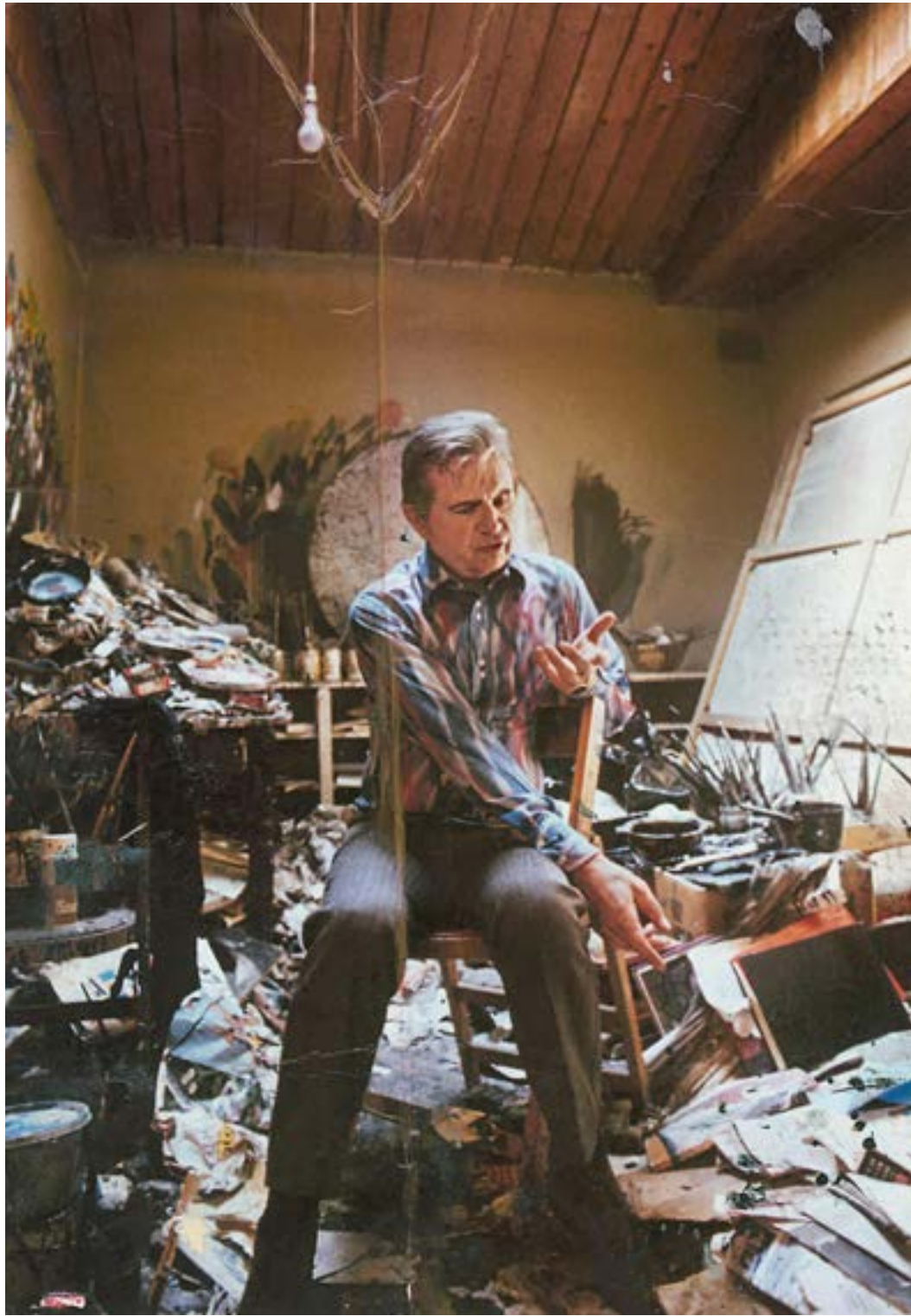


UNSICHTBARE RÄUME
INVISIBLE ROOMS

BACCONE



FRANCIS





Herausgegeben von edited by
Staatsgalerie Stuttgart, Ina Conzen

FRANCIS BACON

UNSICHTBARE RÄUME
INVISIBLE ROOMS

PRESTEL
Munich · London · New York


Staatsgalerie

LIVERPOOL
TATE



Vorwort	7 CHRISTIANE LANGE	Foreword
Grußwort	11 AXEL NAWRATH	Welcome
Leihgeber und Dank	12	Lenders and Acknowledgments
Die Realität des Künstlichen — Betrachtungen zu den »unsichtbaren Räumen« von Francis Bacon	15 INA CONZEN	The Reality of the Artificial — Thoughts on Francis Bacon's 'Invisible Rooms'
GEMÄLDE	48	PAINTINGS
»Das Bild einfangen« — Francis Bacons Arbeiten auf Papier der Jahre um 1950 bis 1963	113 LAUREN BARNES	'To trap the image' — Francis Bacon's Works on Paper c. 1950–1963
ZEICHNUNGEN	128	DRAWINGS
ARCHIVALIEN	150	ARCHIVE MATERIAL
»Paint« und »Colour« — Modi der Farbe bei Francis Bacon	171 PIA LITTMANN	'Paint' and 'Colour' — A Closer Look at Francis Bacon's Pictorial Idioms
Bühnen der Sensation — Bildraum und Perspektive bei Francis Bacon	191 CHRISTIAN SPIES	Stages of Sensation — Pictorial Space and Perspective in Francis Bacon
Francis Bacon — Vier Wände	207 MARTIN LEWIS HARRISON	Francis Bacon — Four Walls
FOTOGRAFIEN	220	PHOTOGRAPHS
»So viel Gewalt in meinem Leben«: Francis Bacon — Eine Kurzbiografie	231 PETER SCHOLZ	'Daily violence that I've experienced all my life': Francis Bacon — A Brief Biography
Ausgestellte Werke	248	Works on Display
Auswahlbibliografie	252	Selected Bibliography
Abbildungsnachweise	255	Photo Credits



Vorwort

Als die Staatsgalerie vor mehr als 30 Jahren dem damals noch lebenden Künstler eine Retrospektive widmete, wurde Francis Bacon bereits einer der bedeutendsten Maler der Welt genannt, galt aber durchaus auch als umstritten. Die 1985 von der Tate Gallery in London für Stuttgart und Berlin erarbeitete Schau war überhaupt erst seine dritte Einzelausstellung in Deutschland, und der Blick der Zeitgenossen auf seine Kunst war natürlich ein völlig anderer als der heutige.

Längst sind Leben und Kunst von Francis Bacon in allen Facetten nicht nur in Büchern und Dokumentationen, sondern sogar in Spielfilmen beleuchtet worden. Längst sind die vielfältigen visuellen Einflüsse, die von medizinischer Fachliteratur über Eadweard Muybridges Bewegungsstudien bis hin zu Filmstills reichen, ebenso genau erforscht wie seine lebenslange Auseinandersetzung mit der Kunst der Alten Meister, die er vorwiegend über fotografische Reproduktionen rezipierte. Längst liegen die Preise für seine Gemälde im zwei- bis dreistelligen Millionenbereich, und es vergeht kaum mehr ein Jahr, in dem weltweit nicht eine oder mehrere Bacon-Ausstellungen zu sehen sind. Längst gehört Bacon also zu den völlig unumstrittenen Klassikern der Moderne.

Die Staatsgalerie besitzt nur ein einziges Gemälde von Francis Bacon, die Darstellung eines schreienden Schimpansen, der in einem merkwürdig halb offenen Käfig kaut. Das fast schwarze Bild von 1955 teilt mit vielen weiteren Werken dieser Jahre nicht nur das markante Motiv der die Zähne fletschenden Grimasse, sondern vor allem seine bildimmanente Käfigstruktur: Geschäftsleute, Päpste, Menschenaffen werden in solchen nicht genau zu entschlüsselnden Räumen gefangen gleichsam zur Schau gestellt. Interessanterweise war dieses in allen Werkphasen des Malers anzutreffende architektonische Motiv, das inhaltlich ebenso spannend ist wie formal als Kompositionselement, noch nie Ausgangspunkt einer Ausstellung. Als ich diese Entdeckung 2014 mit meinem Kollegen von der Tate

Foreword

More than thirty years ago, when the Staatsgalerie devoted a retrospective to Francis Bacon, who was then still alive, he was already considered one of the world's most important painters, though unquestionably a controversial one. The 1985 show, created for Stuttgart and Berlin by London's Tate Gallery, was his third solo exhibition in Germany, and contemporary views of his art were naturally quite different from today's.

Every facet of Francis Bacon's life and art has long since been illuminated in books, documentation and films. His multiple visual influences, from professional medical literature and Eadweard Muybridge's photographic studies of movement to film stills, have also been carefully researched, as has his lifelong interest in the art of the Old Masters, which he mainly knew from photographic reproductions. Prices for his paintings long ago climbed to the two- to three-figure millions, and scarcely a year goes by in which there are not one or more Bacon exhibitions somewhere in the world. Put simply, Bacon is undisputedly a modern master.

The Staatsgalerie owns only a single painting by Francis Bacon, the depiction of a screaming chimpanzee cowering in an oddly half-open cage. This nearly black picture from 1955 shares with many other works of those years not only the striking motif of a grimace revealing bared teeth, but above all the cage structure within the painting. Whether business people, popes or great apes, Bacon emphasised the psychological condition of his subjects by introducing this ghost-like framing device. Interestingly enough, this architectural motif, employed in every phase of his career, and one that is as fascinating in terms of content as it is formally as a compositional element, has never before been the focus of an exhibition. In 2014, when I shared this discovery with my colleague at Tate Liverpool, Francesco Manacorda, he immediately got the ball rolling, and in fruitful dialogue we developed the concept of 'invisible rooms'. I would like to thank him, of course, but also the director of the Tate, Sir

Liverpool, Francesco Manacorda, teilte, nahm dieser den Ball sogleich auf, und wir entwickelten in einem fruchtbaren Dialog das Konzept der »invisible rooms«. Danken möchte ich nicht nur ihm, sondern auch dem Direktor der Tate, Sir Nicholas Serota, der uns ermutigte, das Projekt nicht nur überhaupt zu realisieren, sondern es ungeachtet aller Schwierigkeiten, die eine kurze Vorlaufphase mit sich bringt, sofort umzusetzen. Ohne die Unterstützung des Francis Bacon Estate ist keine Ausstellung von Werken des Künstlers möglich. Trotz ihrer starken Belastung aufgrund des soeben erschienenen Werkverzeichnisses seiner Gemälde haben uns alle Mitarbeiter des Bacon-Nachlasses in London von Anfang an unterstützt. Ich danke Elizabeth Beatty und ihrem ganzen Team besonders herzlich für ihre Ermutigung, unser Vorhaben zu verwirklichen, obwohl es 2016 zwei Parallelprojekte gibt.

Unter solchen Umständen eine Ausstellung in der nun realisierten Form möglich zu machen, bedarf es hochprofessioneller Mitarbeiter, auf die wir sowohl in der Tate Liverpool als auch hier in der Staatsgalerie Stuttgart vertrauen durften. Namentlich danken möchte ich zunächst den Mitarbeiterinnen um Francesco Manacorda, Kasia Redzisz, Senior Curator, Lauren Barnes und Stephanie Straine, Assistant Curators an der Tate Liverpool, für die wirklich hervorragende Kooperation. Hier in Stuttgart lag die Verantwortung einmal mehr bei Ina Conzen, der Leiterin der wissenschaftlichen Abteilung und Kuratorin für Klassische Moderne. Ihr verdanken wir nicht nur die Konkretisierung, sondern auch eine substanzielle Erweiterung des Konzepts. Ebenso ist ihr für den wirklich gelungenen vorliegenden Katalog an erster Stelle zu danken. Ihr zur Seite standen die Wissenschaftlichen Volontäre Pia Littmann als kuratorische Assistenz und Peter Scholz für die Katalogredaktion, beiden gilt ebenso mein Dank wie allen anderen Mitarbeitern der Staatsgalerie. Von der Ausstellungsorganisation bis zur Öffentlichkeitsarbeit, von der Aufsicht bis zur Technik, von der Restaurierung bis zur Verwaltung — jeder im Hause trägt seinen Teil zum Gelingen einer Ausstellung bei, und ich möchte allen herzlich dafür danken. Für die Ausstellungsgestaltung gilt mein Dank auch diesmal Matthias Kammermeier.

Wir schätzen uns glücklich, eine ebenso thematisch präzise wie opulente Auswahl von Francis Bacons Werken in Liverpool und Stuttgart präsentieren zu können. Nur im direkten Zusammenspiel der Originale lässt sich ein Konzept überprüfen, sodass im Idealfall dem Publikum ein

Nicholas Serota, who encouraged us not only to realise the project but to do so immediately, despite all the difficulties that such a brief lead time gives rise to. No exhibition of his work is possible without the support of The Estate of Francis Bacon in London, and although it has been under great pressure preparing the recently published catalogue raisonné of his paintings, its entire staff has been supportive from the start. I am sincerely grateful to Elizabeth Beatty and her entire team for encouraging us to realise our plan while the estate was itself planning another touring show.

Under such circumstances, organising an exhibition in the form we have now requires highly professional collaborators, and we were able to rely on them both at Tate Liverpool and here in the Staatsgalerie Stuttgart. I would first like to acknowledge Francesco Manacorda's colleagues Kasia Redzisz, Senior Curator, Lauren Barnes and Stephanie Straine, Assistant Curators at Tate Liverpool, and to thank them for their truly outstanding cooperation. Here in Stuttgart, responsibility has been borne largely by Ina Conzen, Director of the research department and Curator for Classic Modernism. We thank her for not only pulling the concept together but also for substantially expanding it. We are also particularly grateful to her for editing the present catalogue, which is a success. She has been supported by Pia Littmann as curatorial assistant and Peter Scholz as catalogue editor; I thank them both, as well as all my other Staatsgalerie colleagues. From exhibition coordination to publicity work, from surveillance to engineering, from restoration to administration — everyone in the organisation has played his or her part in making the exhibition a success, and I am grateful to them all. For the show's design, I must also thank Matthias Kammermeier.

We are fortunate in being able to present in Liverpool and Stuttgart a selection of Bacon's works that is as pertinent to the theme as it is abundant. Only in direct engagement with an original is it possible to recheck one's impression of it, so ideally the public will here be provided with an opportunity to gain a new sense of the artist's work. We owe sincerest thanks to the lenders who have entrusted their treasures to us. Beside the many colleagues from museums in Germany, elsewhere in Europe and in America, we must mention especially the private collectors. As often happens, for various reasons, and in this case as well, it has not been possible to show all the paintings at both venues, as is noted in the catalogue, and for that reason the catalogue includes more works than those displayed in either

neuer Blick auf das Werk des Künstlers gewährt wird. Unser allergrößter Dank gilt daher den Leihgebern, die uns ihre Schätze anvertrauen. Neben vielen Kollegen von Museen in Deutschland, Europa und Amerika sind hier vor allem die privaten Sammler zu nennen. Wie so oft können aus verschiedenen Gründen auch diesmal nicht alle Exponate an beiden Stationen gezeigt werden, was im dafür etwas umfangreicheren Katalog verzeichnet ist. Die vorliegende Publikation in deutscher und englischer Sprache erscheint im Prestel Verlag, dessen Mitarbeitern ich ebenso danken möchte wie allen Autoren. Neben den ins Projekt involvierten, bereits genannten Kollegen sind dies Christian Spies und Martin Lewis Harrison.

Dem Land Baden-Württemberg danke ich für die weit-sichtige Einrichtung seiner Landeshaftung. Angesichts der heutigen Kunstmarkt- und damit Versicherungspreise werden Projekte wie dieses für viele Museen unmöglich. In solchen Zeiten ist es umso wichtiger, dass die öffentliche Hand ihre Möglichkeiten ausschöpft, damit ihre Kultureinrichtungen attraktiv bleiben können. Umgekehrt gehört das Vertrauen der Leihgeber dazu, die unsere Garantie akzeptieren, wofür ich allen ganz herzlich danke.

Wir freuen uns, nach der Retrospektive von 1985/86 Francis Bacon nochmals und nun aus einem speziellen Blickwinkel in Stuttgart zeigen zu können. Ein solches Projekt hätte es ohne zusätzliche finanzielle Unterstützung schwer. Mein abschließender Dank gilt daher Dr. Axel Nawrath, dem Vorsitzenden des Vorstands der L-Bank, die als langjähriger Partner der Staatsgalerie zur Seite steht. Durch seine Begeisterung für unser Vorhaben konnten wir unsere Ausstellung von Anfang an in einer Francis Bacon angemessenen Größe denken und Ihnen nun auch so präsentieren.

Prof. Dr. Christiane Lange
Direktorin der Staatsgalerie Stuttgart

show. The bilingual edition of the catalogue was produced by Prestel Verlag, whose staff I would like to thank as well as the various contributors. In addition to the colleagues already mentioned, these are Christian Spies and Martin Lewis Harrison.

I thank the State of Baden-Württemberg for its foresight in arranging for a state guarantee. Given today's art-market prices and the attendant cost of insurance, projects such as this become impossible for many museums. In times like these, it is all the more essential that public authorities make use of their options so that cultural institutions can continue to attract the public. The confidence of our lenders, who have accepted our guarantee, is also crucial, and I thank them all most sincerely.

Following up on the retrospective of 1985/86, we are pleased to be able to present Francis Bacon once again in Stuttgart, and now from a special point of view. Without additional financial support, such a project would have been difficult. I therefore extend my final thanks to Dr. Axel Nawrath, chairman of the board of the L-Bank, which has been a long-standing partner of the Staatsgalerie. Thanks to his enthusiasm for our undertaking, we were able to give our exhibition a scope appropriate for Francis Bacon from the start and finally to present it to you.

Prof. Dr. Christiane Lange
Director of the Staatsgalerie Stuttgart



Grußwort

Liebe Besucherinnen und Besucher der Ausstellung
Francis Bacon. Unsichtbare Räume,

dieser Katalog porträtiert mit Francis Bacon einen Künstler, der unbestritten ein Pionier der modernen Malerei des 20. Jahrhunderts war. Sie haben — dank der Zusammenarbeit der Staatsgalerie mit der Tate Liverpool — die Gelegenheit, die nach über 30 Jahren erste Bacon-Ausstellung in Stuttgart zu sehen; während 1985/86 der Künstler selbst die Auswahl der Motive maßgeblich mitbestimmt hat, werden wir nun unter einem besonderen thematischen Schwerpunkt mit diesem so ungemein komplexen und aufregenden Œuvre konfrontiert. Viele seiner Bilder, auf dem Kunstmarkt zum Teil zu hohen Millionenbeträgen gehandelt, befinden sich in Privatbesitz und können nur dank großzügiger Leihgaben der Sammler der Öffentlichkeit präsentiert werden.

Zahlreiche Bacon-Ausstellungen allein in den letzten Jahren bekunden die ungebrochene Begeisterung für die verstörenden Gemälde des Künstlers, die mannigfaltig bedrängte Körper in absurd anmutenden Situationen zeigen. Er wirkt mit seiner Malerei unmittelbar auf die Sinne des Betrachters — mit einer Bildsprache, die sich direkt mitteilt. Indem *Francis Bacon. Unsichtbare Räume* sich den geisterhaften architektonischen Käfigstrukturen, den nahezu farblosen kubischen oder elliptischen Rahmen, mit denen Bacon viele seiner Figuren umgibt, widmet, wird erstmals dieser zentrale Aspekt seines Bildvokabulars systematisch ins Blickfeld gerückt.

Dass diese beeindruckende Ausstellung in der Landeshauptstadt stattfindet, ist für Baden-Württemberg höchst erfreulich. Als Staatsbank des Landes gehört es zu den Aufgaben der L-Bank, nicht nur Wirtschaft, Infrastruktur und Soziales im Land voranzubringen, sondern auch die Kultur zu fördern. Daher ist es uns eine große Freude, die Staatsgalerie hierbei zu unterstützen.

Dr. Axel Nawrath
Vorsitzender des Vorstands der L-Bank

Welcome

Dear visitors to the exhibition *Francis Bacon: Invisible Rooms.*

In Francis Bacon, this catalogue portrays an artist who was unquestionably a pioneer of 20th-century painting. Thanks to a collaboration between the Staatsgalerie and Tate Liverpool, you have an opportunity to see the first Bacon exhibition in Stuttgart for more than thirty years. Whereas in 1985/86 the artist himself largely determined the selection of motifs, we are now confronted with a specific thematic emphasis in his unusually complex and exciting oeuvre. Many of his pictures, some of them traded on the art market for over a hundred million US dollars, are in private collections, and could only be presented to the public thanks to generous loans from collectors.

Numerous Bacon exhibitions in the last few years alone attest to the unceasing fascination with the artist's disturbing paintings, which depict bodies besieged in various ways in seemingly absurd situations. His paintings appeal to the viewer's feelings, with imagery that communicates itself directly. Devoted to the ghostly architectural cage structures of many of Bacon's works, the almost transparent cuboid or elliptical frames with which he encloses his figures, *Francis Bacon: Invisible Rooms* is the first exhibition to explore systematically this central feature of his pictorial vocabulary.

It is a credit to the state of Baden-Württemberg that this impressive exhibition is being presented in its capital city. As the state's bank, it is one of the obligations of the L-Bank to promote not only its economy, infrastructure and social well-being, but also its cultural life. We are therefore pleased to be able to support the Staatsgalerie in this endeavour.

Dr. Axel Nawrath
Chief Executive Officer of the L-Bank

Leihgeber und Dank

Lenders and Acknowledgments

Ein besonderer Dank für die großzügige Unterstützung gilt den nachstehenden Museen, Institutionen und privaten Leihgebern sowie jenen, die ungenannt bleiben möchten:

We are particularly grateful for the generous support of the following museums, institutions and private lenders as well as those who wish to remain unnamed:

Stedelijk Museum Amsterdam — Beatrix Ruf, Bart Rutten

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie — Udo Kittelmann, Dieter Scholz

Museum of Contemporary Art, Chicago — Madeleine Grynstejn, Michael Darling

Dublin City Gallery The Hugh Lane — Barbara Dawson, Margarita Cappock, Jessica O'Donnell

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf — Marion Ackermann, Anette Kruszynski

Städel Museum, Frankfurt am Main — Max Hollein, Martin Engler

S. M. A. K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent — Philippe van Cauteren

Hamburger Kunsthalle — Hubertus Gaßner, Karin Schick

Kirklees Collection Huddersfield — Richard Butterfield, Grant Scanlan

Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk — Poul Erik Tøjner, Kirsten Degel

Murderme Collection, London — James Kelly

Tate — Sir Nicholas Serota

Musée des Beaux-Arts de Lyon — Sylvie Ramond, Maryse Bertrand

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid — Guillermo Solana

The Whitworth, The University of Manchester — Maria Balshaw, Mary Griffiths

Kunsthalle Mannheim — Ulrike Lorenz

Collection of Mr. and Mrs. J. Tomilson Hill, New York

Collection of Peter and Nejma Beard, New York

The Museum of Modern Art, New York — Glenn D. Lowry, Ann Temkin, Anne Umland

The Robert and Lisa Sainsbury Collection, University of East Anglia, Norwich — Paul Greenhalgh

Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris — Bernard Blistène, Brigitte Léal

Fondation Beyeler, Riehen/Basel — Samuel Keller, Ulf Küster

Sammlung Lambrecht-Schadeberg/Rubenspreisträger der Stadt Siegen im Museum für Gegenwartskunst Siegen — Barbara Lambrecht-Schadeberg, Christian Spies, Eva Schmidt

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C. — Melissa Chiu

Albertina, Wien — Sammlung Batliner — Klaus Albrecht Schröder

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien — Karola Kraus

Von der Heydt-Museum, Wuppertal — Gerhard Finckh

Kunsthaus Zürich, Vereinigung Zürcher Kunstfreunde — Christoph Becker

Esther Grether Familiensammlung

Wir danken den Kollegen aus der Tate Liverpool, an erster Stelle Francesco Manacorda, Lauren Barnes, Kasia Redzisz und Stephanie Straine; The Estate of Francis Bacon, London, insbesondere Martin Harrison, Ben Harrison und Elizabeth Beatty; Christie's Stuttgart und London, insbesondere Eva Susanne Schweizer, Alice Lambert und Katharine Arnold; der Marlborough International Fine Art Company, insbesondere Franz K. Plutschow und Hans Rudolf Bucher, sowie Oliver Wick.

We thank our colleagues from Tate Liverpool, especially Francesco Manacorda, Lauren Barnes, Kasia Redzisz and Stephanie Straine; The Estate of Francis Bacon, London, especially Martin Harrison, Ben Harrison and Elizabeth Beatty; Christie's Stuttgart and London, especially Eva Susanne Schweizer, Alice Lambert and Katharine Arnold; Marlborough International Fine Art Company, especially Franz K. Plutschow and Hans Rudolf Bucher, and Oliver Wick.



Die Realität des Künstlichen — Betrachtungen zu den »unsichtbaren Räumen« von Francis Bacon

Francis Bacon, einer der außergewöhnlichsten Maler des letzten Jahrhunderts, ist bekannt für seine mit malerischer Verve erfassten Figuren, die sich in ungewöhnlichen Positionen — meist allein, gelegentlich als eng ineinander verschlungenes Paar — dem Betrachter in verstörender Unmittelbarkeit darbieten. Deformiert, zerfließend, sich windend, sind es ohne Zweifel höchst vitale Wesen, deren Intaktheit allerdings prekär infrage steht. Bacon lotet existenzielle Grenzsituationen aus — Grenzsituationen zwischen Leben und Tod, physischer Präsenz und Auflösung, Mensch und Tier, Lust und Schmerz. Nur selten sind Außenräume, wie etwa eine Straße oder eine vage erkennbare Gras- oder Strandlandschaft, der Schauplatz dieser körperlichen Dramen. Viel häufiger begegnen wir den Figuren in einem Innenraum, dessen Perspektive zwar immer Rätsel aufgibt und oft nur minimalistisch angedeutet wird, dessen claustrophobische Beengtheit jedoch intensiv empfunden wird.

In seiner Untersuchung mit dem Titel *Francis Bacon. Logik der Sensation* beginnt der Philosoph Gilles Deleuze seine Ausführungen über Bacon mit der Beschreibung eben jener die Figur isolierenden Räume beziehungsweise »Schauplätze«, zu denen er neben kubischen und elliptischen Begrenzungen auch Betten, Sessel, Geländer und Ähnliches zählt, die den Aktionsraum der Figur limitieren und die er als zentral ansieht, um diese »zu einem Bild, zu einem Ikon« zu machen, jenseits aller Geschichtenerzählung.¹ Zwar hat Bacon in der Tat immer betont, dass er die illustrative Narration zu vermeiden trachte zugunsten eines Mittelweges zwischen Abstraktion und Figuration. Ihm ging es um eine unbedingte Malerei, die sehr direkt die Gefühle des Betrachters ansprechen sollte, doch sind seine

The Reality of the Artificial — Thoughts on Francis Bacon's 'Invisible Rooms'

Francis Bacon, one of the most extraordinary painters of the last century, is known for his figures, captured with painterly verve, that present themselves to the viewer in unusual poses — mostly alone, occasionally as closely intertwined couples — with disturbing directness. Deformed, in the process of dissolution, twisting, they are unquestionably perfectly vital creatures, but their integrity is precarious. Bacon explores existential, borderline situations — between life and death, physical presence and dissolution, man and animal, desire and pain. Exterior spaces are rarely the settings for these physical dramas: a street, perhaps, or a vaguely recognisable grass or beach landscape. Far more often we encounter the figures in an interior whose perspective is always puzzling and frequently only minimally suggested, but whose claustrophobic confinement is intensely experienced.

In his study *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, the philosopher Gilles Deleuze begins his discussion of the artist with the description of these rooms, or 'places', that isolate the figure, in which he notes in addition to cuboid and elliptical restraints, also beds, armchairs, railings and such that restrict the figure's mobility and that he considers to be crucial to making them 'into an Image, an Icon' beyond any kind of narrative.¹ Bacon always emphasised that he sought to avoid illustrative narration in favour of a middle way between abstraction and figuration. He was interested in an unconditional kind of painting meant to appeal directly to the viewer's feelings, yet his works are always also steeped in his own biography and the one great theme: the intensity of life — certainly his life — in view of the ubiquity of death and the absence of transcendent certainties.

Werke immer auch imprägniert von seiner Biografie und dem einen großen Thema: der Intensität des — beziehungsweise seines — Lebens angesichts der Omnipresenz des Todes und der Abwesenheit transzendenter Gewissheiten.

Bacons Figuren finden sich also häufig in enge Zimmer und glasartige Käfige gesperrt, oder es bedrängen sie gerüstartige Verstrebungen, die im Nichts verlaufen; gebogene Stahlgeländer, runde und elliptische Arenen und Podeste exponieren die Körper gnadenlos, ganz so, als handele es sich um Schaustücke im Museum oder um Tiere im Zoo; oder es rahmen sie Spiegel beziehungsweise Wandöffnungen wie Fenster und Türen ein, ohne sie in ein rettendes Außen zu entlassen. In der dunklen, von David Sylvester aufgrund der verschwimmenden Konturen als »malerisch« bezeichneten² und rund ein Dezennium währenden, Ende der 1940er-Jahre beginnenden Werkphase spielt das geisterhafte architektonische Rahmenwerk eine ganz besondere Rolle. Verzweifelt scheinen die meist sitzenden Gestalten gegen diese Begrenzungen anzuschreien. Ab Beginn der 1960er-Jahre werden die Formen präziser, arbeitet Bacon zunehmend mit starken farbigen Kontrasten und einer betonten Unterscheidung zwischen dem flächig aufgetragenen Bildgrund und der bewegten malerischen Faktur der Körper. Der Käfig wandelt sich zur Bühne, und die Disparität zwischen Figur und Raum wird zum wichtigen bildstrategischen Anliegen.

Klagefiguren

Bereits bei einem der frühesten erhaltenen Gemälde des Künstlers, der 1933 entstandenen *Crucifixion* (CAT.1), fällt auf, dass sich das Geschehen innerhalb eines engen und dunklen Raumes abspielt, der durch zwei weiße Bodenlinien vage angedeutet wird. Die Thematik der Kreuzigung schien Bacon von diesem Zeitpunkt an immer wieder geeignet zur Schaffung packender Schmerzenschiffren, lieferte sie doch für ihn ein »hervorragend brauchbares Gerüst [...], an dem man alle denkbaren Gefühle und Eindrücke aufhängen kann.«³ Aus den 1930er-Jahren haben sich ansonsten nur wenige an Sammler verkaufte Arbeiten Bacons bewahrt, die meisten wurden vom Künstler zerstört, der seine eigentliche Werkentwicklung erst mit dem 1944 gemalten Triptychon *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (CAT.2) der Londoner Tate⁴ beginnen lassen wollte.

Vor allem diesem Triptychon mit seinen schreienden »Erinnyen«⁵ ist die formale Nähe zu Pablo Picassos

So Bacon's figures are frequently confined in closed rooms and glass-like cages, or they are pressurised by scaffold-like beams that disappear into nothingness; curved steel railings, circular and elliptical arenas and pedestals exhibit their bodies mercilessly, just as if they were displays in a museum or animals in a zoo. Or they are framed by mirrors or wall openings like windows and doors without giving them an escape to a saving outdoors. In the dark phase of his work beginning in the late 1940s and lasting for roughly a decade that David Sylvester refers to as 'malerisch' (painterly) because of its blurring of contours,² the ghostly architectural framing plays a very special role. The mostly seated figures appear to be screaming in desperation at these boundaries. Beginning in the 1960s, the forms become more precise. Bacon increasingly worked with strong colour contrasts and distinguished emphatically between the flat picture ground and the animated, painterly facture of the bodies. The cage turns into a stage, and the disparity between figure and space becomes the important compositional concern.

Wailing Figures

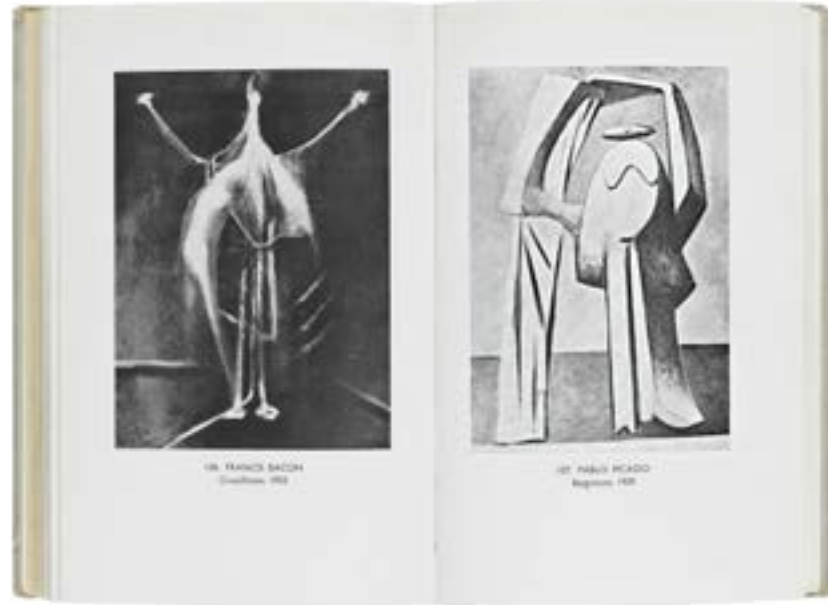
Even in one of the artist's earliest surviving paintings, the *Crucifixion* from 1933 (CAT.1), we are struck by the fact that the event is taking place in a close, dark room only vaguely suggested by two white lines on the floor. From this time on Bacon appears to have repeatedly found the subject of crucifixion well suited for the creation of affecting ciphers of pain, for it provided him with a 'magnificent armature on which you can hang all types of feeling and sensation'.³ Otherwise, only a few works sold to collectors survive from the 1930s; most were destroyed by the artist himself, who wished to have his oeuvre begin only with the triptych *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (CAT.2) in the Tate in London, painted in 1944.⁴

In this triptych with its screaming 'Erinnyes'⁵ we discover above all a direct formal similarity to Pablo Picasso's surreal physical deformations. After spending some time in Berlin, Bacon stayed in Paris between 1927 and 1929 and saw exhibitions by Picasso and Chaïm Soutine that inspired him henceforth to follow his artistic calling — though at first not consistently. His crucifixion picture from 1933 attracted the attention of the noted art historian Herbert Read, who illustrated the work in *Art Now* next to the painting of a surrealistic *Bather* by Picasso (FIG.1). However, Bacon's ghostly

surrealistischen Körperdeformationen unmittelbar anzu- sehen. Nach einer Zeit in Berlin hatte sich Bacon zwischen 1927 und 1929 in Paris aufgehalten und Ausstellungen von Picasso und Chaïm Soutine gesehen, die ihn dazu inspi- rierten, fortan — wenngleich zunächst nicht kontinuier- lich — seiner künstlerischen Berufung zu folgen. Das Kreuzigungs-Bild von 1933 erregte die Aufmerksamkeit des bekannten Kunsthistorikers Herbert Read, der das Werk in der Publikation *Art Now* neben dem Gemälde einer surrea- listischen *Badenden* von Picasso abbildete (ABB. 1). Bacons röntgenbildhaft durchlichtete Geistergestalt⁶ hat allerdings nicht viel mit Picassos am Meeresstrand aufragender statu- arischer Figuration gemeinsam. Die fast nur aus Gliedern und geöffneten Mündern bestehenden Mischwesen des Triptychons erinnern dagegen mehr an die vom Grauen übermannten Protagonisten in Picassos Gemälde *Guernica* (1937; ABB. 2), das 1938 in der Whitechapel Gallery in Lon- don ausgestellt worden war. Wie bei Picassos Jahrhundert- gemälde ist auch bei Bacons Triptychon das eigentliche Thema der Schmerz als Echo eines unermesslichen, in nar- rativer Weise nicht zu vermittelnden Grauens. Bacon hat nie geleugnet, dass er als Künstler ein sensibler Resonanz- boden seiner Lebenswirklichkeit sei und nichts anderes erstrebe, als die »fließende Wirklichkeit« auf so neue, nie dagewesene Weise festzuhalten, dass sie »unmittelbar in das Nervensystem einzudringen scheint«.⁷

Picasso hatte seine sterbenden und fliehenden Gestal- ten in einem beengenden Kastenraum gefangen; Bacons Erinnyen, die sich nicht zuletzt der Omnipräsens des Krieges im bombardierten London und dem Interesse des Künstlers an Kriegsdokumenten verdanken,⁸ finden sich ebenfalls in Innenräume versetzt, die mit wenigen, aller- dings nie logisch konvergierenden Linienzügen auf dem leuchtend orangefarbenen Grund markiert sind. Für die skulpturale Körperlichkeit der Figuren sind diese Räume viel zu eng, zumal sie noch zusätzlich auf fragilen Sockeln und Tischchen balancieren. Bacon sollte wiederholt auf die in diesem Triptychon erprobte Strategie der unsichtbaren Räume zurückkommen. In den 1970er-Jahren, als er ver- stärkt an die Anfertigung von Plastiken dachte, erinnerte er sich an diese frühe Arbeit und erklärte, dass er hier ursprünglich eine ganze Kreuzigung vor sich gesehen habe und die Klagefiguren »in ein Gerüst rings um das Kreuz«⁹ habe platzieren wollen.

Wie eine Variation dieser Überlegungen wirkt die nur kurze Zeit nach dem Triptychon entstandene *Figure Study II*



figure, as though seen in an X-ray,⁶ has little in common with Picasso's towering, statuesque figuration on a beach. The triptych's hybrid creatures, composed almost solely of limbs and open mouths, are more reminiscent of the figures overwhelmed by the horrors of war in Picasso's *Guernica* (1937; FIG. 2), which had been exhibited in the Whitechapel Gallery in London in 1938. As in Picasso's painting of the century, in Bacon's triptych the real subject is pain as an echo of an immeasurable horror that cannot be described in a narrative way. Bacon never denied that as an artist he was a sounding board for the realities of his time and aimed for nothing less than to capture 'the living fact alive' in such a new, unprecedented way that it 'seems to come immedi- ately onto the nervous system'.⁷

Picasso presented his dying and fleeing figures in a con- stricting, box-like space; Bacon's Erinnyes, who ultimately owe their existence to the omnipresence of war in bombed London and the artist's interest in war documentation,⁸ are also shifted into interior spaces indicated with only a few lines that do not converge logically marked on the radiant orange ground. These spaces are much too constricted for the figures' sculptural heft, especially inasmuch as they are balanced on fragile pedestals and small tables. Bacon would repeatedly return to the strategy of invisible rooms that he experimented with in this triptych. In the 1970s,

1 — Gegenüberstellung von Francis Bacons *Kreuzigung*, 1933, und Pablo Picassos *Badender*, 1929 Juxtaposition of Francis Bacon's *Crucifixion*, 1933, and Pablo Picasso's *Bather*, 1929, in: Herbert Read, *Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture* (1933), London 1948 — ABB. FIGS. 106, 107



(1945/46; CAT. 3). Auch hier finden sich wieder die skulpturale Qualität der Figurenauffassung, der starkfarbige Grund, die Fixierung der gebeugten Gestalt auf einem Podest und ein Gesicht, von dem nur der im Schrei geöffnete Mund zu sehen ist. Raumlinien, die Enge suggerieren, deuten im Hintergrund eine Wand mit Fensteröffnungen an, die die Figur optisch nach vorne schiebt, als agiere sie auf einer schmalen Bühne.

Schleier und Kuben

Ab Ende der 1940er-Jahre wurde Bacons künstlerische Aktivität kontinuierlicher, und es entstanden erste Serien, die seine »Zwangsvorstellung von dem einen vollkommenen Bild«¹⁰ durch die mehrfache Umkreisung des gleichen Motivs sublimierten. Die Figuren verschwanden häufig hinter vorhangartigen Streifenstrukturen, die Konturen verschwimmen, und immer wieder wird der schreiend geöffnete Mund zum emotionalen Zentrum der ganzen Komposition. Der Künstler, der nie eine akademische Ausbildung genossen hatte, erarbeitete sich innerhalb seiner nun fast monochromen, sehr dunklen Palette eine Malerei von höchster Delikatesse.

when he thought more and more about creating sculptures, he recalled this early work, and asserted that with it he had originally envisioned an entire crucifixion, and had wanted to put these figures 'on an armature around the cross'.⁹

The *Figure Study II* (1945/46; CAT. 3), created only a short time after the triptych, seems like a variation of these considerations. Here again are the bright-coloured ground, the sculptural quality in the conception of the figure, the pinning of the bent body on a pedestal and a face of which we see only the screaming open mouth. Spatial lines that suggest constriction indicate a wall in the background with window openings, which visually forces the figure forward, as if it were presenting itself on a small stage.

Veils and Cubes

In the late 1940s Bacon began painting more regularly, and produced his first series born of his 'obsession with doing the one perfect picture',¹⁰ repeatedly circling around the same motif. The figures frequently disappear behind curtain-like structures of stripes, and again and again a screaming open mouth becomes the emotional focus of the entire composition. The artist, who had never undergone

Study for Portrait von 1949 (CAT. 4) verblüfft durch den Kontrast zwischen dem korrekt mit Hemd, Krawatte und Anzug bekleideten Geschäftsmann und seiner ungewöhnlichen Situation innerhalb eines hell erleuchteten Glaskastens. Ist es diese ausweglose Gefangenschaft, die in ihm jenes namenlose Entsetzen erzeugt, das sich in der Schwärze der schreiend aufgerissenen Mundhöhle und in den verkrampften, klauenartigen Händen bündelt — oder ist es seine Zurschaustellung gegenüber einem Betrachter, der sich besonders bei diesen dunklen, immer verglasten Bildern als solcher prominent gespiegelt sieht?¹¹ In dem blauen anthropomorphen Schatten im Vordergrund, unterhalb des Glaskastens, mag sich gar der außerbildliche Betrachter als Repoussoirfigur unheimlich wiederholt sehen. Deleuze interpretiert, Bezug nehmend auf die dunklen Bilder der 1950er-Jahre, Bacons Schrei als existenziellen Fluchtversuch: »Der ganze Körper entkommt durch den schreienden Mund.«¹²

Dieser Fluchtversuch, dieses Streben nach »kosmischer Auflösung in einem geschlossenen, aber unbegrenzten Universum«,¹³ wird in jenen Gemälden, bei denen vertikale Streifen Figur und Grund gleichermaßen verunklären, in seiner »kosmischen« Dimension beunruhigend zur Darstellung gebracht.¹⁴ Bei ›*Crouching Nude*‹ (um 1951; CAT. 6), wo der nackte, nicht mehr durch formelle Kleidung geschützte Protagonist in sich selbst zu versinken scheint, oder bei dem wohl nicht ganz vollendeten Gemälde ›*Figure*‹ (um 1951; CAT. 7), mit dem kaum mehr als solcher auszumachenden Körper, scheint die Farbe die Gestalten tatsächlich substanziell anzugreifen, wodurch der Effekt zunehmender Verschleierung und Auflösung unerträglich gesteigert wird. Den einzigen Halt, der sich der formauflösenden Tendenz der »malerischen« Vorhangstrukturen entgegenzustellen scheint, bieten die Kuben, Stangen und Podeste, die die entschwindenden Gestalten in einem schmalen vorderen Raumkompartiment verankern und gleichzeitig eine gewisse Tiefenwirkung suggerieren.

In ungewöhnlich realistischer Weise artikuliert Bacon das Vorhangmotiv in *Study for a Portrait* von 1952 (CAT. 8). Hier rückt der Geschäftsmann, konzipiert wie ein traditionelles Brustbildnis der Renaissance, dem Betrachter ganz nahe. Der fast kahle Kopf mit dem schreiend geöffneten Mund wird in einem engen, im oberen Bereich kubischen Glassturz eingezwängt, dahinter ist der Raum durch einen hellblauen Vorhang, der in Augenhöhe mit Gardinenringen an einer waagerechten, rosafarbenen Stange gehalten wird,

academic training, developed a style of painting of the greatest delicacy within what was now an almost monochrome, very dark palette.

Study for Portrait from 1949 (CAT. 4) is puzzling owing to the contrast between the businessman correctly attired with suit, shirt and tie and his unusual situation inside a brightly illuminated glass box. Is it this inescapable confinement that gives rise to the indescribable horror concentrated in the blackness of his screaming mouth and cramped, claw-like hands — or is it his being exposed to the viewer, who finds himself prominently reflected in these dark, always glass-covered pictures?¹¹ In the blue, anthropomorphic shadow in the foreground, below the glass box, the viewer standing outside the picture can even see himself eerily repeated as a repoussoir figure. Referring to the gloomy pictures of the 1950s, Deleuze interprets Bacon's scream as an existential attempt to flee: 'The entire body escapes through the screaming mouth.'¹²

This escape attempt, this striving towards 'cosmic dissipation in a closed but unlimited cosmos',¹³ is disquietingly illustrated in its 'cosmic' dimension in the paintings in which vertical stripes obscure both figure and ground.¹⁴ In '*Crouching Nude*' (c. 1951; CAT. 6), where the naked figure, no longer protected by formal clothing, appears to sink into himself, or in the probably unfinished painting '*Figure*' (c. 1951; CAT. 7), with its body scarcely identifiable as such, the colour actually appears materially to attack the figures, thus unbearably heightening the effect of increasing veiling and dissolution. The cubes, rods and pedestals that anchor the disappearing figures in a narrow foreground compartment while at the same time suggesting a certain depth provide the sole purchase opposing the dissolving tendency of the 'painterly' curtain structures.

In an unusually realistic manner Bacon articulates the curtain motif in *Study for a Portrait* from 1952 (CAT. 8). Here the businessman, presented like a traditional Renaissance bust portrait, moves quite close to the viewer. His nearly bald head with its screaming open mouth is wedged into a glass enclosure square at the top; behind this the space is sealed off by a light blue curtain attached with curtain rings to a pinkish horizontal rod at eye level. *Study for a Portrait* (CAT. 9), painted a year later, shows the businessman in full figure in a half homely, half menacing interior. Behind the figure one can make out curtains, a Venetian blind backing the chest area, the backward slant of a bedstead. The repeated vertical and horizontal lines press in upon the

abgeriegelt. Das ein Jahr später entstandene Gemälde *Study for a Portrait* (CAT. 9) zeigt den Geschäftsmann dann als Ganzfigur innerhalb eines halb häuslichen, halb bedrohlichen Innenraums. Hinter der Figur erkennt man Vorhänge, eine den Brustbereich hinterfangende Jalousie, die rückwärtigen Streben einer Bettstatt. Die senkrechten und waagerechten Strichlagen dieser Elemente durchdringen und bedrängen den weißlich leuchtenden Kopf mit den gebleckten Zähnen. Mit Hemd, Anzug und Krawatte bekleidet, sitzt der Mann mit angewinkelten Beinen auf seinem — merkwürdigerweise mit einem Kissen versehenen — Liegemöbel, und auch die Konturen dieser sich auflösenden Gestalt diffundieren in einen Raum, dessen Enge im Sinne von Deleuze die Figur nicht zu verankern vermag.

Die Serie *Man in Blue I–VII* (siehe daraus CAT. 10, 11), 1954 wohl nach der Beobachtung eines Gastes in einem Hotel entstanden, führt die Vereinigung der menschlichen Figur mit der materiellen Struktur der Malerei¹⁵ noch entschieden weiter. Der wiederum formell gekleidete Geschäftsmann befindet sich an einem Tresen innerhalb eines glasartigen Gehäuses, das perspektivisch weitgehend schlüssig konstruiert wurde. In zwei Varianten ist das Gesicht zu einem Lächeln verzogen. Das subtile blauschwarze Kolorit forciert das Verschwinden der Figur ebenso wie die Distanz erzeugende Platzierung im Mittelgrund und die nachträgliche Verwischung des rosaweißen Inkarnats von Kopf und Händen.

Die senkrechten, vorhangartigen Streifen markieren in beiden ausgestellten *Man in Blue*-Varianten die linke Seitenwand und die Rückwand des kubischen Gehäuses, das dadurch als Begrenzung deutlich wahrgenommen wird. Eine in Bacons späterem Atelier gefundene, von ihm auf Karton aufgeklebte Seite aus einer französischen Zeitschrift der 1960er-Jahre zeigt eine Aufnahme König Husseins von Jordanien bei einer Pressekonferenz. Der mit einem Anzug bekleidete Monarch sitzt auf dem Podium vor einer Wand aus Vorhängen (A12) — ein Hinweis auf mögliche visuelle Assoziationen, die den Künstler auch bei den genannten früheren Darstellungen von Politikern wie auch Geschäftsleuten bewegt haben mögen.

Bacons in der Enge ihres fensterlosen Raumes gefangene Figuren wurden auch immer wieder mit der vom Existenzialismus eines Jean-Paul Sartre oder Albert Camus geprägten Weltansicht in Verbindung gebracht. Die jede transzendente Perspektive negierende Philosophie war besonders im Paris der Nachkriegsjahre en vogue. Der frankophile

gleaming whitish head with its bared teeth. Wearing a shirt, suit and tie, the man sits with his legs bent on the daybed — remarkably furnished with a pillow — and even the contours of this dissolving figure diffuse into a space so close that it is unable to anchor the figure in the Deleuzian sense.

The series *Man in Blue I–VII* (from which CAT. 10, 11 are exposed) was executed in 1954, probably after observing a guest in a hotel. It takes the amalgamation of the human figure with the painting's material structure considerably further.¹⁵ The businessman, once again formally dressed, is seen at a bar inside a glass-like enclosure constructed for the most part with accurate perspective. His face is contorted into a smile in two variants. The subtle blue-black colouring and the placement in the middle ground cause the figure nearly to disappear and to create distance, as does the subsequent blurring of the pinkish white flesh tone of his head and hands.

The vertical stripes in both of the exhibited *Man in Blue* variants mark the left and back wall of the cubical structure like curtains, so that it is clearly perceived as being an enclosure. A page from a French magazine from the 1960s found in Bacon's later studio that he had pasted on cardboard includes a photo of King Hussein of Jordan at a press conference. The suited monarch is seated on a podium in front of a wall of curtains (A12) — a hint of possible visual associations that may also have motivated the artist in his earlier depictions of politicians as well as businessmen.

Bacon's figures confined in windowless rooms have repeatedly been linked to the Existentialist worldview of a Jean-Paul Sartre or Albert Camus. Theirs was a philosophy that denied any kind of transcendental dimension, and was particularly in vogue in post-war Paris. Unquestionably, the well-read Francophile Bacon, friend of Michel Leiris and Alberto Giacometti,¹⁶ was attuned to it. He too saw living with a heightened intensity as the only way to counter the absurdity of our existence: 'We are born and we die, but in between we give this purposeless existence a meaning by our drives.'¹⁷ The similarity between his works and Giacometti's painted portraits has frequently been mentioned; their subjects, enclosed in frames and layered lines, seem unapproachable. They also resemble the Giacometti sculptures that trap the motif in a three-dimensional cage (FIG. 3).¹⁸

The gloomy painting '*Figure on a Dais*' (c. 1958; CAT. 12), which prominently employs the curtain motif, pictures a slender kneeling figure seen in lateral back view inside a



und belesene, mit Michel Leiris und Alberto Giacometti¹⁶ befreundete Bacon stand dieser philosophischen Richtung ohne Zweifel nahe, sah er doch ebenfalls den einzigen Sinn des absurden Daseins darin, der Sinnlosigkeit mit gesteigerter Lebensintensität zu begegnen: »Wir werden geboren, und wir sterben, aber dazwischen geben wir dieser ziellosen Existenz eine Bedeutung durch unsere Triebe.«¹⁷ Die Nähe zu Giacomettis Porträtgemälden, deren Protagonisten sich durch innerbildliche Rahmen und geschichtete Strichlagen dem Zugriff entziehen, ist häufig genannt worden; ebenso die Nähe zu jenen Skulpturen des Maler-Plastikers, die die Motive in dreidimensionale Käfige einhausen (ABB. 3).¹⁸

3 — Alberto Giacometti — **Der Käfig (Erste Fassung)**
The Cage (First Version) — 1950 — Bronze — 91 × 36,5 × 34 cm —
Collection Fondation Alberto & Annette Giacometti, Paris



transparent enclosure vaguely suggested with thin lines and partially overlapped by the vertical brush strokes of the curtain. In a desperate gesture, the figure, emphasised with bluish, orange and whitish colour accents, attempts to draw the dense veil to the side. This nude is a figural cipher, one whose intense, 'Existentialist' expressivity has much in common with a work like Giacometti's *Falling Man* (1950; FIG. 4) plunging into emptiness. Bacon never doubted that the task of a 'good artist' was 'tearing away the veils that fact acquires through time'.¹⁹ Giacometti too wished to capture reality holistically, but had to recognise that one can only depict its momentary manifestations. He approached a solution by oscillating between distance and closeness;

4 — Alberto Giacometti — **Taumelnder Mann Falling Man** —
1950 — Bronze — 60 × 14 × 22 cm — Kunsthaus Zürich,
Vereinigung Zürcher Kunstfreunde

Das düstere Gemälde ›*Figure on a Dais*‹ (um 1958; CAT.12), das sehr prominent mit dem Vorhangmotiv arbeitet, zeigt eine schlanke kniende Figur in seitlicher Rückenansicht innerhalb eines mit dünnen Linien vage angedeuteten durchsichtigen Gehäuses, das von den senkrechten Pinselzügen des Vorhangs teils überschritten wird. In einer Geste der Verzweiflung versucht die mit bläulichen, orangefarbenen und weißlichen Farbakzenten hervorgehobene Gestalt den dichten Schleier beiseitezuziehen. Es handelt sich bei diesem Akt um eine Figurenchiffre, deren intensiver ›existenzialistischer‹ Ausdrucksgehalt tatsächlich demjenigen einer Arbeit wie Giacomettis haltlos in die Leere stürzendem *Taumelndem Mann* (1950; ABB.4) mehr als nahesteht. Bacon hat nie in Zweifel gezogen, dass er die Aufgabe eines »guten Künstlers« darin sehe, »die Schleier, die sich im Lauf der Zeit über das Faktische legen, herunterzureißen«. ¹⁹ Giacometti wollte ähnlich die Wirklichkeit ganz erfassen und musste erkennen, dass nur ihre jeweilige Erscheinung darstellbar ist. Er näherte sich der Lösung durch das Oszillieren zwischen Distanz und Nähe an; Bacon sollte seine Lösung bald noch zusätzlich in der Verzerrung der Figur finden.

Die senkrechten, im Bodenbereich auch häufig diagonal geführten Streifen der oben besprochenen Gemälde verbinden die Figuren mit dem Hintergrund, ²⁰ während die Kuben, Podeste und gekurvten Geländer sie tiefenräumlich verorten möchten. Es handelt sich um Arbeiten, die im Rahmen des Gesamtœuvres insofern besonders spannend sind, als sich bei ihnen Flächigkeit und Tiefenräumlichkeit, geometrische Konstruktion und malerische Struktur in einer Komplexität verzahnen, die Bacon ab Anfang der 1960er-Jahre so nicht mehr weiterverfolgen sollte.

Schrei nach Raum

Insgesamt schuf Bacon zwischen 1949 und 1971 rund 50 Bilder von Päpsten, ²¹ meist in Auseinandersetzung mit dem berühmten Gemälde *Innozenz X.* von Diego Velázquez (1650; ABB.5), das der Künstler nie im Original gesehen hatte und selbst während eines Romaufenthaltes — das Bild befindet sich in der Galleria Doria Pamphilj — nicht im Original sehen wollte. Stattdessen studierte er es anhand unzähliger Reproduktionen nahezu obsessiv. So wie Bacon sich, anders als Giacometti, bei seinen Porträts von Freunden und Bekannten scheute, während des Malaktes das Modell direkt im Atelier vor sich zu haben und damit

Bacon would soon find his solution in the distortion of the figure as well.

The vertical stripes in the above-mentioned paintings, often continuing diagonally in the area of the floor, tie the figures with the background, ²⁰ whereas the cubes, pedestals and curved railings pin them down in depth. These works are especially intriguing in the light of the entire oeuvre, interlocking flatness and depth, geometric construction and 'painterly' structure with a complexity that Bacon would no longer pursue in the same way after the early 1960s.

Screaming for Space

Between 1949 and 1971 Bacon painted roughly fifty pictures of popes, ²¹ most of them based on the famous *Innocent X*



5 — Diego Velázquez — **Innozenz X.** *Innocent X* — 1650 — Öl auf Leinwand Oil on canvas — 141 × 119 cm — Galleria Doria Pamphilj, Rom

zum Zeugen seines unerbittlichen künstlerischen Ringens mit diesen Porträts zu machen, näherte er sich auch dem bewunderten Meisterwerk lieber auf indirektem Weg.

Bei einigen der frühen Versionen, wie etwa *Pope II* von 1951 (CAT.13), arbeitete Bacon weiterhin mit den vertikalen und diagonalen Streifenstrukturen, der abstrakten grafischen Bogenform sowie dem Glasgehäuse. Das Gemälde gehörte ursprünglich zu einer dreiteiligen Serie, doch zerstörte der Künstler das nur noch fotografisch überlieferte *Pope III*.²² Gibt es innerhalb der *Man in Blue*-Serie weder formal noch inhaltlich eine dramatische Zuspitzung, setzt Bacon bei seiner Papst-Serie *Studies for Portrait I–VIII* von 1953 auf eine Inszenierung des thronenden Papstes, die mit jedem Bild an Intensität zunimmt. In allen Varianten wird der Thron — die päpstliche *Sedia camerale* — zu einem substanzlosen und undurchdringlichen Gestänge transformiert, in dem der kirchliche Würdenträger wie in einem Spinnennetz gefangen ist. Die Vorhangstrukturen sind verschwunden, während Thron und Glasgehäuse dominanter geworden sind.²³

So werden bei *Study for Portrait VII* (CAT.14) die ange deuteten Fluchtlinien eines zentralperspektivisch angelegten, sehr dunklen Innenraums überlagert von den golden schimmernden Markierungen des Thrones, dessen knaufverzierte Rückenlehne sich zu einer markanten Horizontalinie verlängert, die sich auf der rechten Seite schwungvoll absenkt. Im vorderen Bereich mutiert der Thron zu einem engen Kasten, der den ganzen Unterkörper des Papstes ein sperrt und optisch verschwinden lässt.

Andere Papstbildnisse beziehen sich auf eine neuere fotografische Quelle, die den politisch umstrittenen, von 1939 bis 1958 amtierenden Papst Pius XII. auf der tragbaren *Sedia gestatoria* zeigt. Nur vage erkennbar, umfängt der Künstler auch bei dem ausgestellten Beispiel von 1957 (CAT.16) den Papst und seinen Sessel mit einem dunklen Kastenraum und schafft so einen Sonderbereich für den Kirchenfürsten, der die Unterarme hebt, als wollte er sich gegen die Enge des Raumes ebenso wie gegen die von rechts oben eindringende Kordel zur Wehr setzen.

Gegenüber dem Original von Velázquez arbeitet Bacon bei seinen Papst-Bildern mit Verunklärungen und surrealen, sich überlagernden Raumkonzepten, die den vormals in seiner statisch-hieratischen Repräsentanz porträtierten Würdenträger auf mehreren Ebenen aktivieren — und desavouieren. Sowohl durch den lockeren malerischen Duktus der Körperdarstellung als auch durch die motivische

by Diego Velázquez (1650; FIG.5). The artist had never seen the original and did not wish to see it even during a sojourn in Rome; the picture hangs in the Galleria Doria Pamphilj. Instead, he studied it almost obsessively by way of countless reproductions. Unlike Giacometti, he shied away from having his subject directly before him while painting his friends and acquaintances, since he did not want to have any witness of his relentless artistic struggle with these portraits. In the same way he preferred to approach the admired masterpiece of Velázquez indirectly.

In some of the early versions, like *Pope II* from 1951 (CAT.13), Bacon continued to work with structures of vertical and diagonal stripes, the abstract graphic curve and the glass enclosure. The painting was originally one of a three-part series, but the artist destroyed *Pope III*, which is known only from a photograph.²² While in the *Man in Blue* series there is no heightened drama, either in form or content, in his papal series *Studies for Portrait I–VIII* from 1953 he settles on staging the pope on his throne with increasing intensity. In all the variants the throne — the papal *Sedia camerale* — is transformed into an insubstantial yet impenetrable framework in which the ecclesiastical dignitary is trapped as though in a spiderweb. The curtain structures have disappeared, while the throne and the glass enclosure have become more dominant.²³

In *Study for Portrait VII* (CAT.14), for example, the vanishing lines indicated in a very dark interior constructed with central perspective are overlaid by the shimmering gold contours of the throne, whose backrest topped with finials lengthens into a striking horizontal line that then curves downward on the right. In the foreground the throne mutates into a tight box that imprisons the pope's entire lower body, causing it to disappear from sight.

Other papal portraits refer to a more recent photographic source picturing the politically controversial Pope Pius XII, who reigned from 1939 to 1958, seated on the *Sedia gestatoria*, or papal sedan chair. In the exhibited example from 1957 (CAT.16) Bacon surrounded the pope and his chair with a darker box-like enclosure that is only vaguely recognisable, thus creating a special space for the pontiff, who lifts his forearms as though to defend himself against his confinement and the cord entering from the right.

In comparison with the original by Velázquez, in his pope pictures Bacon employs indistinct and surreal, overlapping spatial concepts that invoke the dignitary, previously

Verlebung — innerhalb der Serie von 1953 wendet der Papst beispielsweise mal den Kopf, mal greift er sich an die Nase, zeigt lächelnd die Zähne oder schüttelt die Faust, im ausgestellten Gemälde öffnet er weit den schreienden Mund — werden nach Bacon »verschiedene Gefühlsbereiche« angesprochen, die der spanische Meister aufgrund seines Könnens in einem einzigen Bild, am »Rande des Abgrundes« entlanggehend, habe veranschaulichen können.²⁴ Dem modernen Künstler, dem die allgemein verbindliche religiöse Geisteshaltung eines Velázquez oder auch des ebenfalls von Bacon geschätzten Rembrandt abhandengekommen sei, bleibe nur, die Sensibilität des Betrachters zu schärfen mit dieser Kunst des ablenkenden »Spiels«.

Andererseits behauptete Bacon, sich nie Gedanken darüber gemacht zu haben, was für seine schreienden Protagonisten die Ursachen ihres Entsetzens sein könnten: »Tatsächlich [...] wollte ich mehr den Schrei malen als das Entsetzen. Ich glaube, wenn ich besser darüber nachgedacht hätte, was einen zum Schreien bringt, wäre mir der Schrei [...] besser gelungen. In gewissem Sinne hätte ich mir deutlicher des Entsetzens bewußt sein müssen, das den Schrei hervorbringt.«²⁵ Nach dem Studium eines 1935 in Paris gekauften Medizinbuches mit der Darstellung von Mundkrankheiten war er angeblich rein ästhetisch fasziniert von den »schönen Tafeln des geöffneten Mundes«.²⁶ Ähnlich bezeichnete Bacon auch die rahmende Einfassung seiner Figuren zunächst als aus rein formalen Beweggründen gewählte Bildstrategie: »Ich benutze diese Rahmung, um die Figur hervorzuheben [...] Ich verkleinere die Maße der Leinwand, indem ich diese Rechtecke einzeichne, die die Figur verdichten. Einfach, um sie besser zu sehen.«²⁷

Die zweite Inspirationsquelle für das Motiv des Schreis, um dessen Sichtbarmachung Bacon in den 1950er-Jahren so intensiv gerungen hat, deutet dagegen in Richtung einer sehr bewussten Auslotung der emotionalen Dimension des Sujets. Bereits 1929 hatte der Künstler Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) gesehen und seitdem immer wieder die dramatische Szene der sterbenden Kinderfrau über Standfotos studiert. Im Film sind es zaristische Soldaten, die im Jahr 1905 einen Matrosenaufstand niederschlagen und auf ihrem Weg zum Hafen auf der Freitreppe in Odessa einer zufällig ins Visier genommenen Kinderfrau ins Gesicht schießen, deren Kinderwagen daraufhin die Treppe hinunterrast. Das Standfoto zeigt die Frau mit schreiend geöffnetem Mund, zerschossenem Auge



portrayed in static, hieratic ostentation, on different levels — and disavow him. Both in the loose manner in which his body is depicted and his animated gestures — within the 1953 series, for example, the pope alternately turns his head, grabs his nose, smilingly bares his teeth or shakes his fist, and in the exhibited painting opens his mouth wide and screams — Bacon addresses what he referred to as ‘many levels of feeling’ that the Spanish master, thanks to his skill, was able to illustrate in a single image skirting the ‘edge of the precipice’.²⁴ For the modern artist lacking the religious conviction of Velázquez or even Rembrandt, whom Bacon also admired, all that was left was to sharpen the viewer’s sensibility with this art of distracting ‘play’.

On the other hand, Bacon maintained that he had never thought about what might be the reasons for the horror of his screaming figures: ‘In fact, I wanted to paint the scream more than the horror. I think if I had really thought about what causes somebody to scream, it would have made the scream that I tried to paint more successful. Because I should in a sense have been more conscious of the horror that produced the scream.’²⁵ He began studying a medical book with illustrations of mouth ailments bought 1935 in Paris, ostensibly fascinated purely aesthetically by the ‘beautiful hand-coloured plates of the mouth open’.²⁶ Similarly, Bacon called the framing enclosure of his figures a pictorial strategy first chosen for purely formal reasons: ‘I use that frame to see the image [...] I cut down the scale of the canvas by drawing in these rectangles which concentrate the image down. Just to see it better.’²⁷

und zersplittertem Kneifer (ABB. 6). 1957 sollte Bacon sich explizit auch im Titel auf dieses Foto beziehen (CAT. 17). Doch nun ist es eine schwankend auf einer Schaukel sitzende, nackte weibliche Figur, deren Gesicht, deren ganzer Körper von heftigen Pinselzügen und sich überlagernden weißen, rosaroten und grünen Farbschlieren zerfetzt wird. Gesteigert wird die schmerzvolle Isolation der Figur durch die zellenartige Raumkonstruktion, die sie gefangen hält und die sich gleichzeitig perspektivisch nach vorne öffnet, sodass der vor dem Bild stehende Betrachter unmittelbar zum Mitakteur wird.

Wieland Schmieds vom Mannheimer Papstbildnis von 1951 (CAT. 13) ausgehende Beobachtung, wonach bei diesen Werken der Raum um den Schrei herum konstruiert erscheint, wird auch hier unmittelbar sinnfällig. Bacons Schrei, kreatürliche Lebens- wie Todesäußerung, wird zum »Schrei nach Raum«, der sich gegen die engen Glasgehäuse richtet, die den Schrei wie ein Echo nach innen zurückwerfen: »In dieser Serie der Papstbilder scheint es der ungeheure Druck zu sein, der das in ein gläsernes Gehäuse gezwängte Wesen zwingt, sich mit einem Schrei Luft zu machen und nach Luft zu schnappen, als bedürfe es, um hier in seiner Verlorenheit leben zu können, mehr Raum. Ein elementares Verlangen nach Öffnung und Befreiung bricht durch und läßt den Schrei als Schrei nach Raum erscheinen.«²⁸

Verschmelzung von Mensch und Tier

Francis Bacons Tierdarstellungen wie *Study of a Baboon* (1953; CAT. 18), *Chimpanzee* (1955; CAT. 19) oder *Study for Chimpanzee* (1957; S. 180, ABB. 7) bringen eine Verschmelzung von animalischem und menschlichem Wesen zur Anschauung, die bei den oben genannten Figurenbildern unterschwellig ebenfalls stets angesprochen scheint: bei den Päpsten und Geschäftsmännern vor allem konzentriert in der verzerrten Physiognomie und dem schreiend geöffneten Mund, bei den in unsichtbaren Kuben und hinter Vorhangschlieren kauenden Akten von um 1951 (CAT. 6, 7) in ihrer kaum noch als menschlich zu bezeichnenden Kreatürlichkeit. Bei den Ende der 1940er-Jahre entstandenen Gemälden *Head I* (1948; ABB. 7) und *Head II* (1949; Ulster Museum, Belfast)²⁹ weist der innerbildlich gerahmte Kopf mit seinen gebleckten Reißzähnen noch deutlicher animalische Anklänge auf, erzeugt die formauflösende Malerei eine besonders beunruhigende Überlagerung der

A second source of inspiration for the scream motif, which Bacon struggled so hard to picture in the 1950s, suggests a very conscious plumbing of the subject's emotions. Already in 1929 the artist had seen Sergei Eisenstein's film *Battleship Potemkin* (1925), and since then repeatedly studied stills of the dramatic scene in which the nurse dies. In the film tsarist soldiers have put down a sailors' mutiny in 1905 and shoot a nurse in the face whom they happen to see on her way to the harbour in Odessa, whereupon the carriage with her baby careens down the steps. The still shows the woman with an open mouth and screaming, shot eyes and shattered glasses (FIG. 6). In 1957 Bacon would explicitly refer to this photo in the title of a painting (CAT. 17). But now the nurse is a naked female figure tottering on a swing, her face and entire body slashed by vehement brush strokes and overlapping veils of white, pink and green pigment. The figure's painful isolation is heightened by the cell-like space she is trapped in, which at the same time opens out towards the front, so that the viewer standing in front of the picture immediately becomes a fellow actor.

Based on the Mannheim pope portrait from 1951 (CAT. 13), Wieland Schmied's observation that in these works the space appears to be constructed around the scream, is here particularly apt. Bacon's scream, an expression of creaturely life and death, becomes a 'scream for space', one thrown back by the tight glass enclosures like an echo: 'In this series of papal pictures it appears to be the enormous pressure that forces the creature squeezed into a glass enclosure to vent his feelings with a scream and gasp for air, as though in his forsaken state he needed more space in order to live. An elementary desire for openness and liberation breaks through; the scream seems to be a scream for space.'²⁸

Conflation of Human and Animal

Francis Bacon's depictions of animals, like *Study of a Baboon* (1953; CAT. 18), *Chimpanzee* (1955; CAT. 19) and *Study for Chimpanzee* (1957; p. 180, FIG. 7), present a merging between human and animal that appears to be suggested in the figural pictures discussed above as well: in the popes and businessmen it is mainly concentrated in the distorted physiognomy and screaming open mouth; in the cowering nudes in invisible cubes and behind veil-like curtains from c. 1951 (CAT. 6, 7) it is in the fact that they are creatures scarcely identifiable as human. In the paintings *Head I* (1948; FIG. 7) and *Head II* (1949; Ulster Museum, Belfast)²⁹ from the late