

C 97/68

David Sylvester

Gespräche

mit

Francis Bacon



1 Detail der Mitteltafel für 'Studie zu Selbstporträt – Triptychon', 1985/86 (siehe Abb. 141)



Prestel  
München · New York

Übersetzung aus dem Englischen  
Gespräche 1–7: Helmut Schneider  
Gespräche 8–9: Volker Ellerbeck, Berlin

Die Originalausgabe erschien unter dem Titel David Sylvester:  
The Brutality of Fact – Interviews with Francis Bacon  
bei Thames and Hudson, London

kunsthau zürich

3

Umschlagbild: Francis Bacon, April 1992 © Francis Giacobetti/PLANET

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Sylvester, David:

Gespräche mit Francis Bacon / David Sylvester. [Übers. aus  
dem Engl., Gespräche 1–7: Helmut Schneider. Gespräche 8–9:  
Volker Ellerbeck]. – Erw. Neuausg. – München ; New York :  
Prestel, 1997

Einheitssacht.: Interviews with Francis Bacon <dt.>

ISBN 3-7913-1795-4

NE: Bacon, Francis:

© Erweiterte Neuausgabe Prestel-Verlag, München · New York 1997.

Herstellung: Verlagsservice Pfeifer, Germering  
Gesamtherstellung: Wagner GmbH, Nördlingen

ISBN 3-7913-1795-4

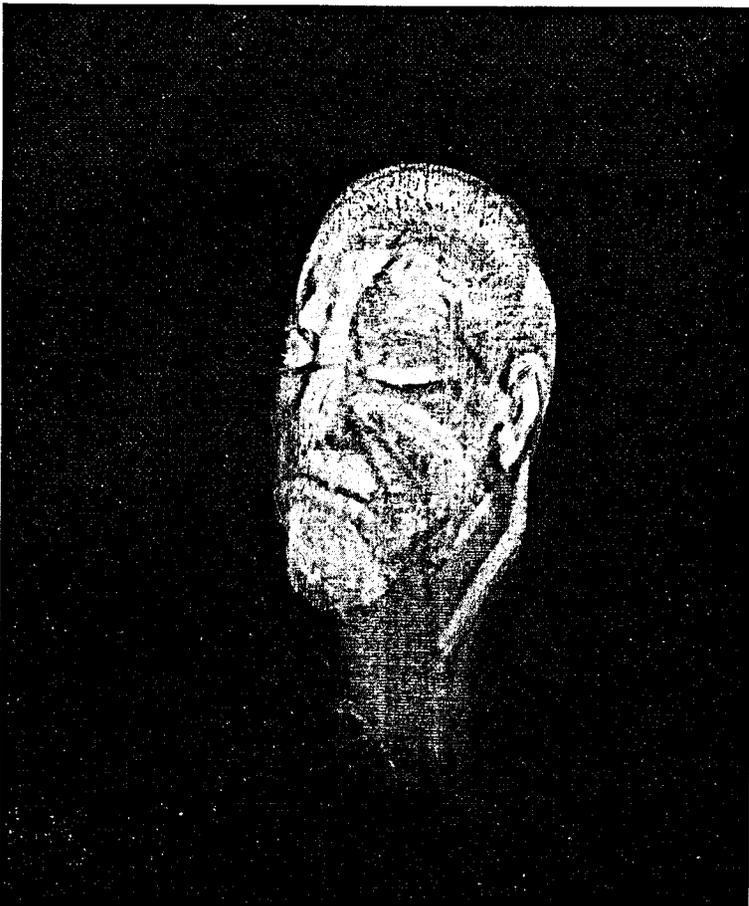
## Inhalt

7	Vorwort
9	Interview 1
31	Interview 2
70	Interview 3
110	Interview 4
128	Interview 5
144	Interview 6
158	Interview 7
172	Interview 8
187	Interview 9

## Anhang

205	Anmerkungen des Herausgebers
206	Dank
207	Biographie
211	Bibliographie
213	Verzeichnis der Abbildungen
217	Register

26 Studie zu 'Porträt III (nach der Lebensmaske von William Blake)', 1955



mehr offen. Jetzt kann er nur noch versuchen, etwas wirklich Positives zu erreichen, indem er sich durch sein Gebaren einige Zeit lang selbst betrügt, indem er vielleicht sein Leben verlängert durch ein Stück Unsterblichkeit, das er sich von den Ärzten erkauft. Sie verstehen, alle Kunst ist nun völlig zu einem Spiel geworden, mit dem der Mensch sich ablenkt; sie mögen sagen, das war schon immer so, aber jetzt ist es *nur* noch ein Spiel. So, meine ich, haben sich die Dinge geändert, und das Faszinierende daran ist, daß es für den Künstler jetzt viel schwieriger geworden ist, weil er wirklich dieses Spiel vertiefen muß, wenn er überhaupt gut sein will. □ □ □

SYLVESTER: Können Sie mir erklären, warum Photographien Sie so sehr interessieren?

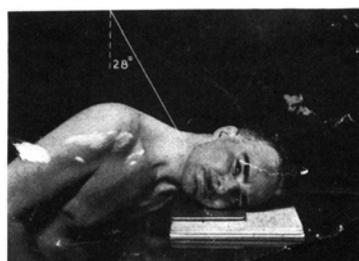
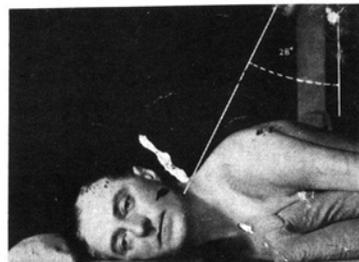
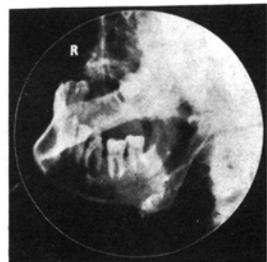
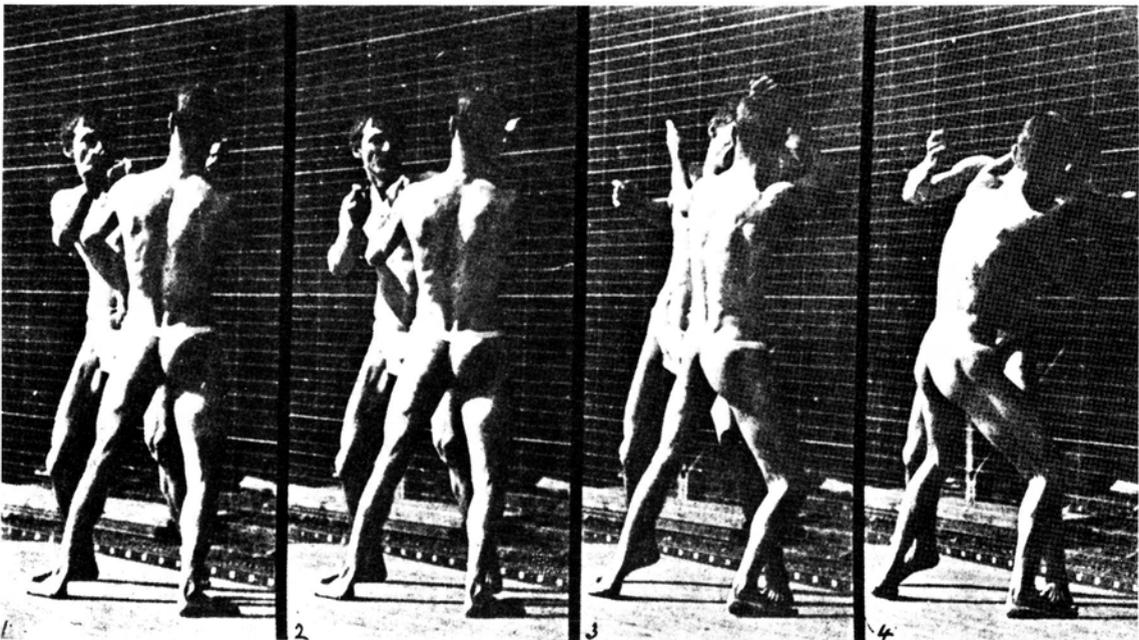
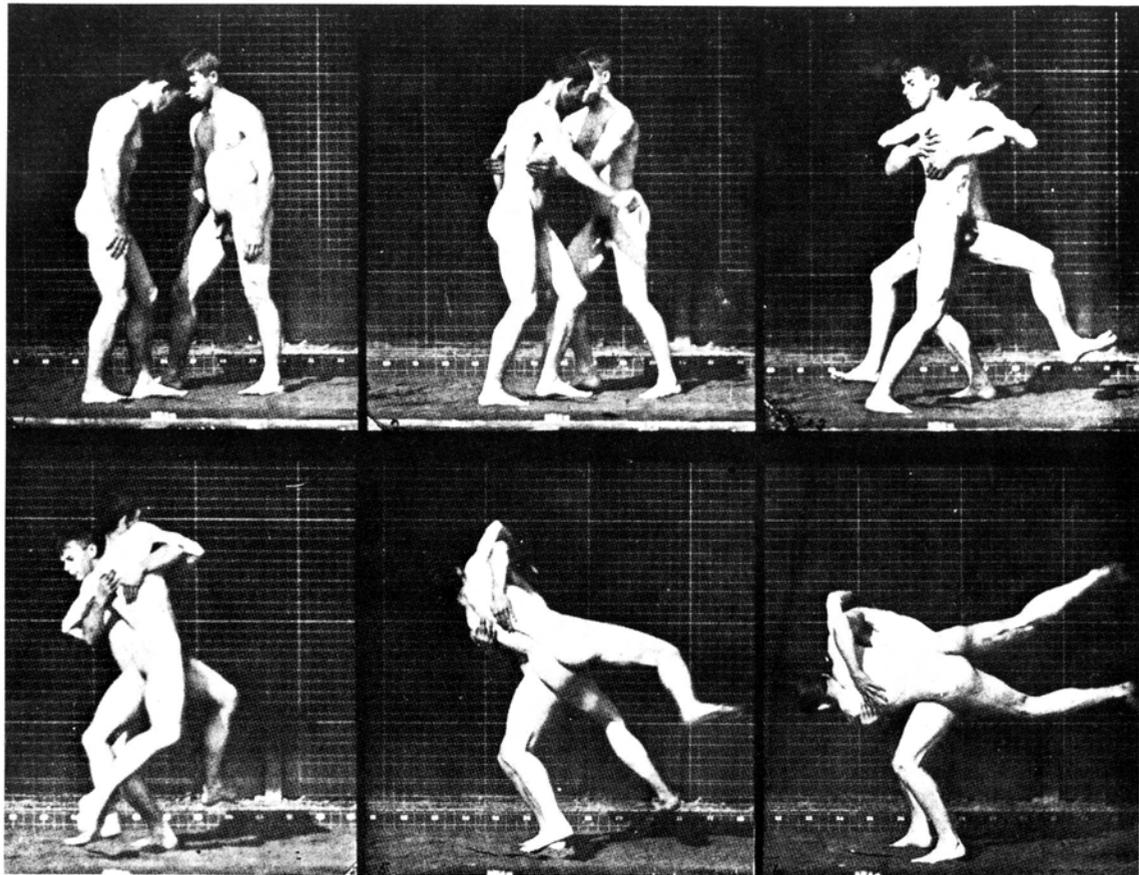
BACON: Nun, meiner Meinung nach beeinflussen Photographie und Film ständig unsere Vorstellung von der Erscheinung der Dinge. Das heißt, wenn man etwas anschaut, betrachtet man es nicht nur direkt, sondern auch unter dem Eindruck dessen, was Photographie und Film einem schon vermittelt haben. In neunundneunzig von hundert Fällen halte ich Photographien für viel interessanter als abstrakte oder figürliche Malerei. Sie haben mich schon immer gefesselt.

SYLVESTER: Wissen Sie, was es ist, was Sie daran so fesselt? Ist es die Unmittelbarkeit? Sind es die überraschenden Formen, die in ihnen vorkommen? Ihre Textur, ihr Gefüge?

BACON: Ich glaube, es ist die leichte Distanz vom Tatbestand, die mich um so heftiger auf diesen Tatbestand zurückverweist. Weil ich angeregt bin von der photographischen Abbildung, beginne ich, in das Bild hineinzuwandern, und fange an, zu entschlüsseln, was ich für dessen Wirklichkeit halte, besser, als ich das beim direkten Anschauen dieser Wirklichkeit kann. Auch sind Photographien nicht nur Bezugspunkte; sie sind oft Auslöser von Ideen.

SYLVESTER: Ich nehme an, daß Sie am häufigsten Aufnahmen von Muybridge verwendet haben.

BACON: Natürlich; sie waren ein Versuch, die menschliche Bewegung aufzuzeichnen – ein Wörterbuch, in gewissem Sinn. Und daß ich Bildserien mache, geht möglicherweise zurück auf das Betrachten jener Bücher von Muybridge, in denen die Phasen einer Bewegung in einer Folge von Momentaufnahmen gezeigt werden. Ich besitze auch schon seit langem ein Buch, das mich sehr beeinflußt hat, 'Positioning in Radiography', mit einer Menge Photographien, die zeigen, welche Körperhaltungen für



das Herstellen von Röntgenaufnahmen notwendig sind. Die Röntgenaufnahmen selbst sind auch drin.

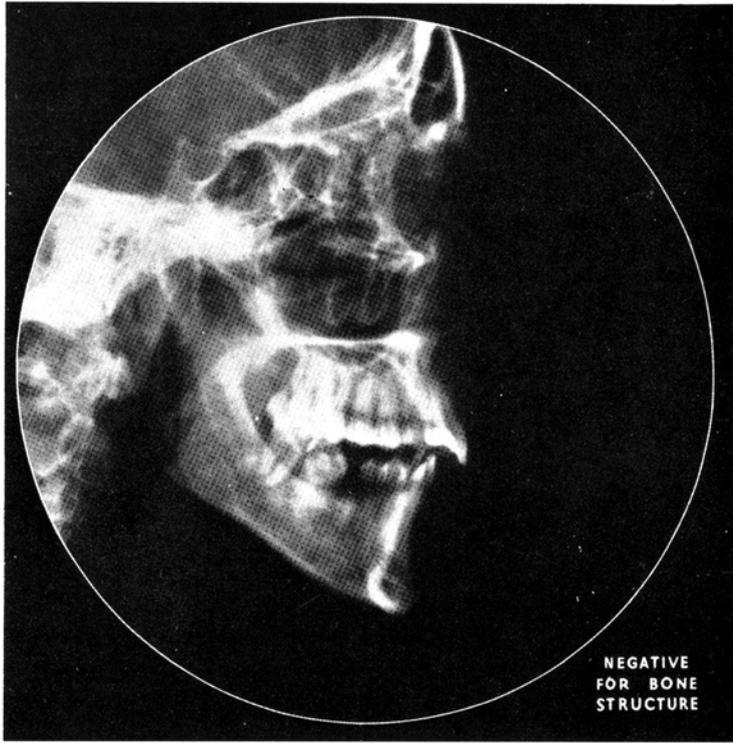
SYLVESTER: Trotzdem scheint der Einfluß eher indirekt zu sein – ich weiß, daß Sie beim Malen oft eine Photographie von etwas ganz anderem anschauen als das, was Sie malen.

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

SYLVESTER: Richtig; ich habe nie ganz gewußt, wie ich das auf-fassen sollte.

BACON: Ja, ein Bild kann in Beziehung zu einem anderen unge-mein suggestiv sein. Ich hatte damals so eine Idee, daß der Ein-druck des Farbauftrags entschieden dicker sein sollte, und mir deshalb die Dicke der Haut eines Nashorns zum Beispiel helfen würde, mir über die Beschaffenheit der menschlichen Haut klarer zu werden.

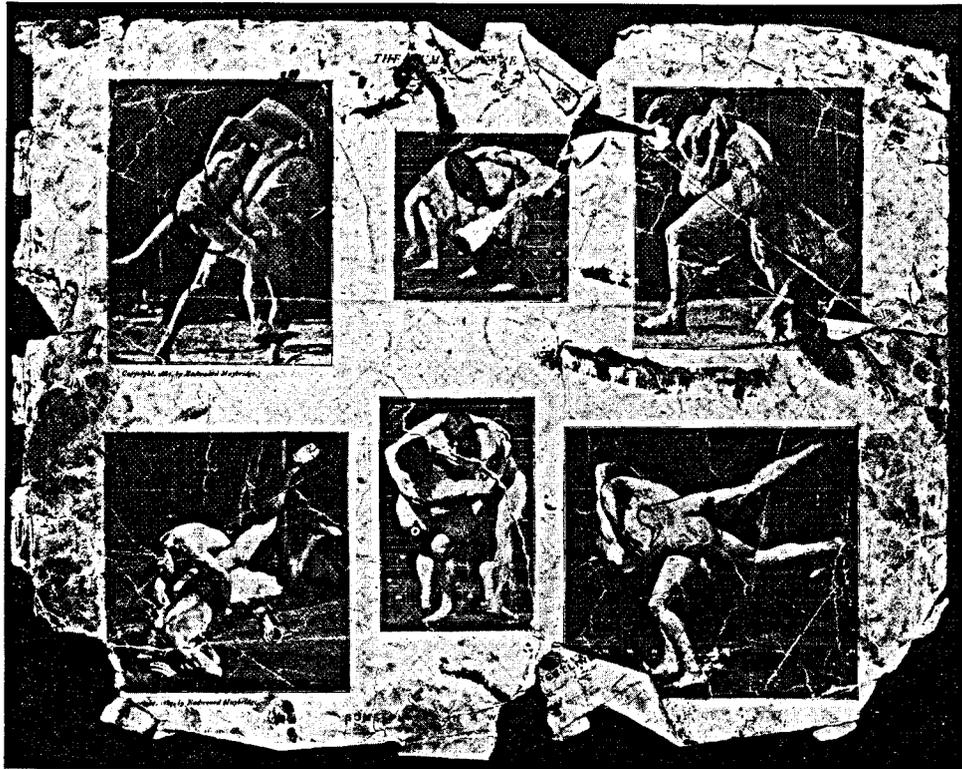
SYLVESTER: Natürlich benutzten Sie diese Photographien auch in einer mehr buchstäblichen Weise, für Tierbilder und einige Ihrer Landschaften (53). Es ist aber doch interessant, daß das photogra-phische Bild, nach dem Sie am häufigsten gearbeitet haben, nicht eine wissenschaftliche Aufnahme oder ein Pressephoto ist, son-dern eine wohlüberlegte Aufnahme – und ein berühmtes Kunst-



27, 28 (Gegenüber) Eadweard Muybridge, Photosequenzen aus 'The Human Figure in Motion', 1887

29 (Oben) Photoserie aus K. C. Clark, 'Positioning in Radiography', 1939

30 (Rechts) Photo aus 'Positioning in Radiography'



This person is in the act of charging. The shutter was not set fast enough for rapid action, so the camera had to be swung. This accounts for the blurred grass. The photograph was made at about ten or twelve yards. A moment later the big bear was right among us, and after being fired at seven times was finally speared by the Masai guide just as it was coming for the author.

31 (Gegenüber oben) *Eadweard Muybridge*: Seite mit ausgewählten Photos aus *The Human Figure in Motion*.

32 (Gegenüber unten) *Marius Maxwell*: Photo aus *Stalking Big Game with a Camera in Equatorial Africa*, 1924

werk – das Standphoto der schreienden Kinderfrau aus Eisensteins Film *„Panzerkreuzer Potemkin“*.

BACON: Den Film habe ich sehr früh gesehen, fast schon ehe ich zu malen begann, und er hat mich tief beeindruckt – der Film als Ganzes ebenso wie die Sequenz auf der Treppe in Odessa und diese besondere Einzelaufnahme. Eine Zeitlang hoffte ich – es war keine besondere psychologische Bedeutung damit verbunden –, ich hoffte also, eines Tages die überzeugendste aller Darstellungen des menschlichen Schreis zu machen. Ich habe es nicht fertiggebracht, es ist Eisenstein in dem Film viel besser gelungen, und das genügt. Ich glaube, die vermutlich beste Darstellung eines Schreis in der Malerei hat Poussin gemacht.

SYLVESTER: Im *Bethlehemitischen Kindermord*?

BACON: Ja, auf dem Bild in Chantilly. Ich erinnere mich, daß ich einmal ungefähr drei Monate lang bei einer Familie lebte, um Französisch zu lernen, sie wohnte ganz in der Nähe. Ich fuhr also oft nach Chantilly und weiß noch genau, daß dieses Bild jedesmal einen ungeheuren Eindruck auf mich machte. Noch etwas anderes brachte mich dazu, über den menschlichen Schrei nachzudenken – ein Buch, das ich bei einem Pariser Buchhändler gekauft hatte, als ich noch ganz jung war, es war ein antiquarisches Buch, das wunderschöne handkolorierte Tafeln mit Darstellungen von Mundkrankheiten hatte, schöne Tafeln des geöffneten Mundes und Ansichten des Mundinneren. Das faszinierte mich, ich war geradezu besessen davon. Dann sah ich – vielleicht kannte ich ihn sogar schon vorher – den *Potemkin*-Film und versuchte, das Standphoto daraus als einen Ausgangspunkt zu nehmen, von dem aus ich zugleich auch die wunderbaren Abbildungen des menschlichen Mundes einbringen könnte. Das ist mir aber nie gelungen.

SYLVESTER: Sie haben das *Potemkin*-Photo fortwährend als Vorlage verwendet, das gleiche gilt auch für das Bildnis von *Papst Innozenz X.* von Velázquez, das Sie nur als Reproduktion kannten. Macht es einen großen Unterschied, ob man nach dem Photo eines Gemäldes arbeitet oder nach einem Photo von etwas Wirklichem?

BACON: Nun, mit einem Gemälde geht es leichter, weil das Problem schon gelöst ist. Das Problem, das sich dabei natürlich stellt, ist wieder ein anderes. Ich finde aber nicht, daß irgendeine der Arbeiten, die ich nach anderen Gemälden gemacht habe, wirklich gelungen ist.

SYLVESTER: Nicht einmal eine der Fassungen des Papstes von Velázquez?

BACON: Ich war schon immer überzeugt, daß dies eines der be-



33 *Sergej Eisenstein*, Photo aus dem Film 'Panzerkreuzer Potemkin', 1925

deutendsten Gemälde der Welt sei, und ich habe davon Gebrauch gemacht wie von einer fixen Idee. Ich habe ganz ohne Erfolg versucht, gewisse Wiedergaben davon zu machen – entstellte Wiedergaben. Ich bedauere diese Versuche, denn meiner Meinung nach waren sie sehr albern.

SYLVESTER: Sie bedauern es?

BACON: Schon, weil ich denke, daß diese Aufgabe, so wie sie war, ein für allemal gelöst worden ist und man nichts mehr dazu tun kann.

SYLVESTER: Sie haben jetzt aufgehört, sich damit zu beschäftigen, nicht wahr?

BACON: Gewiß.

SYLVESTER: Unter all den Photos, die im Atelier herumliegen, gibt es auch Reproduktionen von Ihren eigenen Gemälden. Betrachten Sie die beim Arbeiten gelegentlich?



34 *Nicolas Poussin*, Detail aus 'Der Bethlehemische Kinder-mord', 1630/31. Darstellung hier in geändertem Winkel

BACON: Klar, das tue ich sehr oft. Ich wollte zum Beispiel ein Bild verwenden, das ich so um 1952 gemalt habe (83), und ich habe versucht, einen Spiegel hinzuzufügen, damit die Figur vor einem Bild ihrer selbst kauert. Das hat nicht geklappt, aber ich entdeckte doch sehr oft, daß ich nach Photos meiner eigenen Werke arbeiten kann, die vor Jahren entstanden sind und jetzt wieder anregend wirken.

SYLVESTER: Sagen Sie, bringt Ihre Liebe zur Photographie Sie dazu, Reproduktionen als solche zu schätzen? Ich hatte immer den leichten Verdacht, daß Reproduktionen von Velázquez- oder Rembrandt-Gemälden Sie mehr stimulieren als die Betrachtung der Originale.

BACON: Nun, es ist natürlich einfacher, bei sich zu Hause Reproduktionen aufzuhängen, als sich auf den Weg in die National Gallery zu machen. Was nicht heißt, daß ich nicht doch oft dort-



35 Eine Ecke in Bacons Studio

hin gehe, um mir die Originale anzuschauen, weil ich die Farben sehen möchte, unter anderem. Aber wenn ich hier rings im Raum Rembrandts hängen hätte, würde ich nicht in die National Gallery gehen.

SYLVESTER: Sie hätten gern Rembrandts hier an den Wänden?

BACON: Keine Frage. Es gibt eigentlich wenige Gemälde, die ich gern besitzen würde, aber Rembrandts hätte ich gern.

SYLVESTER: Aber als Sie schließlich nach Rom kamen, haben Sie, glaube ich, die Gelegenheit nicht genutzt, sich Velázquez' *Innozenz X.* anzusehen, obwohl Sie einige Monate dort waren.

BACON: Ich habe es nicht gesehen. Nein. Allerdings muß ich hinzufügen, daß ich damals in einem außerordentlich unglücklichen Gemütszustand war. Obwohl ich Kirchen hasse, habe ich die meiste Zeit im Petersdom zugebracht, bin einfach darin herumgewandert. Ich kann mir aber vorstellen, daß dabei noch etwas anderes im Spiel war, die Angst nämlich vor der Wirklichkeit von Velázquez' Malerei, nachdem ich mit ihr herumgespielt hatte, die Angst, diesem herrlichen Gemälde zu begegnen und dabei an den Unsinn zu denken, den ich damit angestellt hatte.

SYLVESTER: Ich sehe, mein Verdacht ist unbegründet. Ich hatte wohl vermutet, Sie könnten den Originalen Reproduktionen vorziehen, weil Reproduktionen weniger eindeutig, mehr voller Andeutungen sind.

BACON: Na ja, meine Photos werden laufend beschädigt von Leuten, die darauf herumtrampeln und sie zerknittern oder was weiß ich. Und das hat natürlich Folgen für ein Bild von Rembrandt, die er selbst nicht vorausgesehen hat.

SYLVESTER: Bis jetzt haben wir darüber gesprochen, daß Sie nach bereits vorhandenen und von Ihnen ausgewählten Photos arbeiten. Dazu gehörten auch ein paar alte Schnappschüsse, die Sie benutzten beim Porträtieren von Leuten, die Sie kannten. In den letzten Jahren aber, glaube ich, haben Sie meist eine Serie von Photos eigens machen lassen, wenn Sie jemanden malen wollten.

BACON: Stimmt. Selbst bei Freunden, die kommen und mir als Modell dienen, lasse ich Porträtphotos machen, weil ich es durchaus vorziehe, mit den Photos statt direkt mit den Leuten selbst zu arbeiten. Ich muß allerdings sagen, ich würde mich nicht trauen, ein Porträt zu machen nach Photos von jemandem, den ich nicht schon kenne. Wenn ich aber jemanden schon kenne und zudem Photos von ihm habe, finde ich es einfacher, damit zu arbeiten als ihn selbst im Atelier sitzen zu haben. Ich glaube, ich bin im Falle der körperlichen Anwesenheit des Porträtierten nicht fähig, mich so frei treiben zu lassen, wie bei der bloßen



36 John Deakin, Photo von George Dyer



37 John Deakin, Photo von Isabel Rawsthorne

Gegenwart eines Photos. Das hat vielleicht mit meiner neurotischen Empfindsamkeit zu tun, aber ich finde es weniger hemmend, mit der Erinnerung an die Person und mit den Photos von ihr zu arbeiten, als sie tatsächlich hier vor mir sitzen zu haben.

SYLVESTER: Sie ziehen es vor, allein zu sein?

BACON: Völlig allein. Mit der Erinnerung.

SYLVESTER: Heißt das, die Erinnerung ist reizvoller, oder wirkt die Anwesenheit beunruhigend?

BACON: Ich möchte den Gegenstand weit über seine alltägliche Erscheinung hinaus entstellen, in der Entstellung aber ihn zurückbringen auf eine Aufzeichnung seiner Erscheinung.

SYLVESTER: Sagen Sie damit, daß Malen ungefähr bedeutet, jemanden sich ins Gedächtnis zurückzurufen, daß der Malvorgang beinahe so etwas ist wie ein Erinnerungsvorgang?

BACON: So ist es. Und ich finde, die Wege, auf denen das vor sich geht, haben etwas so Künstliches an sich, daß das Modell, das vor einem sitzt, in meinem Fall wenigstens, die Künstlichkeit behindert, mit der man sich das Wesentliche ins Gedächtnis zurückrufen kann.

SYLVESTER: Und was passiert, wenn jemand, den Sie schon viele Male aus der Erinnerung und nach Photos gemalt haben, vor Ihnen sitzt?

BACON: Er stört mich. Mich stören alle; wenn ich sie mag, möchte ich nicht vor ihren Augen die Kränkung ausführen, die ich ihnen mit meiner Arbeit antue. Ich möchte die Kränkung lieber privat begehen, in einer Situation, die mir, wie ich glaube, auch hilft, mich deutlicher an ihre Realität zu erinnern.

SYLVESTER: In welchem Sinn betrachten Sie das als eine Kränkung?

BACON: Aus dem Grund, weil die Leute glauben, einfache Leute wenigstens, daß die Verzerrung ihres Aussehens für sie eine Kränkung bedeutet – wobei es keine Rolle spielt, was für Gefühle sie haben oder wie sehr sie einen mögen.

SYLVESTER: Glauben Sie nicht, daß ihr Instinkt vielleicht recht hat?

BACON: Möglich, durchaus möglich. Ich verstehe das völlig. Aber sagen Sie mir, wer heute noch imstande ist, etwas darzustellen, das uns in der Wirklichkeit begegnet, ohne daß dessen Abbild großes Unrecht geschieht?

SYLVESTER: Aber glauben Sie nicht – da Sie davon sprechen, in einem Bild verschiedene Gefühlsebenen widerzuspiegeln – daß Sie, unter anderem, gleichzeitig die Zuneigung zu einem Menschen und die Feindseligkeit ihm gegenüber ausdrücken – daß



38 John Deakin, Photo von Lucian Freud

39 John Deakin, Photo von Henrietta Moraes



das, was Sie machen, zugleich eine Liebkosung und ein Überfall sein kann?

BACON: Das ist mir zu logisch gedacht. So geht das glaube ich nicht. Ich glaube eher, es geht um etwas Tiefgründigeres: Wie kann ich, meinen Empfindungen nach, dieses Bild für mich selbst unmittelbarer lebendig machen? Das ist alles.

SYLVESTER: Würde es nicht unmittelbarer lebendig, wenn man die widerstreitenden Gefühle zu einer Person objektivierte?

BACON: Das würde, glaube ich, zu einer psychologischen Sehweise führen, und ich denke nicht, daß viele Maler damit arbeiten. Auch wenn im Unterbewußten das, was Sie sagten, vielleicht eine Rolle spielt, glaube ich, daß es bewußt überhaupt nichts damit zu tun hat.

SYLVESTER: Natürlich, wenn man bewußt so vorginge, wäre das für die Arbeit katastrophal. Was ich anzudeuten versuchte, ist, daß wenn das Modell ganz naiv annimmt, daß der Maler es verletzen will, es instinktiv erkennt, daß der Maler den unbewußten Wunsch hat, ihm Schaden zuzufügen.

BACON: Kann sein, genaugenommen meinen Sie, was Oscar Wilde sagte: Man tötet das, was man liebt. Vielleicht ist es so, ich weiß es nicht. Ob die *Verzerrungen*, die meiner Ansicht nach das Bild manchmal stärker herüberbringen, Verletzungen gleichkommen, ist allerdings sehr zweifelhaft. Ich glaube, es ist kein Schaden. Man kann sagen, es schadet vom Standpunkt der bloßen Wiedergabe aus betrachtet. Aber nicht auf der Ebene dessen, was ich für Kunst halte. Als Maler bringt man die Empfindung und das Gefühl von Leben heraus, so gut man immer kann. Ich will nicht sagen, daß das immer gut ist, aber man bringt es eben auf die direkteste Weise heraus, die einem möglich ist. □ □ □

SYLVESTER: Liegt es in Ihrer Absicht, eine tragische Kunst zu schaffen?

BACON: Nein. Natürlich glaube ich, wenn heute jemand einen ähnlich göltigen Mythos fände, in dem die Distanz zwischen Größe und ihrem Fall sichtbar würde wie in den Tragödien von



40 Photos von Bacon, von ihm selbst in Photoautomaten aufgenommen

Aischylos und Shakespeare, dann wäre das außerordentlich hilfreich. Doch wenn man sich außerhalb einer Tradition befindet, wie jeder Künstler heute, kann man nur hoffen, die eigenen Empfindungen bei gewissen Situationen festzuhalten, indem man sie so nahe als möglich ans eigene Nervensystem heranbringt. Aber indem ich das mache, bin ich möglicherweise einer von denen, die die Distanz zwischen dem, was man früher unter Armut und Reichtum verstand, oder zwischen Macht und ihrem Gegenteil, bejahe.

SYLVESTER: Es gibt ein mythologisches und tragisches Thema mit großer Tradition, das Sie sehr oft gemalt haben, ich meine die Kreuzigung.

BACON: Ja, es hat in der europäischen Kunst so viele tief beeindruckende Darstellungen der Kreuzigung gegeben, daß sie ein hervorragend brauchbares Gerüst geworden ist, an dem man alle denkbaren Gefühle und Eindrücke aufhängen kann. Sie können einwenden, es sei eine kuriose Sache, daß ausgerechnet ein nicht-religiöser Mensch sich die Kreuzigung vornimmt, aber das hat mit der eigenen Einstellung überhaupt nichts zu tun. Die großartigen Kreuzigungsbilder, die man so kennt – man weiß nicht, ob sie von Menschen mit besonders religiösem Glauben gemalt wurden.

SYLVESTER: Aber sie wurden gemalt als ein Teil der christlichen Kultur, und sie waren für Gläubige bestimmt.

BACON: Ja, es mag unbefriedigend sein, aber ich habe bis jetzt kein anderes Thema gefunden, das in gleicher Weise dazu dienen kann, bestimmte Bereiche menschlichen Fühlens und Verhaltens zu umschließen. Vielleicht ist das nur deshalb so, weil sich derart viele Leute gerade hiermit beschäftigt haben, daß daraus dieses 'Gerüst' – ich weiß keine bessere Formulierung – geworden ist, an dem man jede Art von Gefühl zeigen kann.

SYLVESTER: Mit diesem Problem konfrontiert, haben viele moderne Künstler aus allen Bereichen auf die griechischen Mythen zurückgegriffen. Sie selbst haben auf den *Drei Studien zu Figuren am Fuß einer Kreuzigung* (1944) nicht die überlieferten Figuren am Kreuz Christi dargestellt, sondern die Erynnyen. Gibt es noch andere Themen aus der griechischen Mythologie, über deren Brauchbarkeit Sie einmal nachgedacht haben?

BACON: Die griechische Mythologie ist nach meiner Meinung noch weiter entfernt von uns als das Christentum. Mit am wichtigsten bei der Kreuzigung ist die Tatsache, daß die zentrale Figur Christi in eine ganz betonte und isolierte Position gerückt ist, was der Darstellung, vom formalen Gesichtspunkt aus, mehr Möglichkeiten öffnet, als das bei mehreren Figuren auf gleicher



41 Kreuzigung, 1965

43 (Gegenüber) Mitteltafel von 41

Höhe der Fall ist. Die Veränderung der jeweiligen Standhöhe ist meiner Ansicht nach sehr wichtig.

SYLVESTER: Finden Sie, daß Sie beim Malen einer Kreuzigung das Problem völlig anders angehen als bei anderen Gemälden?

BACON: Natürlich, man verarbeitet dann seine ureigensten Gefühle und Eindrücke. Man könnte sagen, man sei dabei näher an einem Selbstporträt. Man beschäftigt sich mit sämtlichen sehr persönlichen Empfindungen gegenüber menschlichem Verhalten und dem, was Leben eigentlich ist.

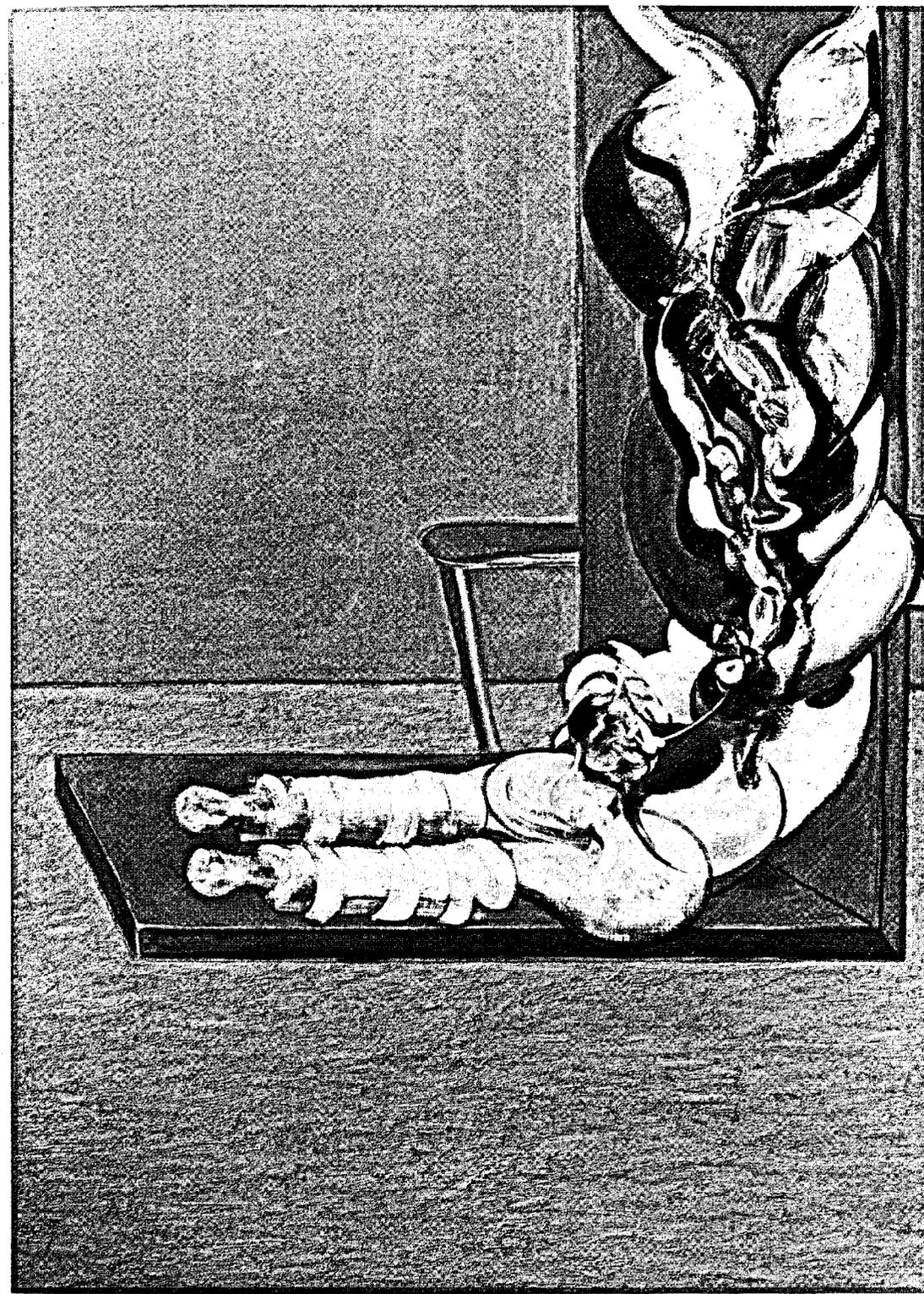
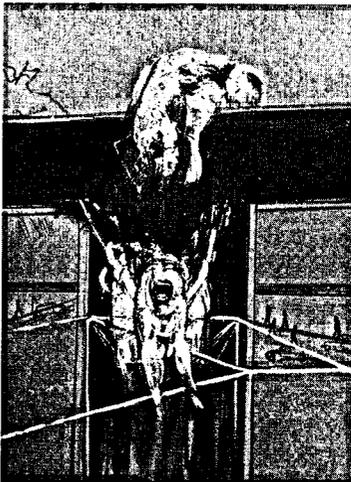
SYLVESTER: Es gibt eine sehr persönliche Beziehung in Ihrem Werk zwischen der Darstellung der Kreuzigung und der eines Fleischerladens. Die Assoziation mit Fleisch muß für Sie sehr wichtig sein.

BACON: Ja, durchaus. Wenn man in eines dieser großen Lagerhäuser geht, und diese riesigen Hallen des Todes durchschreitet, kann man das Fleisch und die Fische und die Vögel und vieles andere sehen, das da tot daliegt. Und selbstverständlich wird man als Maler ständig daran erinnert, daß die Farbe von Fleisch tatsächlich sehr, sehr schön ist.

SYLVESTER: Die Verbindung des Fleisches mit der Kreuzigung scheint mir bei Ihnen auf zweifache Weise zu entstehen – durch die Anwesenheit von Tierhälften im Bild und durch die Verwandlung der Figur des Gekreuzigten in einen Kadaver.

BACON: Nun, wir sind ja schließlich selbst Fleisch, potentielle Kadaver. Jedesmal, wenn ich einen Fleischerladen betrete, bin ich in Gedanken überrascht, daß nicht ich dort anstelle des Tieres hänge. Übrigens, diese besondere Art, Fleisch zu verwenden, ähnelt vielleicht der Art, wie man auch die Wirbelsäule benutzen

42 Fragment einer Kreuzigung, 1950





44 Edgar Degas »Nach dem Bad«, 1903

könnte. Man sieht heutzutage oft Bilder des menschlichen Körpers auf Röntgenaufnahmen und das verändert die Möglichkeit der Darstellung des Körpers. Sie kennen sicher das wunderschöne Pastell von Degas in der National Gallery, die Frau, die sich nach dem Baden abtrocknet. Bei genauem Hinsehen werden Sie entdecken, daß am oberen Ende des Rückgrats die Schulterknochen beinahe aus der Haut heraustreten. Und das gibt dem Ganzen eine derart griffige Wendung, daß man auf die Verletzlichkeit des übrigen Körpers stärker aufmerksam wird, als wenn Degas das Rückgrat richtig bis zum Nacken durchgezogen hätte. Er unterteilt dadurch den Rücken so stark, daß die Knochen aus dem Fleisch hervorstosßen scheinen. Gleichgültig, ob Degas das absichtlich machte oder nicht, das Bild wird dadurch zu einem sehr viel bedeutenderen Kunstwerk, weil man sich gleichzeitig des Knochenbaus und des Fleisches bewußt ist, das Degas normalerweise einfach malte als etwas, das über den Knochen liegt. In meinem Fall sind solche Dinge mit Sicherheit von Röntgenaufnahmen beeinflußt.

SYLVESTER: Es ist offensichtlich, daß viel von Ihrer Obsession, Fleisch zu malen, mit Fragen von Form und Farbe zu tun hat – es wird aus den Arbeiten selbst klar. Trotzdem gehören die Kreuzigungen sicher zu den Darstellungen in Ihrem Werk, bei denen die Kritiker das Element des Schrecklichen besonders hervorgehoben haben.

BACON: Allerdings, sie haben immer die Schreckensseite daran betont. Aber ich selbst spüre das in meinen Bildern gar nicht so besonders. Ich habe nie versucht, zu schockieren. Man braucht nur die Augen offenzuhalten und ein bißchen über die unerschwelligen Dinge Bescheid zu wissen, um zu begreifen, daß alles, was mir zu machen möglich war, diese Seite des Lebens nicht übertrieben hat. Wenn man in eine Metzgerei geht und sieht, wie schön Fleisch aussehen kann, und darüber ins Grübeln gerät, dann kann man über den ganzen Schrecken des Lebens nachdenken – darüber, daß ein Wesen nur durch das andere überlebt. Ähnlich steht es mit all dem Blödsinn, der über Stierkämpfe geredet wird. Die Leute essen Fleisch und beschwerten sich gleichzeitig über die Stierkämpfe, sie gehen selbst hin, in Pelzmänteln und mit Vögeln im Haar, und beschwerten sich über Stierkämpfe.

SYLVESTER: Man scheint allgemein zu fühlen, wenn man Ihre Bilder mit Menschen, die allein in einem Raum sind, betrachtet, daß da eine Platzangst und ein Unbehagen herrscht, das einen schaudern läßt. Ist Ihnen dieses Unbehagen bewußt?

BACON: Es ist mir nicht bewußt. Aber die meisten dieser Bilder stellen jemanden dar, der ständig in einem Zustand von Unruhe war, und ich weiß nicht, ob sich das nicht vielleicht auf die Bilder übertragen hat. Ich nehme aber an, daß das ziemlich Neurotische und fast Hysterische im Wesen dieses Mannes (45) tatsächlich durchgekommen ist, während ich versuchte, die Bildvorstellung einzufangen. Ich wollte immer das, was ich zu sagen habe, so direkt und unverfälscht wie nur möglich herausbringen, und vielleicht fühlen die Leute, wenn etwas sie direkt betrifft, daß das schrecklich ist. Denn wenn man jemandem etwas ganz unverblümt sagt, ist er manchmal beleidigt, auch wenn es tatsächlich so ist. Leute neigen dazu, sich von Tatsachen beleidigt zu fühlen, von dem, was man gewöhnlich die Wahrheit nennt.

SYLVESTER: Andererseits ist es ja nicht ganz unsinnig, eine auffällige Neigung zum Entsetzen einem Künstler nachzusagen, der so oft den menschlichen Schrei dargestellt hat.

BACON: Man könnte sagen, daß der Schrei wirklich ein Bild des Entsetzens ist. Tatsächlich aber wollte ich mehr den Schrei malen als das Entsetzen. Ich glaube, wenn ich besser darüber nach-



45 (Gegenüber) Studie zu  
Figur iv, 1956/57

46 Kopf vi, 1949

gedacht hätte, was einen zum Schreien bringt, wäre mir der Schrei, den ich zu malen versuchte, besser gelungen. In gewissem Sinn hätte ich mir deutlicher des Entsetzens bewußt sein müssen, das den Schrei hervorbringt. Meine Bilder waren wirklich zu abstrakt.

SYLVESTER: Sie waren zu sehr reine Malerei?

BACON: Ich denke ja.

SYLVESTER: Die offenen Münder – waren sie immer als Schrei gedacht?

BACON: Die meisten, aber nicht alle. Sie wissen, wie sich die Form des Mundes verändert. Ich war immer ganz fasziniert von den Mundbewegungen und von der Form des Mundes und der Zähne. Man sagt, daß damit allerlei sexuelle Bedeutungen verbunden sind; ich war dauernd richtig versessen auf das physische Aussehen von Mund und Zähnen; das ist jetzt wohl vorbei, aber



eine Zeitlang war das ganz stark. Ich mag sozusagen das Glitzern und die Farbe, die aus dem Mund kommt, und ich habe immer irgendwie gehofft, den Mund so malen zu können, wie Monet einen Sonnenuntergang gemalt hat.

SYLVESTER: Also wäre es möglich, daß Sie offene Münder und Zähne gemalt haben, ohne den Schrei darzustellen?

BACON: Ja, möglich. Und ich wollte immer das Lächeln malen, aber es ist mir niemals gelungen. □ □ □

SYLVESTER: Sie haben einmal geschrieben, Malen sei ein Glücksspiel. Wenn Sie wirklich spielen, spielen Sie lieber Roulette als Chemin de fer?

BACON: Im allgemeinen, ja.

SYLVESTER: Sie mögen das Unpersönliche daran?

BACON: Ich mag das Unpersönliche. Ich hasse das Persönliche, das Kartenspieler beim Chemin de fer zwischeneinander aufbauen, deshalb bin ich für eine völlig unpersönliche Sache wie Roulette. Zufälligerweise habe ich auch beim Roulette mehr Glück gehabt als beim Chemin de fer. Glück ist eine komische Sache, es läuft in langen Strähnen, und manchmal gerät man in eine richtig lange Glückssträhne. Als ich mit meiner Malerei noch kein Geld verdienen konnte, ist es mir manchmal gelungen, in Kasinos Geld zu gewinnen, das eine Zeitlang meinen Lebensstandard verändert hat, ich konnte davon leben und in einer Weise, wie ich es nicht hätte können, wenn ich es hätte verdienen müssen. Jetzt bin ich anscheinend aus dieser Glückssträhne heraus. Ich erinnere mich, als ich einmal lange Zeit in Monte Carlo lebte und geradezu verhext war vom Kasino und ganze Tage dort zubrachte – man konnte um zehn Uhr früh hingehen und brauchte nicht vor vier Uhr am nächsten Morgen wieder herauskommen –, damals also, es ist schon lange Jahre her, hatte ich sehr wenig Geld, aber von Zeit zu Zeit ganz hübsche Gewinne. Es kam mir so vor, als ob ich den Croupier die Gewinnzahl ausrufen hörte, noch bevor die Kugel ins Nummernfach gefallen war. Ich pflegte auch von Tisch zu Tisch zu gehen. Ich weiß noch, eines Nachmittags kam ich und spielte an drei verschiedenen Tischen – und ich hörte wieder diese Echos. Ich spielte mit eher kleinen Einsätzen, aber am Ende jenes Nachmittags stellte sich heraus, daß das Glück ungemein auf meiner Seite gewesen war, und ich hörte auf mit ungefähr eintausendsechshundert Pfund, was damals eine Menge Geld für mich war. Ich mietete sofort eine Villa, die ich ausstaffierte mit Getränken und allen Lebensmitteln, die ich für Geld kaufen konnte, aber mein

Glücksfaden hielt nicht sehr lang, deswegen konnte ich mir nach etwa zehn Tagen kaum mehr eine Fahrkarte kaufen von Monte Carlo zurück nach London. Doch es waren herrliche zehn Tage, und ich hatte eine enorme Anzahl von Freunden.

SYLVESTER: Man sagt oft, die Leute spielen, um zu verlieren, und ich habe das Gefühl, das trifft auf mich zu. Auf Sie auch? Oder spüren Sie, daß Sie wirklich gewinnen wollen?

BACON: Ich spüre, daß ich gewinnen will, und ich spüre genau das gleiche beim Malen. Ich spüre, daß ich gewinnen will, selbst wenn ich ständig verliere.

SYLVESTER: Was bedeutet Ihnen nach einem stattlichen Gewinn mehr: das Gefühl, die Götter auf Ihrer Seite zu haben – um einen Satz zu zitieren, den Sie in bezug auf den Zufall in der Malerei gesagt haben –, oder die Vorteile, die sich daraus für ein angenehmes Leben ergeben?

BACON: Ich denke, die Vorteile, die sich daraus ergeben.

SYLVESTER: Sie leben gern gut?

BACON: Ich lebe, so könnte man sagen, in einer Art von glänzendem Elend. Ich habe es immer gehaßt, in sogenannten Luxusorten zu leben. Aber ich liebe es, dorthin gehen zu können, wenn ich will, und diese Art von Leben zu führen.

SYLVESTER: Was reizt Sie, sagen wir einmal, an einem Hotel erster Klasse?

BACON: Ich mag Bequemlichkeit und ich mag gut funktionierenden Service. Ich selbst lebe überhaupt nicht in dem Stil, wie Sie wissen. Aber ich genieße es, wenn ich mich in solchen Hotels einquartiere, daß ganz ohne Schwierigkeiten Dinge erledigt werden, die man erledigt haben möchte, die mit Geld zu erkaufen sind.

SYLVESTER: Finden Sie die Mühelosigkeit attraktiv oder die Idee vom Luxus?

BACON: Ich glaube, es ist die Mühelosigkeit. Wenn wir aber über Luxus reden wollen – Luxus verändert offensichtlich die Menschen. Man weiß, daß Leute, die sich ein Leben in Luxus leisten können und sich jeden Wunsch erfüllen, fürchterlich unter Langeweile zu leiden beginnen. Und so planen sie allerlei kleine Vorhaben und Kniffe, nur um der Langeweile zu entgehen. Ich erinnere mich, im Ritz bin ich einmal mit einem reichen Mann im Aufzug nach oben gefahren, der hatte sich in Soho Erbsen und neue Kartoffeln gekauft, seine Tüte platzte und ihr Inhalt ergoß sich auf den Boden des Fahrstuhls, der ihn nach oben in sein Zimmer brachte, wo er, so stelle ich mir es vor, einen kleinen Ölofen hatte, auf dem er die Erbsen und die Kartoffeln kochen konnte. Nun, das ist eben Luxus für einen Reichen.

SYLVESTER: Genau. Sie sagten, im Augenblick sei Ihr Glück beim Spiel erschöpft. Wie steht es mit dem Glück bei Ihrer Arbeit?

BACON: Ich denke, der Zufall, den ich Glück nennen würde, ist einer der wichtigsten und ertragreichsten Aspekte dabei, weil ich, wenn etwas gut für mich läuft, spüre, es ist nichts, was ich selbst gemacht habe, sondern etwas, das das Glück mir geben konnte. Ich muß allerdings hinzufügen, daß ich viele Jahre lang über den Glücksfall nachgedacht habe und über die Möglichkeiten, zu verwenden, was der Zufall einem gibt, doch ich bin nie dahintergekommen, inwieweit es reiner Zufall ist und bis zu welchem Grad dessen Manipulation.

SYLVESTER: Vermutlich stellen Sie fest, daß Sie mit der Zeit besser zu manipulieren gelernt haben.

BACON: Möglicherweise lernt man mit den zufällig entstandenen Zeichen besser umzugehen, Zeichen, die man ohne jeden vernünftigen Grund gemacht hat. So, wie man sich im Laufe der Zeit und durch das Arbeiten auf das einstellt, was geschieht, wird man sich auch besser dessen bewußt, was der Zufall einem vorschlägt. Was mich betrifft, spüre ich, daß alles, was ich je gemacht habe, das Ergebnis eines Zufalls gewesen ist, an dem ich dann weiterarbeiten konnte. Weil er mir eine verworrene Vision von etwas gegeben hat, das ich zu erhaschen versuchte. Das konnte ich dann weiter ausarbeiten und versuchen, etwas daraus zu machen, das nicht illustrativ war.

SYLVESTER: Ich kann mir vorstellen, daß der Zufall sich in dreierlei Weise ereignen kann. Einmal, wenn Sie, in Rage über das Getane, mit einem Tuch oder einem Pinsel fahrig über die Leinwand wischen. Zum zweiten, wenn Sie beim Malen ungeduldig werden und aus lauter Verdrossenheit Flecken auf das Bild set-

47 Drei Studien zum Porträt Lucian Freud, 1965



zen. Und drittens, wenn Sie unaufmerksam sind, wenn Ihre Gedanken wandern.

BACON: Oder wenn man betrunken ist. Nun, alle drei, oder alle vier, können zu was führen; sie tun es oder tun es nicht. Meistens bringen sie natürlich nichts.

SYLVESTER: Auf welche andere Weise noch könnte ein Zufall sich einstellen, oder sind damit die Möglichkeiten mehr oder weniger erschöpft?

BACON: Ich denke, das sind alle Möglichkeiten, die es gibt. Ich glaube aber, daß man, ebenso wie bei der abstrakten Malerei, unabsichtlich Zeichen auf die Leinwand setzt, die geheimnisvolle Wege andeuten, auf denen man die Wirklichkeit einfängt, der man nachjagt. Wenn mir etwas gelingt, gelingt es von dem Augenblick an, in dem ich nicht mehr bewußt weiß, was ich tue. Ich habe oft festgestellt, daß der Gegenstand, wenn ich einer Vorstellung im Sinne des mehr Abbildhaften genauer gefolgt bin, höchst banal geworden ist. Ich habe ihn dann aus lauter Wut und Verzweiflung durch unkontrollierte Pinselzüge, die ich auf das Bild setzte, völlig zerstört – und plötzlich habe ich dann entdeckt, daß das Ganze dem Bild, das ich einzufangen suchte, ähnlicher geworden ist, so wie es sich meinem visuellen Instinkt nach anfühlte. In meinem Fall ist es wirklich eine Frage, ob es gelingt, eine Schlinge auszulegen, mit der man die Realität in ihrem lebendigsten Augenblick einfangen kann.

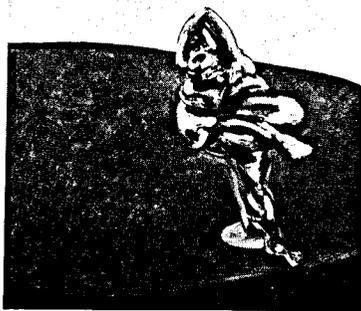
SYLVESTER: An was denken Sie dabei? Wie können Sie den Vorgang des bewußten Entscheidens abstellen?

BACON: In dem Moment denke ich nur daran, wie hoffnungslos das Ganze ist, wie unmöglich, es zu vollenden. Und wenn man so drauflos malt, ohne zu wissen, wie sich die Zeichen, die man macht, entwickeln werden, kommt plötzlich etwas, nach dem der Instinkt schnappt, da es für den Augenblick gerade das ist, was man weiterentwickeln könnte.

SYLVESTER: Wieviel hilft Trinken beim Malen?

BACON: Das ist schwer zu sagen. Ich habe nicht viel zustande gebracht, wenn ich viel getrunken habe, aber ein oder zwei Sachen schon. Ich habe 1962 die *Kreuzigung* gemacht, nachdem ich etwa zwei Wochen stark getrunken hatte. Manchmal macht es einen locker, dann denke ich wieder, es stumpft andere Bereiche ab. Einerseits macht es ungezwungener, andererseits schwächt es die Fähigkeit, das zu beurteilen, was man vor sich hat. Ich glaube wirklich nicht, daß Alkohol und Drogen mir helfen. Bei anderen mag das anders sein, aber mir helfen sie im Grunde nicht.

SYLVESTER: Mit anderen Worten, obwohl Sie von der Bedeutung



des Zufalls reden, wollen Sie eine gewisse Klarheit doch nicht verlieren. Sie wollen dem Zufall nicht zuviel überlassen?

BACON: Ich will ein durchaus geordnetes Bild, aber ich will, daß es durch Zufall entsteht.

SYLVESTER: Aber Sie sind puritanisch genug, es dem Zufall nicht allzu leicht zu machen.

BACON: Ich hätte schon gern, daß es leicht geht, aber man kann dem Zufall nicht befehlen. Das ist der Punkt. Wenn man es nämlich könnte, würde man nur wieder eine andere Art von Illustration hervorbringen.

SYLVESTER: Ist Ihnen der Augenblick bewußt, in dem Sie feststellen, daß Sie frei geworden sind, und daß das Werk selbst die Führung übernimmt?

BACON: Ja, sehr oft sind die unabsichtlich gesetzten Zeichen viel anregender als andere, und in solchen Augenblicken fühlt man, daß jetzt alles geschehen kann.

SYLVESTER: Sie fühlen es, während Sie diese Zeichen setzen?

BACON: Nein, die Zeichen sind gemacht, und man überprüft sie dann, wie man es bei den Kurven eines Diagramms tun würde. Und in diesem Diagramm sind die verschiedensten Möglichkeiten enthalten. Das ist schwer zu formulieren, ich drücke mich schlecht aus. Sehen Sie, wenn Sie zum Beispiel an ein Porträt denken, da hat man einmal den Mund an eine bestimmte Stelle gesetzt, aber plötzlich merkt man, wenn man sich das als ein Diagramm vorstellt, daß der Mund auch quer über das Gesicht verschoben werden könnte. Und irgendwie würde man gerne in einem Porträt eine Sahara der menschlichen Erscheinung verwirklichen – es ähnlich zu machen, aber so, daß es die Weite der Sahara zu haben scheint.

48 Drei Figuren in einem Raum, 1964

49 (Gegenüber) Linke Tafel von 48



50 Detail aus der Mitteltafel  
von 48



SYLVESTER: Es geht um die Versöhnung von Gegensätzen, nehme ich an – darum, gegensätzliche Dinge zugleich darzustellen.

BACON: Ist es nicht so, daß man etwas so wirklichkeitsnah wie möglich haben möchte und doch gleichzeitig ebenso tiefgründig suggestiv oder tieferliegende Empfindungsschichten enthüllend – anstatt einer bloßen Wiedergabe des Gegenstands, den man sich vorgenommen hatte. Geht es bei der Kunst nicht vor allem darum?

SYLVESTER: Könnten Sie versuchen, den Unterschied zu definieren zwischen illustrativer und nichtillustrativer Form?

BACON: Der Unterschied scheint mir der zu sein, daß eine illustrative Form einem durch den Verstand unmittelbar mitteilt, was ihr Inhalt ist, während eine nichtillustrative Form zunächst auf die Empfindung einwirkt und dann erst langsam zum Wirklichen durchsickert. Warum das so ist, wissen wir nicht. Es kann

damit zu tun haben, daß Tatsachen selbst mehrdeutig sind, daß Erscheinungen vieldeutig sind, und darum diese Art der Aufzeichnung von Form der Wirklichkeit näherkommt – gerade durch die Mehrdeutigkeit ihres Aussehens.

SYLVESTER: Wenn man ein Photo aufnimmt mit einer Kurzzeitkamera, erhält man eine ganz unerwartete Wirkung, die höchst mehrdeutig und aufregend ist, weil das Bild den Gegenstand darstellt und auch wieder nicht oder weil es einen überrascht, daß diese Form der Gegenstand ist: Ist das nun Illustration?

BACON: Ich denke ja. Jedenfalls ist es eine vom Wesen des Gegenstandes ablenkende Illustration. Ich glaube, im Unterschied zur direkten Aufzeichnung durch die Kamera muß man als Künstler irgendeine Falle aufstellen, in der man die fließende Wirklichkeit lebendig einzufangen hofft. Wie geschickt kann man diese Falle aufstellen? Wo und wann wird sie zuschnappen? Und da gibt es noch einen Faktor – die Textur. Ich glaube, die Textur eines Gemäldes wirkt direkter als die einer Photographie, weil die Textur einer Photographie das Nervensystem mittels eines illustrativen Prozesses erreicht, während die eines Gemäldes unmittelbar in das Nervensystem einzudringen scheint. Das ist etwa vergleichbar mit . . . Also, stellen Sie sich mal vor, die großen altägyptischen Bildenkmäler seien aus Kaugummi. Zum Beispiel eine Sphinx aus Kaugummi, hätte das über die Jahrhunderte hinweg die gleiche Wirkung auf die menschliche Sensibilität gehabt, wenn man sie sanft aufnehmen und hochheben könnte?

SYLVESTER: Sie nehmen das als ein Beispiel, wie die Wirkung eines bedeutenden Kunstwerks auf geheimnisvolle Weise abhängt von der Verbindung zwischen Gestalt und Material?

BACON: Ich glaube, es hat auch mit Dauerhaftigkeit zu tun. Ich könnte mir zwar eine großartige Gestalt vorstellen, gemacht aus einem Material, das in wenigen Stunden zerfällt, ich denke aber doch, daß die Macht einer Gestalt zum Teil auf der Möglichkeit des Überdauerns gründet. Und natürlich häufen Gestalten immer mehr Empfindungsmöglichkeiten um sich an, je länger sie überdauern.

SYLVESTER: Das Schwierige ist aber doch, zu verstehen, wie es kommt, daß die Markierungen des Pinsels und die Bewegung der Farbe auf der Leinwand uns so direkt ansprechen können.

BACON: Nun, wenn Sie zum Beispiel an das bedeutende Selbstporträt Rembrandts in Aix-en-Provence denken und es analysieren, dann werden Sie entdecken, daß da kaum Augenhöhlen zu sehen sind, daß das Bild fast vollständig nichtillustrativ ist. Ich glaube, hier ist das Mysterium des Wirklichen übermittelt wor-

*D. hinter linken Kopf*



51 Rembrandt Selbstporträt, ca. 1659. Die Echtheit des Bildes wurde vor kurzem von Fachleuten in Frage gestellt.

den durch ein Bild, das aus nichtrationalen Zeichen besteht. Aber man kann das Nichtrationale eines Zeichens nicht wollen. Das ist der Grund dafür, daß der Zufall bei dieser Tätigkeit ständig hereinspielt, weil man in dem Augenblick, in dem man weiß, was man tut, nur eine andere Form von Illustration ausführt. Mitunter kann es geschehen, wie es bei diesem Selbstporträt von Rembrandt der Fall ist, daß sich eine Verdichtung von nichtdarstellenden Zeichen ergibt, die zum Aufbau dieses großartigen Bildes geführt hat. Natürlich ist das nur zum Teil zufällig. Hinter alledem steht Rembrandts profundes Wahrnehmungsvermögen, das fähig war, an einem irrationalen Zeichen mit mehr Berechtigung festzuhalten als an einem anderen. Der Abstrakte Expressionismus ist durchweg mit Rembrandts Zeichen gemacht. Bei Rembrandt aber kommt noch etwas hinzu, die Bemühung, Wirkliches festzuhalten, deshalb ist er für mich zwangsläufig aufre-

gender und tiefer. Einer der Gründe, warum ich abstrakte Malerei nicht mag, warum sie mich nicht interessiert, ist der, daß ich Malerei für eine Sache mit zwei Aspekten halte, abstrakte Malerei aber für mich eine einseitig ästhetische Angelegenheit ist, sie bleibt immer auf einer Ebene. Sie ist eigentlich nur interessiert an der Schönheit von Mustern oder Formen. Man weiß, daß die meisten Menschen, vor allem aber Künstler, große Mengen undisziplinierter Gefühlsregungen in sich bergen, und ich denke, abstrakte Künstler glauben, mit den Zeichen, die sie machen, all diese Gefühle einzufangen. Ich glaube aber, so eingefangen sind sie zu schwach, um überhaupt etwas mitzuteilen. Ich glaube, große Kunst kommt aus einer tiefen inneren Ordnung. Selbst wenn es innerhalb dieser Ordnung mächtige instinktive und zufällige Dinge gibt, denke ich dennoch, daß auch sie dem Wunsch nach tieferer Ordnung und einer heftigeren Einwirkung auf das Nervensystem entspringen. Warum versucht man überhaupt, nach all den großen Künstlern, etwas noch einmal zu machen? Nur, weil von Generation zu Generation durch das, was die großen Künstler gemacht haben, sich die inneren Einstellungen verändern. Und damit kommt die Erneuerung des Gefühls, wie kann ich das neu machen, deutlicher, genauer, zwingender? Kunst, glaube ich, heißt Festhalten, ich halte sie für Berichterstattung. Und ich glaube, da in der abstrakten Kunst kein Bericht enthalten ist, gibt es darin auch nichts anderes als die Ästhetik des Malers und seine paar Empfindungen. Es gibt da nie eine Spannung.

SYLVESTER: Sie denken nicht, daß Abstraktion Gefühle übermitteln kann?

BACON: Ich denke, sie kann ziemlich verwässerte lyrische Gefühle übermitteln, so wie das meiner Ansicht nach jede Form kann. Aber ich glaube nicht, daß sie wirklich Gefühl im erhabenen Sinn des Worts auszudrücken vermag.

SYLVESTER: Damit meinen Sie bestimmtere und deutlichere Gefühle?

BACON: Ja.

SYLVESTER: Sie sagen, der abstrakten Kunst fehle es an Spannung, aber meinen Sie nicht, daß gewisse Erwartungen, die der Betrachter von der Kunst hat, durch ein abstraktes Gemälde in einer Weise gestört werden können, die wiederum Spannung verursacht?

BACON: Es ist sicher möglich, daß ein Betrachter tiefer in ein abstraktes Gemälde eindringen kann. Genauso wie jeder in ein undiszipliniertes Gefühl eindringen kann; denn wer liebt schließlich eine tragische Liebesaffäre oder eine schreckliche Krankheit mehr als der Zuschauer? Er kann sich einfühlen und

glauben, dadurch Anteil zu nehmen und etwas beizutragen. Aber natürlich hat das nichts zu tun mit dem, wovon Kunst handelt. Worüber wir jetzt reden, ist der Einlaß des Zuschauers zur Ausführung, und bei der abstrakten Kunst können die Leute vielleicht leichter hineinkommen, weil das Gebotene etwas schwächer ist und sie weniger zum Widerstand herausfordert.

SYLVESTER: Wenn abstrakte Gemälde nicht mehr sind als Strickmuster, wie kommt es dann, daß es Leute gibt, mich zum Beispiel, die manchmal in gleicher Weise, fast körperlich, darauf reagieren wie auf figurative Werke?

BACON: Eine Modeerscheinung.

SYLVESTER: Ist das wirklich Ihre Meinung?

BACON: Ich glaube, daß nur die Zeit über die Malerei entscheidet. Kein Künstler weiß zu seinen Lebzeiten, ob das, was er macht, auch nur den geringsten Wert hat, weil es meiner Ansicht nach mindestens fünfundsiebzig bis hundert Jahre dauert, bis sich das Wesentliche von den Theorien trennen läßt, die man um das Werk herum aufgebaut hat. Ich glaube, die meisten Leute sehen ein Gemälde durch die Lupe der Theorie an, die daran haf-tet, und nicht so, wie es wirklich ist. Der modische Trend legt nahe, daß man von bestimmten Dingen angetan zu sein hat und von anderen nicht. Das ist der Grund, warum sogar erfolgreiche Künstler – und gerade erfolgreiche Künstler, könnte man sagen – überhaupt keine Vorstellung davon haben, ob ihr Werk gut ist oder nicht, und sie werden es auch nie wissen.

SYLVESTER: Vor nicht allzu langer Zeit kauften Sie eine Zeichnung...

BACON: Von Michaux.

SYLVESTER: ... von Michaux, die mehr oder weniger abstrakt war. Ich weiß, daß Sie sie schließlich satt hatten und sie wieder verkauften oder verschenkten, aber was hat Sie veranlaßt, sie zu kaufen?

BACON: Erstens finde ich nicht, daß sie abstrakt ist. Ich halte Michaux für einen sehr, sehr intelligenten und bewußten Künstler, der sich völlig im klaren ist über die Situation, in der er steckt. Und ich bin auch der Meinung, daß er die besten 'tachistes' oder freien Kürzel gemacht hat, die je gemacht wurden. Ich denke, er ist in diesem Punkt, bei den spontanen Gesten, viel besser als Jackson Pollock.

SYLVESTER: Können Sie erklären, was Ihnen dieses Gefühl gibt?

BACON: Das Gefühl kommt daher, daß sein Werk stärker der Realität verhaftet ist; es weckt mehr Vorstellungen. Schließlich stellt dieses Bild, stellen die meisten seiner Bilder zögernde An-

yes

52 Henri Michaux, Tuschezeichnung ohne Titel, 1962



sätze dar, das Menschenbild wieder neu zu formen durch Zeichen, die zwar völlig unillustrativ sind, aber einen doch immer wieder zurückleiten zur menschlichen Gestalt – einer Gestalt normalerweise, die sich stapfend durch tief umgepflügte Felder schleppt, oder so ähnlich. Sie handeln von den Gestalten, die gehen und hinfallen und so weiter.

SYLVESTER: Sind Sie bei der Betrachtung eines Stillebens oder einer Landschaft von einem großen Meister auch so tief bewegt, wie bei der Betrachtung von Darstellungen der menschlichen Gestalt? Bewegt Sie ein Stilleben oder eine Landschaft von Cézanne ebenso wie ein Porträt oder ein Akt von ihm?

BACON: Nein, das nicht, obwohl ich glaube, daß Cézannes Landschaften im allgemeinen besser sind als seine Figuren. Es gibt ein oder zwei Figurenbilder, die wunderbar sind, aber aufs Ganze gesehen halte ich seine Landschaften für besser.

SYLVESTER: Trotzdem sagen Ihnen seine Figuren mehr zu?

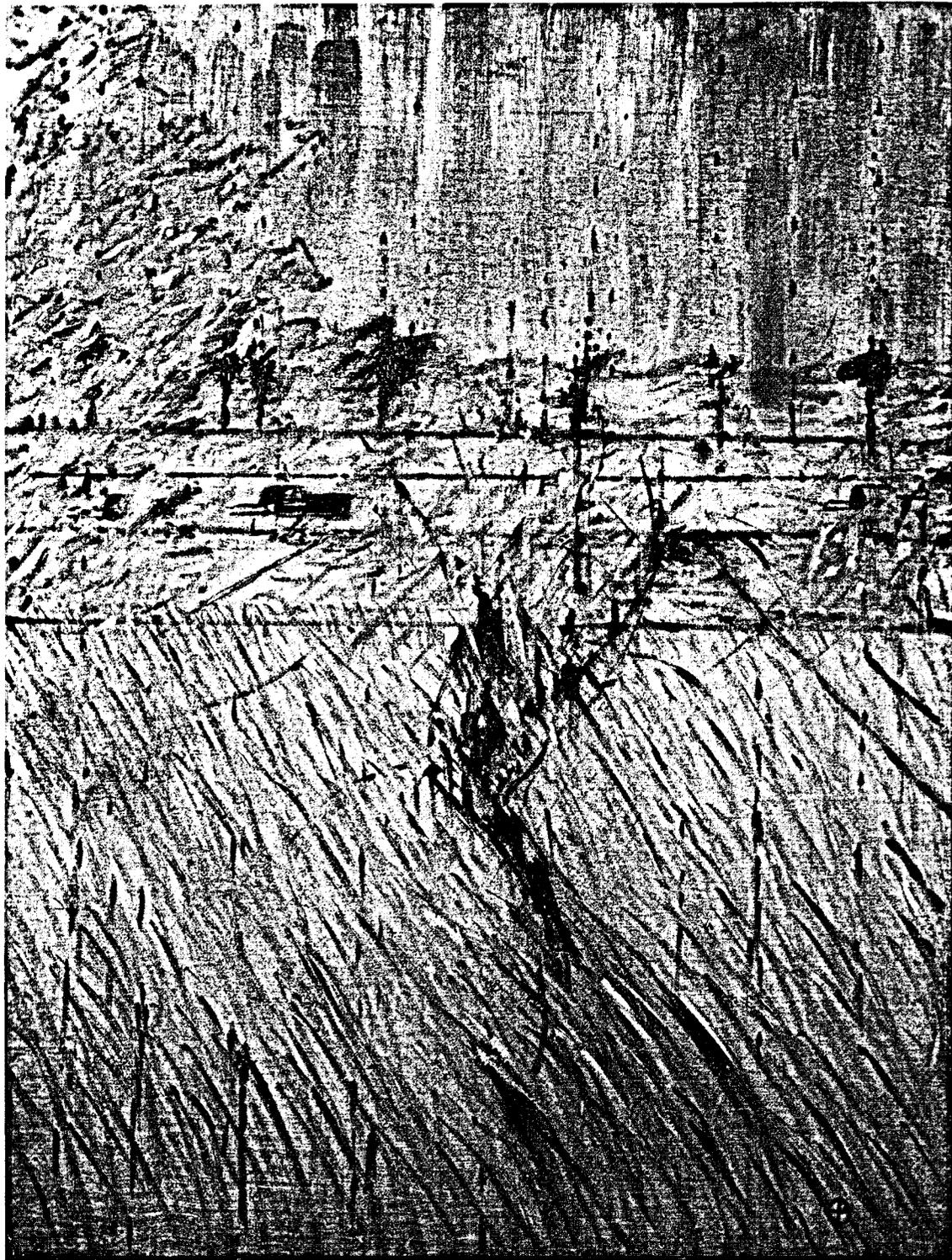
BACON: So ist es, ja.

SYLVESTER: Was hat Sie veranlaßt, einmal eine Reihe von Landschaften zu malen?

BACON: Unvermögen, die Figur zu gestalten.

SYLVESTER: Hatten Sie das Gefühl, daß Sie Landschaften nicht lange machen würden?

BACON: Ich weiß nicht, was ich damals fühlte. Man hofft doch immer, daß man etwas machen kann, das einem instinktiven Wunsch näher kommt. Sicher interessieren mich Landschaften weniger. Ich glaube, Kunst ist eine unablässige Beschäftigung mit



53 (Gegenüber) Landschaft,  
1952

dem Leben, und da wir schließlich menschliche Wesen sind, gilt unsere Hauptleidenschaft uns selbst. Dann möglicherweise den Tieren und dann den Landschaften.

SYLVESTER: Sie bestätigen in der Tat die traditionelle Hierarchie des Genres, in der die Historienmalerei – die Malerei mit mythologischem und religiösem Inhalt – zuerst kommt, dann die Porträtmalerei, dann Landschaftsmalerei und zum Schluß das Stillleben.

BACON: Ich würde das umdrehen. Ich würde sagen, in so schwierigen Zeiten wie heute kommt das Porträt zuerst.

SYLVESTER: In der Tat haben Sie wenige Gemälde mit mehreren Figuren gemacht. Beschränken Sie sich auf eine Figur, weil Sie sie schwieriger finden?

BACON: Ich denke, in dem Moment, in dem eine Reihe von Figuren ins Spiel kommt, langt man sofort bei dem erzählenden Aspekt in der Beziehung zwischen Figuren an. Und das führt dann gleich wieder zu einer Art von Geschichte. Ich hoffe ständig, eine große Anzahl von Figuren machen zu können, ohne eine Geschichte zu erzählen.

SYLVESTER: Wie Cézanne das in den *Badenden* tat?

BACON: Ja, er hat's getan.

SYLVESTER: Sie haben vor einiger Zeit ein Bild gemalt, das man als eine Geschichte interpretiert hat. Es war ein Kreuzigungs-Triptychon mit einer Figur auf dem rechten Flügel, die ein Armband mit einem Hakenkreuz trug (54). Nun glaubten manche, das bedeutete, er sei ein Nazi, andere meinten, das sei kein Nazi, er ähnele eher einer Figur aus Genets 'Balkon', die sich als Nazi verkleidet hat. Das ist so ein Beispiel für eine erzählende Interpretation. Ich möchte Sie nun erstens fragen, ob eine dieser Deutungen gemeint war, und zweitens, ob das die Art von erzählender Interpretation war, die Ihnen zuwider ist?

BACON: Ich mag sie wirklich nicht. Es war auch wirklich dumm, das Hakenkreuz da anzubringen. Aber ich wollte ein Armband da haben, um den Zusammenhang des Armes zu unterbrechen und die Farbe von diesem Rot rund um den Arm hinzuzufügen. Sie werden sagen, das war ausgesprochen töricht, aber es war ausschließlich gedacht im Hinblick darauf, die Figur wirkungsvoller zu machen – nicht wirkungsvoller auf der Ebene der Interpretation, daß es ein Nazi ist, sondern auf einer formalen Ebene.

SYLVESTER: Warum dann das Hakenkreuz?

BACON: Weil ich damals einige Farbphotos angesehen habe, die ich hatte, von Hitler inmitten seines Hofstaates, und alle trugen solche Bänder mit einem Hakenkreuz um den Arm.

SYLVESTER: Als Sie das malten, mußten Sie doch wissen, daß



54 Detail aus der rechten Tafel von 41

man es als erzählenden Hinweis verstehen würde, oder ist Ihnen das nicht in den Sinn gekommen?

BACON: Ich glaube, das war mir schon klar, aber es hat mich wohl unberührt gelassen.

SYLVESTER: Und als man es dann erzählend interpretierte, irritierte Sie das dann?

BACON: Nicht besonders. Wenn ich irritiert wäre von dem, was man über meine Sachen sagt, dann befände ich mich in einem dauernden Zustand der Irritation. Ich glaube nicht, daß es ein guter Einfall war – Sie verstehen, was ich meine? Aber es war das Einzige, was ich in dem Moment tun konnte.

SYLVESTER: Warum wollen Sie eigentlich vermeiden, eine Geschichte zu erzählen?

BACON: Ich will nicht vermeiden, eine Geschichte zu erzählen, aber ich möchte unbedingt das machen, was Valéry gesagt hat – eine Empfindung zu geben, ohne die Langeweile ihrer Vermittlung. Und in dem Augenblick, in dem die Geschichte sich bemerkbar macht, kommt Langeweile auf.

SYLVESTER: Glauben Sie, daß es unvermeidlich ist oder daß es Ihnen nur noch nicht gelungen ist, darüber hinauszukommen?

BACON: Ich glaube, es ist mir nicht gelungen. Ich weiß auch nicht, wer das heutzutage geschafft hat.

SYLVESTER: Fühlen Sie, daß es heute schwieriger ist zu malen, als früher?

BACON: Ich halte es für schwieriger, weil die Maler früher eine doppelte Rolle spielten. Ich stelle mir vor, sie dachten, daß sie etwas aufzeichneten, und dann taten sie etwas, das viel mehr war als aufzeichnen. Ich glaube, daß man heutzutage mit all den mechanischen Aufzeichnungsverfahren wie Film, Photoapparat und Tonbandgerät in der Malerei zu etwas Fundamentalerem kommen muß. Die anderen Medien können besser abbilden, auf einer oberflächlicheren Ebene, ich spreche hier nicht vom Film, den man durch Schneiden und Montieren auf allerlei Art verändern kann, ich denke an die direkte Photographie und die direkte Tonaufzeichnung. Die neuen Mittel haben die Aufgabe übernommen, zu der sich die Maler in der Vergangenheit verpflichtet glaubten. Und ich glaube, daß abstrakte Maler, die dies erkannten, sich sagten: Warum sollen wir nicht alles Abbildhafte und jede Form von Aufzeichnung hinauswerfen und einfach die Effekte von Form und Farbe wiedergeben? Logisch betrachtet, ist das völlig richtig. Doch es hat nicht funktioniert, weil es scheint, daß die unablässige Beschäftigung mit etwas im Leben, das man veranschaulichen will, eine größere Spannung und größeren Reiz ergeben, als wenn man sich bloß sagt, auf geht's, ohne groß nachzudenken, und dann setzt man die Formen und Farben einfach hin. Meiner Meinung nach befinden wir uns heute in einer ganz merkwürdigen Situation. Wenn es nämlich überhaupt keine Tradition mehr gibt, bleiben nur noch zwei extreme Ziele übrig: Einmal der direkte Bericht, also etwas, das dem Polizeibericht ziemlich nahekommt. Und zum anderen der Versuch, große Kunst zu machen. Eine Kunst, die dazwischen steht, existiert in einer Zeit wie der unseren einfach nicht. Das heißt nicht, daß der Versuch, große Kunst zu machen, in unserer Zeit irgend jemandem gelingen wird. Aber gerade das schafft eine Extremsituation. Denn mit all diesen großartigen mechanischen Mitteln, die die Wirklichkeit protokollieren – was will man da als Künstler anderes ma-

chen als zum anderen Extrem zu gelangen, wo man Wirklichkeit nicht als simple Tatsache aufzeichnet, sondern auf vielen Ebenen, wo man Empfindungszonen erschließen kann, die zu einem tieferen Gefühl für die Wirklichkeit des Bildes führen, wo man versucht, eine Konstruktion zu finden, durch die das Wesentliche roh und lebendig eingefangen wird und so bleibt und schließlich, man kann sagen, versteinert – da ist es.

SYLVESTER: Über die Situation so zu sprechen, wie Sie das tun, weist natürlich auf die sehr isolierte Lage hin, in der Sie arbeiten. Eine solche Isolation ist offenkundig ein großer Ansporn, halten Sie sie aber auch für ein Hindernis? Wären Sie lieber einer von mehreren Künstlern, die in einer ähnlichen Richtung arbeiten?

BACON: Ich glaube, es wäre anregender, einer von mehreren Künstlern zu sein, die zusammenarbeiten, untereinander Ideen austauschen . . . Ich glaube, es wäre sehr schön, jemanden als Gesprächspartner zu haben. Im Augenblick gibt es absolut niemanden, mit dem man sprechen könnte. Vielleicht habe ich nur Pech und kenne solche Leute nicht. Die, die ich kenne, haben immer ganz andere Einstellungen als ich. Ich meine aber, daß Künstler in der Tat einander helfen können. Sie können gegenseitig die Situation abklären. Ich habe unter Freundschaft immer verstanden, daß zwei Leute sich tatsächlich gegenseitig in Stücke reißen und dabei vielleicht etwas voneinander lernen.

SYLVESTER: Haben Ihnen Verrisse von Kritikern je etwas gebracht?

BACON: Ich denke, daß vernichtende Kritik, vor allem von anderen Künstlern, mit Sicherheit die hilfreichste Kritik ist. Selbst wenn man sie sich genau ansieht und dann vielleicht das Gefühl hat, sie sei falsch, prüft man sie wenigstens und denkt darüber nach. Wenn die Leute einen dagegen loben – gut, es ist angenehm, gelobt zu werden, aber es hilft einem letzten Endes nicht.

SYLVESTER: Würden Sie es fertigbringen, Arbeiten Ihrer Freunde zu verreißen?

BACON: Leider kann ich das bei den meisten nicht tun, wenn ich sie als Freunde behalten will.

SYLVESTER: Meinen Sie, daß Sie sie als Menschen kritisieren können und sie als Freunde behalten?

BACON: Das ist einfacher, weil die Leute weniger eingebildet sind auf ihre Person als auf ihr Werk. Sie spüren wohl in einer merkwürdigen Weise, daß sie nicht unwiderruflich auf ihre Person festgelegt sind, daß sie daran arbeiten können und sie verändern – wenn aber das Werk einmal fertig ist, kann man nichts

mehr machen. Ich habe aber immer darauf gehofft, einen anderen Maler zu finden, mit dem ich wirklich sprechen könnte – einen, zu dessen Qualitäten und Einfühlungsvermögen ich wirklich Vertrauen hätte –, der meine Sachen völlig in Stücke reißen würde und an dessen Urteil ich wirklich glauben könnte. Ich beneide zum Beispiel sehr, wenn ich an andere Künste denke, ich beneide sehr die Situation, in der Eliot und Pound und Yeats zusammenarbeiteten. In der Tat rückte Pound dem ›Waste Land‹ von Eliot mit einer Art Kaiserschnitt zu Leibe; er hatte auch starken Einfluß auf Yeats, obwohl die beiden anderen viel bessere Dichter waren als Pound selbst. Es wäre großartig, jemanden zu haben, der einem sagen würde ›tu dies, tu das, tu dies nicht, tu das nicht‹ und einem auch die Gründe dafür erklären würde. Ich glaube, es wäre sehr nützlich.

SYLVESTER: Spüren Sie, daß Sie diese Art von Hilfe wirklich brauchen könnten?

BACON: Ich könnte es. Sehr, ja. Ich sehne mich nach Leuten, die mir sagen, was zu tun ist, die mir sagen, wo ich etwas falsch mache. □ □ □