

Katharina Günther

VOM LEBEN UND STERBENLASSEN IN REECE MEWS

FRANCIS BACONS FOTOGRAFISCHES ARBEITSMATERIAL

Der britische Maler Francis Bacon (1909–1992) war sich der Endlichkeit des Lebens schmerzhaft bewusst. »[...] of course, we are meat, we are potential carcasses. If I go into a butcher's shop I always think it's surprising that I wasn't there instead of the animal«,¹ erklärte er. Aus diesem Bewusstsein speiste sich eine unstillbare Gier nach Leben und eine intensive Existenzzerfahrung, die er in seiner Kunst vermitteln wollte. Denn, so Bacon, »[a]ll artists are lovers, they're lovers of life, they want to see how they can set the trap so that life will come over more vividly and more violently«. ² Dies gelang ihm in seiner Darstellung der menschlichen Figur, die verzerrt und verfremdet, regelmäßig intensive emotionale und physische Reaktionen provoziert.³ Dieses Essay geht der These nach, dass Bacons gesammeltes fotografisches Arbeitsmaterial, und vor allem dessen physischer Zustand, dieses Bewusstsein spiegelte und durch dessen Verwendung in die gemalten Leinwände einschrieb. Vorlagen in die gemalten Leinwände einschrieb. Im Folgenden werden daher zunächst die Genese und die Bedeutung dieser Materialsammlung herausgearbeitet, um anschließend zu diskutieren, wie eine solche Sammlung, die auf Verlust und Verschwinden angelegt ist, kunsthistorisch und museologisch eingeordnet werden kann.

Bildersammler

Spätestens ab dem Beginn seiner Karriere als Maler um 1930 sammelte Bacon Bildmaterial, das ihn faszinierte und seine Ikonografie bestimmte.⁴ In seinen Ateliers türmte sich in den folgenden Jahrzehnten in immer stärkerem Aus-

1 David Sylvester: Interviews with Francis Bacon. London 2009, S. 46.

2 Daniel Farson: The Gilded Gutter Life of Francis Bacon. London 1993, S. 105.

3 Vgl. zum Beispiel Ernst van Alphen: Francis Bacon and the Loss of Self. London 1998, S. 9.

4 Vgl. Katharina Günther: Francis Bacon – In the Mirror of Photography. Collecting, Preparatory Practice and Painting. Berlin 2022, S. 19 und 45.



Abb. 1: Perry Ogden, Francis Bacons Atelier in 7 Reece Mews, 1998. Copyright: The Estate of Francis Bacon. Alle Rechte vorbehalten/ VG Bildkunst 2022 (Foto: Perry Ogden).

maß wechselndes Bildmaterial auf Tischen und Regalen oder lag verstreut auf dem Boden.⁵ 1961 bezog Bacon ein Atelier in 7 Reece Mews in South Kensington und lebte und arbeitete dort bis zu seinem Tod. 1998 wurde das gesamte Atelier samt seinen farbverschmierten Wänden in die Dublin City Gallery The Hugh Lane verbracht. Dort ist der rekonstruierte Raum seit 2001 ausgestellt; das originale Arbeitsmaterial ist in den Archivräumen einsehbar.

⁵ Vgl. Mollie Craven über Glebe Place in: Farson (Anm. 2), S. 36–37; Douglas Glass, Bacon's Studio in Overstrand Mansions, Battersea, 1957, illustriert in: Martin Harrison: In Camera: Francis Bacon, Photography, Film and the Practice of Painting. London 2005, S. 80, Bildnr. 73.

Ungefähr 4.000 der über 7.000 Gegenstände, die aus dem Atelier geborgen wurden, sind ›Flachware‹ – Fotografien, Bücher, Magazine, Tages- und Wochenzeitungen, herausgerissene Seiten und deren Fragmente, Postkarten und Diapositive. Publikationen über afrikanisches Großwild, Rosenzucht, Krieg, Boxen, Kunst aller Epochen sowie Kataloge eigener Ausstellungen Bacons finden sich dort neben medizinischen Fachbüchern und solchen des Fotopioniers Eadweard Muybridge. Abzüge namhafter Fotografen wie Peter Beard, Henri Cartier-Bresson und John Deakin mischen sich mit privaten Schnappschüssen.

Bacon verweigerte eine systematische Erforschung der Materialien; der Vorschlag, sie einem Archiv zu vererben, veranlasste ihn, zwei Säcke seiner gesammelten Papiere zu packen und zu verbrennen.⁶ Die volle technische und konzeptuelle Bedeutung der farbverschmierten Fotografien und herausgerissenen Buchseiten offenbarte sich darum erst posthum. Fast zwei Dritteln der heute bekannten Gemälde konnten zuletzt mit Hilfe des Materials aus Reece Mews ikonografische Vor-Bilder zugeordnet werden.⁷ Einige Arbeitsdokumente sind von Bacon durch Zeichnungen und Übermalungen verändert worden. Der Fokus der folgenden Überlegungen liegt aber auf dem physischen Zustand des Materials, der gleichwertig die Gestaltung der Bildelemente auf der Leinwand bestimmte. Die typischen Abnutzungs- und Gebrauchsspuren sind bereits auf den wenigen schon zu Lebzeiten publizierten Einzelillustrationen zu erkennen.⁸ Auch sie bestimmten die Gestaltung der Bildelemente auf der Leinwand, finden in der zeitgenössischen Forschungsliteratur zu Bacons Werk aber wenig Beachtung. John Russells Beobachtung, manche Gegenstände seien »composted beyond the point of no recovery«,⁹ ist eine seltene Ausnahme. Erst 1999 erkannte Matthew Gale den »enriching decay«,¹⁰ den Bacon zu schätzen und zu nutzen wusste, und Marcel Finke beschrieb die angegriffenen Bilder schließlich 2015 als »physical tool«,¹¹ das

6 Vgl. Dennis Farr: Francis Bacon in Context, in: Francis Bacon: A Retrospective. Ausst.kat., New York 1999, S. 18–24, hier S. 225, Fußnote 2, zit. aus Harrison (Anm. 5), S. 83.

7 Vgl. Günther (Anm. 4), S. 46; siehe auch Harrison (Anm. 5).

8 Vgl. beispielsweise Sam Hunter, Francis Bacon: The Anatomy of Horror, Magazine of Art, 45.1, Januar 1952, S. 11–15.

9 John Russell: Francis Bacon. London 2001, S. 65.

10 Matthew Gale: Francis Bacon. Working on Paper, in: Francis Bacon Working on Paper, Ausst.kat., hg. von Matthew Gale. London 1999, S. 13–36, hier S. 15.

11 Marcel Finke: ›I don't find it at all violent myself: Bacon's Material Practice and the Human Body, in: Francis Bacon: A Terrible Beauty, hg. von Logan Sisle. Ausst.kat., Göttingen 2009, S. 122–133, hier S. 131.

dem Künstler geholfen habe, über die Beziehung zwischen den Körpern und dem Medium, in denen sie abgebildet sind, nachzudenken.

Mechanismen der Flüchtigkeit

Dass 1992 nicht mehr alles in Reece Mews aufzufinden war, was einmal in das Atelier hineingefunden hatte, zeigen historische Film- und Fotoaufnahmen des kleinen Raums. So fehlt etwa ein Teil einer Doppelseite aus *Paris Match*, die 1985 in der *South Bank Show* zu sehen war.¹² Melvyn Bragg interviewte Bacon für diese Sendung in Reece Mews, und in einer kurzen Sequenz werden, je für den Bruchteil einer Sekunde, beispielhaft eine Handvoll herausgerissener Buchseiten und Fotografien eingeblendet.¹³

Dafür sind hauptsächlich zwei Faktoren verantwortlich. Erstens entledigte sich Bacon großer Materialmengen.¹⁴ So erinnert sich sein Freund John Edwards, dass er, kurz nachdem er Bacon 1976 zum ersten Mal getroffen hatte, in dessen Auftrag zehn Müllsäcke voll Arbeitsdokumenten entsorgte.¹⁵ 1981 wiederholte sich dieser Vorgang.¹⁶ Nachdem Valerie Beston, eine Mitarbeiterin der Marlborough Gallery und enge Vertraute Bacons, erfahren hatte, dass Edwards dieses Mal 24 Säcke des Arbeitsmaterials ausgeräumt hatte, schrieb sie verzweifelt in ihr Tagebuch »[f]eel responsible to art world. So many important references lost.«¹⁷ Der Künstler leerte sein Atelier allerdings nie vollständig. Eine Abbildung von Diego Velázquez' *Pope Innocent X* 1665 die 1966 in einem im Atelier geführten Fernsehinterview zu sehen ist, hat ohne nennenswerten Verfall bis 1992 überlebt.¹⁸ Fotografien des Atelierraums, die sich chronologisch nach den dokumentierten Aufräumaktionen einreihen lassen, zeigen außerdem, dass der Künstler ebenso schnell wieder Bücher

12 Gegenstück zu RM98F130:15: Seite aus *Paris Match*, 30 June 1978, zu sehen in *The South Bank Show*, London Weekend Television, 1985; vgl. Günther (Anm. 4), S. 73.

13 Auch existieren von dem Buch *The Films of Alfred Hitchcock* nur noch einige lose Seiten. Vgl. *George Perry: The Films of Alfred Hitchcock*. London 1965, lose Seiten: RM98F24:62, RM98F24:52A und RM98F24:35.

14 Vgl. Harrison (Anm. 5), S. 83.

15 Vgl. John Edwards: Foreword, in: 7 *Reece Mews: Francis Bacon's Studio*, Fotografien von Perry Ogden. London 2001, S. 10–13, hier S. 10.

16 Vgl. Martin Harrison: Francis Bacon. Painter, in: *Francis Bacon: Catalogue Raisonné*, hg. von Martin Harrison. Bd. 1, London 2016, S. 7/63, hier S. 38.

17 Ebd.

18 RM98F105:113: Enrique Lafuente Ferrari, Velázquez, Ohio 1960, S. 81–84, hier S. 84, zu sehen in *Fragments of a Portrait*, Sunday Night Francis Bacon, BBC Television, 1966.

und Magazine anhäufte, wie er sie zunächst abgestoßen hatte.¹⁹ Das bunte Durcheinander war offenbar ein wichtiges kreatives Werkzeug, das ihn konstant mit Inspiration und direkten Bildvorlagen versorgte – »they [images] breed other images«. ²⁰ Indem er die Bildauswahl regelmäßig erneuerte, sorgte er für neue, anregende Stimulation, neue, spannende Juxtapositionen auf dem Atelierboden.²¹ Nicht zuletzt scheint das Sammeln eine Notwendigkeit gewesen zu sein, die sich aus der Auflösung des zuvor Gesammelten direkt ergab.

Zweitens nahm Bacon Verfall und Verschleiß bewusst in Kauf: Er lief über das Material, legte es vor der Leinwand ab und griff es mit farbverschmierten Händen an. Bacon allein war für die »most appalling disorder [in which] photographs get trodden«²² verantwortlich. Die Tatsache, dass er die Behandlung seiner Arbeitsumgebung in über 30 Jahren nicht änderte, lässt nur den Schluss zu, dass er es nicht anders wollte.²³

Die Konsequenzen waren verheerend: Wie sich beispielhaft an einer Fotografie von Bacons damaligem Partner George Dyer zeigen lässt,²⁴ bewirkte der nachlässige Umgang mit dem Bild Risse in der Trägerschicht und Abplatzungen der fotografischen Oberfläche, die das Bild heute wie ein Netz durchziehen. Grüne, weinrote, schwarze und graue Farbspritzer verfremden den Bildinhalt. Es ist nur noch der Ausschnitt des ursprünglichen Bildes sichtbar, der Dyers übereinandergeschlagene Beine zeigt. Oberkörper und Kopf sowie der gesamte Hintergrund fehlen. In einem Prozess, der sich über Jahre und Jahrzehnte hinziehen konnte,²⁵ verfielen viele der Bilder und zersetzten sich am Ende zu Kleinstteilen und Staub.

Dies aber beförderte die Übernahme formaler Elemente der Bilder als Teilstücke. Bacon entlehnt die überkreuzten Beine von dem Relikt der Dyer-Fotografie in den 1980er Jahren fünf Mal, kombinierte diese allerdings mit

19 Carlos Freire: Francis Bacon in his studio, 7 Reece Mews, London 1977, <https://www.carlosfreirephotographer.com/francis-bacon/>, (Zugriff: 29. Mai 2022).

20 Sylvester (Anm. 1), S. 14.

21 Vgl. Günther (Anm. 4), S. 73.

22 *Hyman Kreitman Archives, Tate Britain: »Interview Va«,* Transkript einer Videoaufnahme von Transcript of London Weekend Television für Aquarius, April 1975, S. 6.

23 Vgl. Günther (Anm. 4), S. 90f.

24 RM98F233:1: Fragment einer Fotografie, John Deakin, George Dyer im Reece Mews Atelier, c.1964.

25 Vgl. Wieland Schmied: Francis Bacon. Commitment and Conflict. München 2006, S. 56; Marcel Finke: Francis Bacon's Alter Ego? Critical Remarks on the Barry Joule Collection, in: Francis Bacon – New Studies. Centenary Essays, hg. von Martin Harrison. Göttingen 2009, S. 125–141, hier S. 128–129.



Abb. 2: RM98F233:1: Fragment einer Fotografie, John Deakin, George Dyer im Atelier in Reece Mews, c. 1964
Sammlung & Bild: Copyright: The Hugh Lane, Dublin.
Mit Genehmigung von The Estate of Francis Bacon.

dem Kopf von John Edwards, den er gleichermaßen von Porträtfotografien übernahm, so etwa in *Study for a Portrait of John Edwards* (1988). Die Risse und Falten transformierten die Bilder. Bacon erklärte, »this [walking over and crumpling them] does add other implications to an image of Rembrandt's, for instance, which are not Rembrandt's«. ²⁶ Sie eröffneten neue Wege der Figuration; was man in Bezug auf die Bilder Bacons als Deformationen und Missbildungen des Körpers lesen könnte, basiert so nicht zuletzt auf einer deformierten *Darstellung* der menschlichen Figur auf den Bildvorlagen bzw. bildlichen Inspirationsquellen: Die ziehharmonikaartigen Verzerrungen des weiblichen Aktes auf der linken Tafel von *Crucifixion* (1965) finden ihren Ursprung beispielsweise in den Faltungen einer übermalten Buchseite mit der

²⁶ Sylvester (Anm. 1), S. 38.

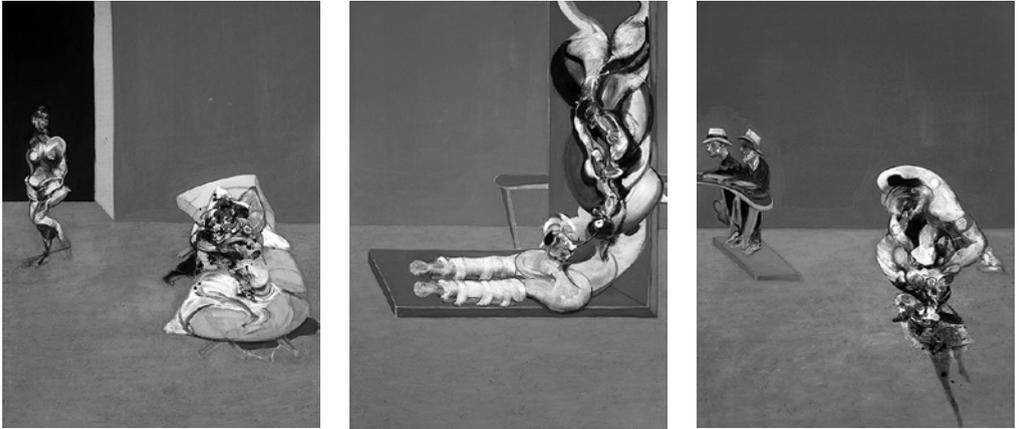


Abb. 3: Francis Bacon, *Crucifixion*, 1965. Copyright: The Estate of Francis Bacon.
Alle Rechte vorbehalten/VG Bildkunst 2022.

Abbildung einer Frau aus einer Muybridge-Serie.²⁷ Ebenso korrespondieren die Fehlstellen, Risse, Oberflächenverluste und Faltungen einer Abbildung des Boxers Max Schmeling auf einer losen Seite aus *A Pictorial History of Boxing*²⁸ mit abstrakten Interventionen in Weiß, Grün und Lila auf Höhe von Kopfe und Kiefer der Figur auf der rechten Tafel desselben Gemäldes. Zudem löst sich der gemalte Arm genau dort in eine ›fleischige‹ Masse auf, an der ein Riss und ›Knüllungen‹ der Buchseite die Anatomie unterbrechen. Selbst den Staub, der neben Schmutz und Farbpigmenten Spuren der zerriebenen Bildträger enthielt, nutzte Bacon für seine Gemälde.²⁹

Zerfall und Zeitlichkeit waren für Bacon untrennbar mit ästhetischen Fragen verknüpft. »Discarded newspapers changing colour in the sunlight, bones and carcasses that have been in the sea or sun and sand for a long time, gradually change into other things [...]«, meinte der Künstler und betonte,

27 RM98F105:147: Gefaltete und übermalte Buchseite, Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*, New York 1955, Tafel 124, vgl. Harrison (Anm. 5), S. 186–187.

28 RM98F130:170: Übermalte Buchseite, Sam Andre und Nat Fleischer, *A Pictorial History of Boxing*, London 1959, o.S., vgl. Katharina Günther: *Francis Bacon. Metamorphoses*. London 2011, S. 37.

29 Vgl. zum Beispiel Andrew Durham: *Note on Technique*, in: Francis Bacon, hg. von Dawn Ades und Andrew Forge. *Ausst.kat.*, London und New York 1985, S. 231–233, hier S. 232.

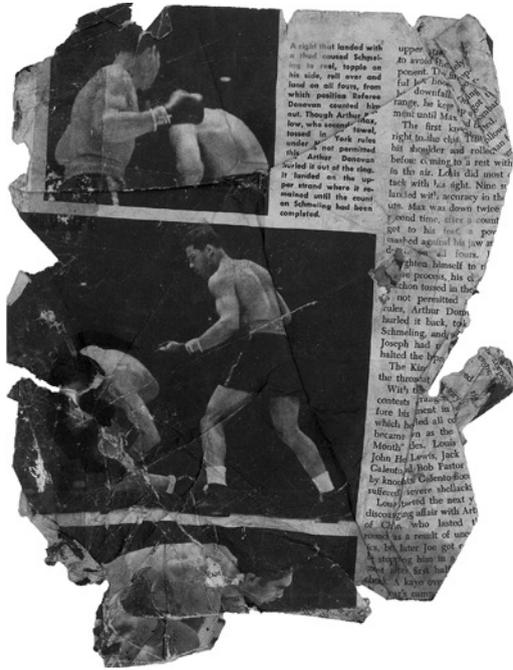


Abb. 4: RM98F130:170: Übermalte Buchseite,
Sam Andre und Nat Fleischer, *A Pictorial
History of Boxing*, London 1959, o.S., Sammlung
& Bild: Copyright: The Hugh Lane, Dublin und
The Estate of Francis Bacon. Alle Rechte
vorbehalten/VG Bildkunst 2022.

»[t]here is a kind of beauty in that – a kind of magic«. ³⁰ Dass solche Aussagen auf sein Arbeitsmaterial übertragbar sind, bestätigt dieser Kommentar: »Because the places I live in [...] are like an autobiography, I like the marks that have been made by myself, or other people, to be left. They're like memory tracks for me. [...], also the broken mirror and the papers on the floor«. ³¹ Auffällig ist, wie Bacon den Verfall von Printprodukten mit dem organischen Material sowie mit physischen Erfahrungs- und Erlebnisspuren innerhalb

³⁰ Peter Beard: Francis Bacon. Remarks from an Interview with Peter Beard, in: Francis Bacon Recent Paintings 1968–1974, hg. von Henry Geldzahler. Ausst.kat., New York 1975, S. 14–20, hier S. 16.

³¹ Beard (Anm. 30), S. 15 f.

einer Biografie zusammendenkt. Er sprach dem Arbeitsmaterial Lebendigkeit zu – und einen Alterungsprozess, an dessen Ende die völlige Auflösung im Tod steht.³² Indem Bacon die Spuren dieses Zerfalls in seine Gemälde übertrug, machte er auch diese zu höchst vergänglichen und somit lebendigen Entitäten. Um Bacons zu Beginn zitierte Formulierung aufzugreifen: Die Falle, die er dem Leben gestellt hatte, schnappte zu, und die Leinwände vermitteln es umso »more vividly and more violently«.³³

Schall und Rauch

Zum Zwecke der Inspiration und Motivübernahme angelegte fotografische Sammlungen sind in der Malereigeschichte nicht ungewöhnlich, doch der regelmäßige Austausch des Materials und der bewusst zugelassene Zerfall, dessen Spuren in die gemalte Ikonografie übernommen wurden, machen Bacon in diesem Kontext einzigartig.³⁴ Trotzdem sind Bacons Arbeitsweise und deren Intention in der Kunstgeschichte nicht referenzlos. Konzeptuelle Anknüpfungspunkte finden sich in zeitgenössischen künstlerischen Tendenzen, in denen Flüchtigkeit und Vergänglichkeit zentrale Aspekte des »fertigen« Kunstwerkes darstellen. Ohne dem Atelierinhalt den Status eines Kunstwerks zusprechen zu wollen, lassen sich hier gewinnbringend Parallelen ziehen. Allem Anschein nach bediente sich Bacon in seiner Arbeitspraxis ähnlicher Materialstrategien und verfolgte ähnliche künstlerische Ziele, die er aber über den Umweg der Vorarbeiten in seine Kunstwerke einfließen ließ.

Das Ephemere rückt in der Kunst ab Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts verstärkt in den Vordergrund. Erika Fischer-Lichte konstatiert für die frühen 1960er Jahren eine »performative Wende«³⁵ und Carolin Bohlmann präzisiert, dass Künstler ab dieser Zeit »unter ›Prozess‹ [...] verschiedene, auf den Verlauf zielende Phänomene [verstehen]: natürliche Verfallsvorgänge genauso wie künstlerische Arbeitsweisen oder stilistische Charakteristika von Kunstwerken«.³⁶ Dies betrifft neue Kunstformen wie Performance, Eat

32 Vgl. Günther (Anm. 4), S. 89.

33 Farson (Anm 2), S. 105.

34 Vgl. Günther (Anm. 4), S. 93 f.

35 Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004, S. 22.

36 Carolin Bohlmann: Vergänglichkeit für die Ewigkeit? Zur musealen Konservierung des Ephemereren, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, 27, 2018, 2, S. 99–114, hier S. 104. Bohlmann verweist auf Kristine Stiles:

Art,³⁷ Action-painting und Videoinstallationen,³⁸ aber auch Kunstwerke, die aus flüchtigen Materialien wie Dampf hergestellt werden.³⁹

Werke wie Dieter Roths *Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste* (1970) sind ausdrücklich dem Verfall preisgegeben: »[d]ie Gegenstände (die ich, D.R., gemacht habe) welche aus Schokolade u.Ä. sind, dürfen (oder sollen) zergehen, vergehen, zerfallen, abgefressen, abgebrochen, zerschnitten, verkratzt u.Ä. werden [...]«.40 Dieser Vorsatz korrespondiert mit Bacons Auffassung seiner Materialsammlung, denn Roths Werke sind, ebenso wie Bacons Arbeitsmaterial, »genuin transitorisch«⁴¹ und »explicitly meant to vanish«, sie sind »not meant to survive«.42 Auch die spezifischen Ästhetiken des Verschwindens werden in der ephemeren Kunst wie bei Bacon wertgeschätzt. Für den Künstler Urs Fischer ist beispielsweise »[d]er Verfall [...] etwas Natürliches und viel schöner als das, was wir Menschen machen können. Er hat eine extreme Eleganz, wie alles, was in der Natur geschieht. Wenn Wachs schmilzt, entstehen Formen, die wir nie so entwerfen könnten.«⁴³

Process. in: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, hg. von ders. und P. Selz. Berkeley, 2012, S. 577–587.

37 Vgl. Syelle Hase: Einführung. Über das Sammeln des Flüchtigen und Festhalten des Ephemeren, in: *Sammlung des Flüchtigen. Über das Festhalten des Ephemeren*, hg. von Syelle Hase, Katrin Wegemann und Kunstverein Recklinghausen. Ausst.kat., Dortmund 2017, S. 7–14, hier S. 8.

38 Vgl. Tiziana Caianiello: Konkretion des Flüchtigen. Erhaltung und Inszenierung von Medienkunstinstallationen, in: *Medienkunst Installationen. Erhaltung und Präsentation. Konkretion des Flüchtigen*, hg. von Renate Buschmann, Tiziana Caianiello. Berlin 2013, S. 23–48, hier S. 25; vgl. auch Fischer-Lichte (Anm. 35), S. 22.

39 Vgl. *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hg. von Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München 2002, S. 60f.

40 Roth in Heide Skowranek, *Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth*, in: *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierung des Originalen in der Gegenwartskunst*, hg. von Angela Matyssek. München 2010, S. 87–104, hier S. 100, zit. aus Bohlmann (Anm. 36), S. 106.

41 Bohlmann (Anm. 36), S. 104.

42 James Coddington: *The case against Amnesia*, in: *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, hg. von Miguel Angel Corzo. Los Angeles 1999, S. 19–24, hier S. 20.

43 Gerhard Mack: *Ateliergespräch mit Urs Fischer am 8.4.2012* (<https://www.nzz.ch/der-mann-fuers-grosse-format-ld.633689>, Zugriff: 9. März 2023), zit. aus Bohlmann (Anm. 36), S. 108.

Das Material wird zum eigenständigen Bedeutungsträger.⁴⁴ In Reijiro Wadas *Freeze* (2007/2014)⁴⁵ verrotten so etwa reale Früchte zwischen Glasscheiben. Das vergehende Obst verweist auf barocke Vanitas-Motivik, ist aber zugleich eine physische Manifestation des Vanitas-Gedanken, ähnlich wie Bacons zerfallene Bildersammlung. So ist es »nicht mehr vornehmlich das Dargestellte, aus dem sich die Aussage des Werkes ableiten lässt, das also im vorliegenden Fall auf Tod und Vergänglichkeit bloß verweist; vielmehr kann das Material durch seine Eigenschaften Verwundbarkeit und Dahinschwinden zugleich verkörpern und vorführen«.⁴⁶ Bohlmann sieht den Vanitas-Gedanken darum in allen ephemeren Kunstwerken prominent verankert.⁴⁷

Die Mär vom ewigen Leben

Im Bereich der bildenden Kunst folgte man lange dem Gedanken, »that works of art are fixed and immortal [...]«⁴⁸ und dass ein Kunstwerk in genau dem Zustand bliebe, in dem es in das Museum gekommen sei,⁴⁹ wo ihm eine Art »Ersatzunsterblichkeit«⁵⁰ verliehen würde. Die Grundlage dafür war ein Werkbegriff, der von einem »unveränderlichen und in sich geschlossenen Original« ausging, welches die Künstler:in während des Schaffensprozesses mit Aura aufgeladen hat.⁵¹ Das ewige Artefakt aber gibt es nicht. Im Gegenteil waren Verschwinden, Lücken, Ver- und Zerfall auf verschiedenen Ebenen schon immer ein inhärenter Teil der Kunst- und Kulturgeschichte. Nach manchen Schätzungen sind beispielsweise 70–80 Prozent der im zwölften und dreizehnten Jahrhundert in Italien produzierten Tafelbilder verloren

44 Vgl. Bohlmann (Anm. 36), S. 101; Bohlmann verweist unter anderem auf Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001; und James Elkins: *On some Limits of Materiality in Art History*, in: *Taktilität. Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*. Magazin des Instituts für Theorie, hg. von Stefan Neuner und Julia. Gelshorn und Zürich 2008, S. 25–30.

45 Vgl. Bohlmann (Anm. 36), S. 99.

46 Ebd., S. 101f.

47 Vgl. ebd., S. 99.

48 Ann Temkin: *Strange Fruit*, in: *Corzo* (Anm. 42), S. 45–50, hier S. 50.

49 Vgl. Renée Van de Vall, Hanna Hölling, Tatja Scholte und Sanneke Stigter: *Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation*, in: *ICOM-CC: 16th Triennial Conference, Lisbon, 19–23 September 2011: preprints*, Paris 2011, <https://hdl.handle.net/11245/1.344546>, S. 1.

50 Boris Groys: *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, hg. von Michael Krüger. München und Wien 1997, S. 198.

51 Hase (Anm. 37), S. 10, Zitat selbe Seite.

gegangen.⁵² Die Gründe erstrecken sich von Ignoranz, fehlendem Wissen, falscher oder schlechter Lagerung oder Konservierung, falschen Zuschreibungen und mutwilliger Zerstörung⁵³ über Katastrophen und Kriege bis hin zu veränderten Auswahlkriterien für Archive, so dass diese immer auch Orte der »Informationslücken«⁵⁴ sind. Aktives »Ausmisten und Wegwerfen«⁵⁵ in Archive aber auch Museen sind ökonomisch begründet, denn »[i]f the culture is to live, some works of art must die«.⁵⁶ Aufgrund begrenzter Ressourcen bedeutet das Erhalten des einen Werkes demnach auch immer das Verschwinden anderer Werke.

Zeitgenössische Restaurierung, die bei Fragen des Verfalls an vorderster Front agiert, hat sich von dieser statischen Sicht verabschiedet. Heute wird die Veränderung der Kunstwerke begleitet (*managing change*): Statt sie in einem bestimmten Zustand zu fixieren, wird sichergestellt, dass sie sich durch die Zeit bewegen können.⁵⁷ »All materials are in a perpetual state of change. Organic materials oxidize, metals corrode, rubbery materials harden, dyes fade.«⁵⁸ Performative und materialvergängliche Arbeiten bilden lediglich den extremen Endpunkt eines Spektrums.

Um Alterung, Verfall und Auflösung greifbar zu machen, nutzen Restaurator:innen, aber auch Kunsthistoriker:innen oft eine »Körper- oder Leibmetaphorik«.⁵⁹ Sie vergleichen die Werkoberfläche mit Haut⁶⁰ und sprechen passend dazu von »Schnittverletzungen«, »Wunden und darauffolgenden

52 Gary Schwartz: *Ars Moriendi. The Mortality of Art*, in: *Art in America* 84, 1996, 11, S. 72–75, hier S. 72. Schwartz nimmt Bezug auf Edward B. Garrison: *Note on the Survival of Thirteenth-Century Panel Paintings in Italy*, *Bulletin* 54, 1972, 2, S. 140, zit. aus Peter Galassi: *Conserving Photography and Preserving the Vitality of Our Culture*, in: *Corzo* (Anm. 42), S. 81–84, hier S. 83.

53 Vgl. Hanna Baro: *Vom Werden und Vergehen des Materials. Leinwand als Bildträger in Italien um 1500*, in: *Ephemere Materialien*, hg. von Andrea von Hülsen-Esch. Düsseldorf 2015, S. 11–77, hier S. 12.

54 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 346.

55 Ebd., S. 345.

56 Vgl. Galassi (Anm. 52), S. 84.

57 Van de Vall, Hölling, Scholte und Stigter (Anm. 49), S. 1 bis 3, Zitat S. 1.

58 David Grattan und R. Scott Williams: *From »91« to »42«: Questions of Conservation for Modern Materials*, in: *Corzo* (Anm. 42), S. 67–74, hier S. 73.

59 Hanna Baro: *Spuren der Zeit. Alterungsprozesse und ihre Körpermetaphorik in der Kunst*, in: *Prozesse des Alterns. Konzepte – Narrative – Praktiken*, hg. von Max Bolze et al. Bielefeld 2015, S. 109–131, hier S. 111.

60 Ebd., S. 111 f.

›Vernähungen‹.⁶¹ Es wird »vom ›Sterben‹, ›Altern‹ oder ganz allgemein vom ›Lebenszyklus‹ eines Kunstwerks«⁶² geredet, insbesondere in Bezug auf dessen Materialität. In der materialen Alterung finden Mensch und Kunstwerk ihren Kontaktpunkt.⁶³ Jedes Kunstwerk ist durch seinen natürlichen Verfall eine Versinnbildlichung für die Endlichkeit des Lebens und den Verfall des menschlichen Körpers – eine Versinnbildlichung, die bei denjenigen Werken, die den Aspekt der Vergänglichkeit in den Fokus stellen, besondere Prägnanz gewinnt: »Die Prozesse des materiellen Zerfalls, der Auflösung und Verwesung in der Zeit, dem alle materiellen Körper ausgesetzt sind, [werden] durch die moderne Kunst symbolisch sublimiert und re-inszeniert [...]«. ⁶⁴

Was bleibt?

Die Archivierung, das Sammeln, die Lagerung und Ausstellung von ephemeren Kunstwerken – oder in unserem Fall: flüchtigem Arbeitsmaterial – stehen vor einem grundsätzlichen Problem: Zerfall und Vergänglichkeit schließen Erhaltung und Bewahrung aus.⁶⁵ Bei der Entscheidung, was mit diesem Material geschieht, gibt es verschiedene Faktoren abzuwägen. Der Wille des Künstlers wird in der modernen Restaurierung in standardisierten Interviewprogrammen abgefragt.⁶⁶ Wäre es nach Bacon gegangen, wäre sein Atelierinhalt, wie obenstehend beschrieben, nicht archiviert worden. Ein Kunstwerk konstituiert sich neben seinem Material auch aus seinem Konzept.⁶⁷ In Fragen der Erhaltung können nicht immer beide ihr Recht bekommen, denn »to freeze an artwork in time could harm the true nature of art that is intended to change or that is immaterial in nature in itself«. ⁶⁸ Wären nur Künstlerwunsch und Konzept zu beachten, müssten ephemere Werke vergehen, oder wie Arthur C. Danto es formulierte, »preservation should not take unto itself the prerogatives of suicide prevention«. ⁶⁹

61 Ebd., S. 114.

62 Ebd., S. 111.

63 Ebd., S. 110.

64 Groys (Anm. 50), S. 198.

65 Vgl. Hase (Anm. 37), S. 7f.; Bohlmann (Anm. 36); S. 99; siehe auch Arthur C. Danto: Looking at the Future Looking at the Present as Past, in: Corzo (Anm. 42), S. 3–12, hier S. 12.

66 Vgl. zum Beispiel Coddington (Anm. 42), S. 23f.; Bohlmann (Anm. 36), S. 112.

67 Vgl. Grattan und Williams (Anm. 58), S. 73.

68 Van de Vall, Hölling, Scholte und Stigter (Anm. 49), S. 2f.

69 Danto (Anm. 51), S. 12.

Es gibt allerdings sehr gute Argumente dafür, dem nicht nachzugeben. Denn sollte zeitgenössische Kunst nur für das zeitgenössische Publikum erlebbar sein?⁷⁰ Jede Entscheidung für oder gegen Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen entscheidet mit darüber, was die Zukunft über das zwanzigste und einundzwanzigste Jahrhundert wissen wird. Liefße man alles vergehen, könnte man kaum etwas über die Zeit- und Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts lernen oder sich an dieser erfreuen.⁷¹ Wäre Bacon zu seinem Willen gekommen, wäre das gesamte Feld der ikonografischen Quellenforschung sowie der Analyse des technischen Aufbaus seiner Gemälde, seiner Arbeitsprozesse und kreativen Vorarbeiten wesentlich beeinträchtigt gewesen. Was die Zeit überdauern soll, ist letztendlich eine komplexe ethische und (kultur-) politische Frage, deren Beantwortung nicht allein in Künstlerhand liegen sollte. Idealerweise wird sie von einer möglichst großen, heterogenen Gruppe aus Konservator:innen, Fachleuten, Museum und Sammler:innen gefällt.⁷² Am Ende fließen ihre unterschiedlichen Perspektiven und Priorisierungen in das konservatorische »decision making model«⁷³ ein.

Aufgrund der immensen Bedeutung Bacons für die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts ist die Erhaltung des Atelierinhalts sicher gerechtfertigt. Die Kunst besteht wie bei allen ephemeren Werken darin, das Material so auszustellen und zu bewahren, dass seine Veränderlichkeit deutlich wird. Museologie, Restaurierung und Kunstgeschichte schlagen drei relevante Strategien vor. Ein ephemeres Ereignis kann durch die Vermittlung von Sinneserfahrungen zugänglich gemacht werden, denn »[...] confronting the ephemeral experience from a multisensory vantage can provide access to the essential nature of the event, [...]«.⁷⁴ Zudem können der Prozess, das Ereignis und die Aufführung re-inszeniert werden. Verantwortlich dafür sind oft die Restaurator:innen, die – im besten Fall mit präzisen Anweisungen

70 Vgl. Coddington (Anm. 42), S. 19.

71 Vgl. Grattan und Williams (Anm. 58), S. 73.

72 Vgl. Galassi (Anm. 52), S. 83 f.; Coddington (Anm. 42), S. 19; Bohlmann (Anm. 36), S. 103.

73 Ijsbrand Hummelen und Dionne Sillé: The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art, in: *Modern Art Who Cares?* hg. von ders. Amsterdam 1999, S. 164–172, zit. aus Bohlmann 2018 (Anm. 36), S. 104.

74 Jennifer Jenkins: Archiving the Ephemeral Experience, in: *Emerging Trends in Archival Science*, hg. von Karen F. Gracy. London und New York 2018, S. 77–93, hier S. 80.

der Künstler:innen⁷⁵ – wie der Interpret eines Musikstücks ein ephemeres Werk wiederaufführen.⁷⁶ Eine andere Taktik ist es, Faksimiles der Alterung preiszugeben und die Originale geschützt aufzubewahren.⁷⁷

Die Hugh Lane Gallery hat eine Mischform gewählt. Wände, Boden, Decke und die Treppe zum Atelier sind in einer eigens gebauten Erweiterung des Museums rekonstruiert. Das Material besteht teils aus Originalen, teils aus Faksimiles. Man kann das Atelier nicht betreten, aber umrunden, was zumindest zu einer Raum- und Distanzerfahrung führt, die mit der Fülle der zu sehenden Bilder verknüpft werden kann. Austausch- und Abnutzungs- beziehungsweise Alterungsprozesse werden nicht vermittelt. Ihr kunsthistorischer Wert verbietet eine Re-Inszenierung des Verfallsprozesses mit den Originalen, es wäre aber äußerst spannend auszuloten, ob an dieser Stelle digitale Verfahren gewinnbringend eingesetzt werden könnten, indem etwa ein Algorithmus den Zerfall weiterdenkt. In anderen Kontexten existiert bereits Software, die mit Hilfe von künstlicher Intelligenz die Alterung menschlicher Gesichter berechnet.⁷⁸ Zumindest theoretisch wäre es denkbar, eine solche Simulation mit den typischerweise auftretenden Alterungs- und Abnutzungsspuren, die sich an den Buchseiten, Zeitungsausschnitten und Fotografien aus Bacons Atelier zeigen, sowie deren Fortschreiten zu trainieren. Bereits vorhandene Knicke in einer Fotografie könnten so – virtuell – zu Rissen werden, die einer Fragmentierung des Objektes vorausgehen. Dies würde es erlauben, dem Betrachter den transitorischen Charakter von Bacons Materialsammlung nahezubringen.

Carpe diem

Bacons Arbeitsmaterial-Sammlung war ein permanent in Flux befindlicher, flüchtiger Bilderkosmos, der auch als solcher begriffen werden muss. Eine lückenhafte Quellenlage ist der Sammlung, wie sie heute erhalten ist, somit

75 Hase (Anm. 37), S. 11.

76 Vgl. Groys (Anm. 50), S. 204, Hase (Anm. 37), S. 11, Bohlmann (Anm. 36), S. 103.

77 Galassi (Anm. 52), S. 82f.

78 Vgl. beispielsweise Ling J. Wang, C.X: Artificial Aging of Faces by Support Vector Machines. In: Advances in Artificial Intelligence. Canadian AI 2004. Lecture Notes in Computer Science, hg. von A.Y.Tawfik und S.D.Goodwin. Bd. 3060, Berlin und Heidelberg 2004, https://doi.org/10.1007/978-3-540-24840-8_44 und Leah Asmelash und Brian Ries: This app shows you what you'll look like as you age, in: CNN, 16. Juli 2019, <https://edition.cnn.com/2019/07/16/us/face-app-drake-dwyane-wade-trnd/index.html>, (Zugriff: 30. Mai 2022).

eingeschrieben. Sie bildet kein vollständiges Gegenstück zu Bacons Ikonografie und ist für quantitative Untersuchungen, etwa als Beweis für Bacons Interesse an der einen oder anderen Thematik, nur bedingt geeignet.⁷⁹ Fehlstellen können etwa durch die Recherche der Ursprungspublikation eines Seitenfragments gefüllt werden. In einer Referenzkopie lässt sich gewinnbringend nach ikonografischen Quellen oder anderen Hinweisen zu Bacons Arbeit suchen; die eventuell vorhanden gewesenen Alterungsspuren, Risse und Farbspritzer sowie der Abrieb des Originals aber fehlen. Vom Leben und Sterbenlassen in Reece Mews lehren sie uns nichts. Denn jenseits seiner formästhetischen Funktion war das Bildmaterial für Bacon konzeptuell wichtig: Es war für ihn ebenso vergänglich wie das Leben, die Bilder alterten und zerfielen wie alles Fleischliche – eine Vorstellung, die er durch die Aneignung der Alterungsspuren in seine Gemälde übertrug. Das Material Bacons bildet, ebenso wie ephemere Kunstwerke, die Speerspitze der Erkenntnis, dass alle Kunst, genau wie wir selbst, letztendlich vergeht. Wie eingangs für Bacon beschrieben, lässt sich auf dieses *memento mori* trefflich mit einem emphatischen »*Carpe diem!*« antworten.⁸⁰

79 Günther (Anm. 4), S. 62.

80 Vgl. Bohlmann (Anm. 36), S. 100.