bewegungen*. Während die Ziellinie, in deren exakter Verlängerung die Kamera steht und sich über die ganze Bildbreite erstreckt, verteilen sich die Läufer

³⁶ Chromatik ist ein Terminus aus der Musik und bezeichnet die Veränderung der sieben Grundtöne durch Versetzung um einen Halbton nach oben (bzw. nach unten). Wichtig ist, daß die Abfolge der Halbtöne in ihrer 'natürlichen' Ordnung erfolgt, so daß immer nur der *kleinstmögliche Abstand* zwischen zwei Tönen zur Aufführung kommt, die kleinste differentielle Einheit des Instruments so hörbar wird, als 'Nullmeridian', Bezugspunkt zu allen anderen möglichen tonalen Differenzen.

³⁷ Das visuelle Diskriminierungsvermögen unserer Augen, die Möglichkeit, zwei Farben, die sich stark ähneln, gerade noch auseinanderzuhalten, läßt sich zwar in ähnlich klaren Wellenlängen ausdrücken wie die Tonwellen, die einem Halbtönenschritt auf dem Klavier ausmachen, ist allerdings – wie Ernst Pöppel nachgewiesen hat (vgl. Pöppel, 1988, 32 f.) – weniger fein ausgeprägt. So können wir jenseits von zwölf Metern Entfernung zwei Farbsignale nicht mehr voneinander unterscheiden, zwei akustische Signale hingegen schon.

³⁸ Deleuze spricht von „millimetergenau[n] Variationen des Körpers als Inhalt der Zeit“ (FB, 92). Das Vergehen von Zeit wird von Bacon demnach in seinem Umgang mit Farbe in Szene gesetzt, die Farbveränderungen wiederum drücken in der Figur ansonsten unsichtbare Mikrobewegungen aus. Die polychromatische „Behandlung der Figur mit gebrochenen Tönen“ (ibid.) deutet Deleuze als den Ehrgeiz Bacons, zeitlich durch Bruchteile von Sekunden abgestufte Bewegungen sichtbar zu machen.

auf dem Bild unterschiedlich *zusammengedrängt* oder *gedehnt*. Der optische Effekt ist also exakt jener, den wir von Bacons Bildern her kennen: Die Körper erscheinen deformiert, breiter und schmaler, je nachdem, ob sie sich etwas langsamer oder schneller als der Rollfilm selbst bewegen.³⁹ Obwohl Deleuze diesen Zusammenhang zu diesem alten Verfahren der Zielphotographie so nicht herstellt, liegt seine Interpretation der *Chronochromatik* (FB, 34) auf dessen Linie. Beide Verfahren rufen einen vergleichbaren optischen Effekt hervor und zeigen Zeit als *Deformation eines noch nicht deformierten Körpers*.

Hysterie: Zeit ohne Gegenwart

Zwei Krankheiten arbeiten wie wenig andere an der systematischen Deformation des Zeitempfindens: Die im *Anti-Ödipus* verhandelte Schizophrenie und die im *Bacon-Buch* wichtig werdende Hysterie. Interessanterweise kennt auch die klassische Logik die Figur des *hysteron/proteron*. Um nichts anderes geht es auch bei der klinischen Form der Hysterie. Gegenwart ist im *Bacon-Buch* für Deleuze das, was sich in Bergsons Philosophie schon ankündigte, nämlich die *größtmögliche Kontraktion all dessen, was sich je ereignet hat und sich je ereignen wird*: „Gegenwart, Gegenwart, das ist das erste Wort, das einem vor einem Gemälde Bacons in den Sinn kommt“ (FB, 35). Allein schon die Wiederholung des Begriffs verweist auf das, was im Namen der Gegenwart geschehen wird, wenn Deleuze sie als „hysterisch“ (ibid.) deutet. Im Zentrum der Hysterie steht die Überflutung des eigenen wie fremden Körpers mit Bildern. Neuerlich sind es die Simulacren, mit denen der Körper zu kämpfen hat, mit Bildern, die nicht aus der gegenwärtigen Situation gewonnen sind, sondern wie ein theatralisches Heraufbeschwören eines früheren oder eines späteren Zustands wirken. Ein hysterisierter Körper *weiß* sich in Kontakt mit Vergangenem und Zukünftigem, arbeitet mit rückwärts gewandten Projektionen und vorausschauenden Ängsten, infiziert das Gegenwärtige mit einem Übermaß an – für andere nicht sichtbaren, nicht plausiblen – Bildern und Kräften. Obwohl das griechische *hysterizein* ein „[i]ntensives Gefühl des Mangels“, ein 'immer-schon-zu-spät-Kommen' meint, „zurückbleiben, Mangel erleiden, *getrennt sein von ...*“ (vgl. Didi-Huberman, 1997, 305) [sic], kommt der Hysteriker immer auch 'zu früh'.

Der Hysteriker ist derjenige, der seine Gegenwart aufzwingt, für den zugleich aber auch die Dinge und Wesen *gegenwärtig, alleu gegenwärtig* sind und der jedem Ding und jedem Wesen diesen *Exzess an Gegenwart* überträgt. Es gibt also kaum einen Unterschied zwischen dem Hysteriker, dem Hysterisierten, dem Hysterisierenden. (FB, 35) [Herv. M. S.]

Man kann mit dem gleichen Recht sagen, *nur* der Hysteriker lebe in der von Deleuze projektierten ereignisreichen Gegenwart, wie man sagen kann, der Hysteriker lebe überhaupt nicht in der Gegenwart, sei er doch nicht in der Lage, die Faktizität

³⁹ Später setzte man auch zwei Kameras ein, eine davon für die Anzeige der Stoppuhr. Heute verfolgt je eine elektronische Kamera einen Läufer, und der Sieger wird aus der Überblendung bzw. dem Vergleich aller Bilder untereinander ermittelt. Nicht zufällig sind es die Uhrenbauer Omega und Longines (oder neuerdings Swatch) geblieben, die sich der Zielphotographie (solchermaßen mit der exakten Zeitmessung verschwistert) angenommen haben. – Vgl. „Bilder von der vierten Dimension: Die Zielphotographie hält die Zeit fest“, in: Magazin der F.A.Z., 19. 7. 1996, Heft 855, S. 14-21.

des gegebenen Moments, und *nur des Moments*, anzuerkennen. Die multiple wie monotone Gegenwart des Hysterikers ist damit gleichzeitig *allzu gegenwärtig* und *nie gegenwärtig*, gleichzeitig anwesend und sich entziehend.“ Anders als für den von der Krankheit betroffenen Menschen wird bei Bacon „Hysterie zur Kunst.“ Genauer: „Mit dem Maler wird die Hysterie zur Malerei“ (beide FB, 36). Deleuze behauptet nicht, daß Bacon ein Hysteriker sei, wohl aber, daß er wie im Fall der schreienden Papstbilder, alle Elemente aus Velásquez' *Innozenz X.* hysterisiert habe (vgl. FB, 37).



Abb. Nr. 6 Diego Velásquez, *Papst Innozenz X* (1650), Postkarte, die Bacon als Vorlage diente



Abb. Nr. 7 Francis Bacon, *Study after Velásquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953)

Damit ist gemeint, daß alle Elemente von Distanzierung und (würdevoller) Repräsentation aufgegeben werden zugunsten des Freisetzens von „Präsenzen unterhalb der Repräsentation“ (FB, 36). Vergangenes und Zukünftiges, Hypothetisches und Mögliches, welche die aktuelle Wahrnehmung überlagern (oder sogar belagern), werden im hysterischen Krankheitsbild lebendig. Das Gegenwärtige wird als lebendiges Konglomerat all dessen, was auch noch möglich wäre, als *schon-da, als schon-anwesend erlebt*. Für den Kranken gibt es keine Möglichkeit, diese Bilder abzuschüttern, sowenig wie für die BetrachterInnen, diese unsichtbaren Kräfte nicht zu empfinden. Wenn die Malerei Bacons scheinbar entstellte Körper zeigt, dann wird *diese* Entstellung auch Ausdruck all jener zeitlichen Präsenzen und Modi sein, die für den Gesunden in ihrer zeitlichen Abfolge angemessen repräsentiert werden können.

⁴⁰ Der Augenblick in seinem eigenen Recht (eigenem So-Sein) entgeht dem Hysteriker, weil er ihn immer schon in die Vergangenheit und in die Zukunft hinein verlängert und mit anderen Momenten konfrontiert hat. Dabei 'spürt' er durchaus die Differenz zu dem, was eine qualitative Gegenwartserfahrung sein könnte. Genau sie macht sein Leiden aus, wodurch er alles, was er als wirklich ansieht, immer zugleich als schon zu spät und noch zu früh erfährt (vgl. FB, 36). Genau dieses In-eins-Fallen zweier inkompartibler Bestimmungen mündet in die Erfahrung einer „exzessiven Gegenwart“ (ibid.), welche Distanzierung und Identifikation gleichermaßen verhindert.

Deleuze hofft durch dieses omnipräsente Einsetzen von Augen uns auf einmal den Bauch, das Bein, alle Glieder einzeln spüren lassen, so daß die „reine Präsenz“ (ibid.) unseres eigenen Körpers kenntlich wird:

Die Malerei ist Hysterie oder verwandelt die Hysterie, weil sie die Gegenwart sichtbar macht, unmittelbar. Mit den Farben und Linien besetzt sie das Auge. Aber *das Auge wird von ihr nicht wie ein festes Organ behandelt*. [...] Das Auge wird virtuell zum mehrwertigen Organ, das [...] die Figur als reine Gegenwart sieht. Die Malerei setzt uns überall Augen ein, ins Ohr, in den Bauch, in die Lungen [...]. Die reine Präsenz des Körpers wird sichtbar werden, während das Auge gleichzeitig das für diese Gegenwart bestimmte Organ sein wird. (FB, 36) [sic]

All die in *Differenz und Wiederholung* und in *Logik des Sinns* so problematischen Formulierungen von der „reinen Gegenwart“, der „reinen Präsenz“ kehren hier wieder. Allerdings erscheint ihr Sinn jetzt präzise aus einer langen und gründlichen Bildbetrachtung zu erwachsen; die Zuschreibungen erscheinen an dieser Stelle plausibel. 'Rein' heißt hier immer, befreit zu sein von irgendwelchen repräsentativen Aufgaben. Was also wäre das, eine Gegenwart ohne Referenz, eine Präsenz ohne Bezug auf etwas anderes? Leere und zugleich endlose Gegenwart, die Tyrannei einer Gegenwart, die nie vergeht und deshalb nur in Bildform erträglich ist (vgl. FB, 35)?

Der Kunsthistoriker Didi-Huberman beschreibt in seinem faszinierenden Buch *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot* (1982) – im Jahr des Erscheinens des Bacon-Buchs – Hysterie als *Theater extremer Sichtbarkeit*. Wie er anhand der photographischen Praxis der Salpêtrière herausarbeitet, besteht das Paradox der Hysteriker/innen (vor 1900 wurde Hysterie fast nur bei Frauen diagnostiziert, was sich nach dem Ersten Weltkrieg ändern sollte) darin, daß sie, je mehr, je deutlicher, je dramatischer sie 'ihre Krankheit' der Kamera zeigen, um so effektiver verschweigen, daß es sich hierbei um ein *referenzloses Krankheits-wie Körper-Bild* handelt, das alle Attribute jener 'reinen Präsenz' und 'reiner Gegenwart' besitzt, die Deleuze für Bacons Gemälde geltend macht. Sind die Hysteriker/innen also, wie oft vermutet, Simulant/inn/en oder Opfer der ihnen entströmenden und sich ihrer bemächtigenden Simulacren? Oder kehren sich bei ihnen die Simulacren gegen die Körper, denen sie nicht schnell genug entweichen konnten?

Der Unterschied zwischen dem Philosophen und dem Kunsthistoriker betrifft einzig die Frage, ob sich Hysterie primär an den eigenen Körper (Didi-Huberman) oder an fremde Körper richtet (Deleuze). Für beide ist Hysterie *Genuß des Simulacrum*, das Phantasma des Ins-Bild-Rückens, Lust an der richtigen Pose, um sich in den entsetzten Blicken der anderen frei zu fühlen, *Opferung des (eigenen) Körpers an das (fremde) Bild, das man von sich entwirft* (vgl. Didi-Huberman, 1997, 304). Das Krankheitsbild Hysterie verwandelt sich in ein strukturalistisches Exerzierfeld, auf dem sich die Entleerung des Signifikanten von seinem Signifikat abspielt. Didi-Huberman begreift – wie Deleuze – Hysterie als „grausame Verbindung zwischen *Figuration und Zeitlichkeit*“ (ibid., 304) [sic], wenn er „Bilder mit einer außerordentlichen Prägnanz“ (ibid., 14) und die „*extreme Sichtbarkeit*“ (ibid., 13) [sic] des darauf Gezeigten mit dem Phänomen „hysterischer Zeitlichkeit“ (ibid., 85) kurzschließt. Eine Hysterikerin *manipuliert Zeit*, indem sie die Wiederholung des nicht wiederholbaren vergangenen Traumas anstrengt: Eine Hysterikerin mache in der Herausforderung ihrer Posen anschaulich, darstell- und photographierbar, was sich jeder Präsentation verweigert. Hysterische Zeitlichkeit handle immer von der „Leere

einer zentralen Gegenwart, Unentscheidbarkeit“, vom „In-der-Schwebe-sein“, das sich im „Kampf um das Bild, das man sich von ‚dem‘ hysterischen Körper machen soll“ (alle *ibid.*, 282), artikuliert.“ Deleuze dürfte mit dieser Analyse einverstanden sein, erklärt sie doch sehr gut das „Theater der Sichtbarkeit“ auf Bacons Bildern, die oft schockierende Präsenz seiner Farben und Figuren, die Akrobatik der Körper, die geradezu humoristisch erinnern an die drei berühmten Phasen der inzwischen aus der Mode gekommenen Krankheit: *période de clownisme, période des attitudes passionnelles* und *période de délire*, wie Charcot sie für seine Patientinnen erfand, die diese Posen für ihn, den Anstaltsphotographen Paul Régnard und die Studenten immer dienstags morgens inszenierten (vgl. *ibid.*, Abb. 46).



Abb. Nr. 8 *Tétanisme*. Paul Régnards Photographie von Augustine (Planche XVI), in: *Iconographie photographique de La Salpêtrière*, Bd. II (1878)

Die Charakterisierung der Zeitlichkeit auf Bacons Bildern als hysterische eröffnet für Deleuze zugleich die weiterreichende These von der Aufgabe einer jeden Kunst mit ihren Mitteln genau das sichtbar, hörbar, spürbar zu machen, was nicht immer schon sichtbar, hörbar spürbar ist.

Die Rolle der Photographie und die Notwendigkeit von Klischees

Die Verquickung von hysterischer Selbstdarstellung mit dem Medium der Malerei ermöglicht nicht nur die Überleitung zur eingangs gestellten Frage nach dem Bildbegriff (Bacons und Deleuzes), sondern auch eine Hinwendung zum späteren Kommentar Roland Barthes zur Photographie. Jedoch verwendet Bacon Photos keineswegs in der Manier Roland Barthes' als schützenswerte Abbilder des Einzigartigen, Sterblichen. Da, wo die Gemälde Bacons 'hysterisch' werden, sind jedoch die

⁴¹ „Äußerste Manipulation der Zeit der Hysterikerin also: Aus der Wiederholung, dem zeitlichen Martyrium, eine beherrschbare Heraufbeschwörung des Schauspiels machen, jederzeit anschaulich darstellbar, jederzeit photographierbar.“ – Didi-Huberman (1997, 284). Diese „Leere einer zentralen Gegenwart“ (*ibid.*, 282), die sich hinter der extremen Sichtbarkeit des Bildes verbirgt, charakterisiert die zeitliche Struktur jener Photographien, die für den Roland Barthes der *Hellen Kammer* (1980) wichtig werden.

Photographien, die zu ihnen den Anlaß lieferten, eher nüchtern und dokumentarisch zu nennen. Bacon entdramatisiert und enthysterisiert die Photographie, um seinen eigenen Bildern jenen Eindruck der *Überpräsenz* unsichtbarer Kräfte überhaupt verleihen zu können. Photographien sind für Bacon zunächst schlicht „Auslöser von Ideen“ (G, 31). Film und Photographie beeinflussen „unsere Vorstellung von der Erscheinung der Dinge. [...] In neunundneunzig von hundert Fällen halte ich Photographien für viel interessanter als abstrakte oder figurliche Malerei. Sie haben mich immer schon gefesselt“ (*ibid.*).“ Wie aber kann es einem Maler überhaupt gelingen, ein Bild zu malen, das sich jenseits des Klischees bewegt? Ist die Überfülle an visuellem Material nicht hinderlich? Wie es scheint, hat Bacon für sich selbst einen sinnfälligen Ausweg aus dieser Omnipräsenz der Klischees gefunden. Diesen Ausweg zu beschreiben, genügt ein Blick in sein Atelier, genauer, auf den Boden desselben.



Abb. Nr. 9 John Deakins Photographie von George Dyer in Francis Bacons Atelier (1964)

Übersät mit ausgerissenen Zeitungsphotos, schlechten Reproduktionen großer Gemälde, Photographien der engsten Freude, wird die *Wertlosigkeit* all dieser Klischees zum einen dadurch bewiesen, daß sie zerrissen, zertrampelt, mit Kaffee, Whiskey und Farbe überschüttet sind. Zum anderen macht die – wie durch Achtlosigkeit entstandene Versehrung – die Bilder aber auch *besonders* und kostbar. Wenn Bacon den Klischees (Zeitungs Bildern, Pressephotos, Röntgenbildern, Automatenphotos usw.) wirklich keine Beachtung schenken würde, wie würde sich ihre Omnipräsenz in seinem Atelier erklären? Wie tausend tote Augen liegen all diese nicht zum Kunstgenuß bestimmten Gebrauchsbilder da, Bilder, die Bacon selbst so augenfällig 'gebraucht', daß am Ende wiederum das *Unbezahlbare* entsteht: Kunst, Unikat, Kostbarkeit.

⁴² So benutzt Bacon z. B. Muybridges Bewegungsstudien (z. B. *The Human Figure in Motion*, 1887) wie ein "Wörterbuch" der menschlichen Bewegung; ebenso K. C. Clarks 1939 erschienene Photoserie *Positioning in Radiographie* (vgl. G, 31). Auch das Standphoto der Kinderfrau aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (vgl. G, 35) darf nicht fehlen, wenn Bacon anfängt, seine Variationen auf einen Schrei zu malen. „In meinem Fall sind solche Dinge mit Sicherheit von Röntgenaufnahmen beeinflusst.“ – Sylvester/Bacon (G, 48).

Wie wird bei Bacon solch ein Bild, das kein Klischee mehr und dennoch auf dem Nährboden der Klischees gediehen ist, *gemacht*? „Geht das Bild aus einer allgemeinen Erinnerung an Gras hervor?“ will Sylvester angesichts der herrlichen *Landschaft* (1978) mit Grasnarbe einmal wissen und Bacon antwortet ihm: „Es war eine großartige Photographie von Gras, die ich hatte, sie war *zerrissen* und hatte ungefähr den Umriß, den die Grasfläche auf dem Bild hat. In dem Chaos, das bei mir herrscht, wurde andauernd auf ihr *herumgetrampelt*, und als ich sie herauszog, war sie *praktisch zerfallen*. Es war gerade noch so ein *Fragment von Gras* übriggeblieben“ (G, 164) [Herv. M. S.]. Im Ausstellungskatalog des Hauses der Kunst (München, 1996) wird das Bild zusammen mit der möglichen Arbeitsvorlage gezeigt: die Schwarz-Weiß-Photographie eines Rhinoceros' im afrikanischen Savannengras, aufgenommen von Marius Maxwell im Jahr 1924 (vgl. *HdK*, 30).

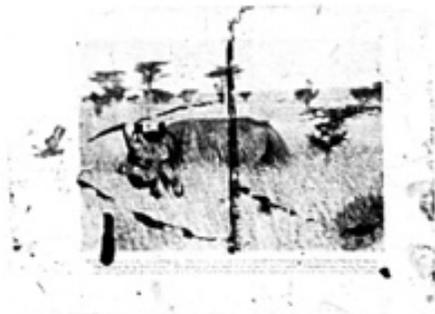


Abb. Nr. 10 Marius Maxwell, *Photographie eines Rhinoceros im Savannengras* (1924); Zeitungsausschnitt im Besitz von Francis Bacon

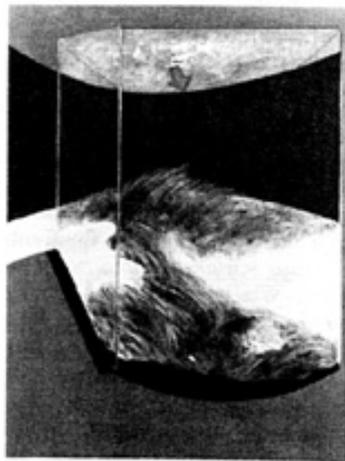


Abb. Nr. 11 Francis Bacon, *Landscape* (1978), Öl auf Leinwand

Genau diesen Rest eines unleserlich gewordenen Bildes braucht es. Erst, wenn noch die billigste Reproduktion mit einer eigenen, unverwechselbaren Zerfallsgeschichte geschlagen ist, kann Bacon mit seiner eigenen Arbeit am Bild beginnen. Bacon bedient sich des Angebots der Photographie, nicht, um ihr Bild zu bewahren, sondern um sie wieder *verlieren* zu können und *unkenntlich* zu machen. Er führt die Photos einem neuen, sie *deformierenden Gebrauch* zu, wobei er darauf achtet, daß die Zerfallsprozesse *wie natürliche, zufällige* erscheinen, etwa, indem er sie dem chaotischen Milieu seines Ateliers aussetzt, in der alles zum verschleißbaren Gebrauchsgegenstand im Dienst der erst noch zu malenden Bilder wird. Zuspitzt gesagt trachtet Bacon – ganz physikalisch, ganz physisch – danach, die schon bekannten Bilder aus den Photos *herauszulösen*, sie zu dekontextualisieren und zu fragmentieren, ganz so, als ließen sich *nur so* die Kräfte befreien, auf deren Sichtbarwerdung es dem Maler ankommt.

Bacon arbeitet sich durch die Bildklischees hindurch. Er weicht ihnen nicht aus, versucht nicht, sie zu ignorieren. Er nimmt sie – im Gegenteil – mit gesteigerter Aufmerksamkeit wahr. Seine Ablehnung, lebende Modelle im Atelier für sich sitzen zu lassen, führt dazu, daß jedes gemalte Bild im Konnex mit einer Photographie geschaffen wird. Photographien sind notwendige Zwischenbilder, *logische Zwischenschritte im Ablösungsprozeß*, den der Maler vornimmt, weg von einer figurativen Ansicht hin zum rein figuralen Kräftediagramm einer Person. Sobald das Fleisch tatsächlich 'von den Knochen' fällt, kann Bacon – der große Verzerrer – die Energie, die mit der Erscheinung eines Menschen verknüpft bleibt, nicht mehr einfangen. Vielleicht, weil dieser Maler in seinen Bildern mit dem natürlichen Verfall eines Menschen künstlerisch rivalisiert und ihn vorwegzunehmen trachtet, verliert er jedes Interesse, sobald der Tod über das Leben obsiegt hat. (Die relationale Bindungsenergie, die Bacon zu seinen Modellen aufbaut, ist der eigentliche Gegenstand seiner Malerei. Sie lockert sich, sobald das wirkliche Gegenüber ein für alle mal fehlt.) Wenn es aber darum geht, Intensitäten zu malen, dann sind diese in Bacons Bildern immer flüchtig, im Verschwinden begriffen, Kräfte, denen man habhaft zu werden versucht genau in dem Maße, in dem sie sich entziehen. Mit diesem Vorentscheid ist ein Gemälde weder etwas Imaginäres noch etwas Reales, vielmehr ist es trotz seiner haptischen Präsenz im Raum eine Virtualität, eine Entität im Werden.