



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Die Dekonstruktion der Männlichkeit - Zur Körpersprache im Werk Francis Bacons

Alphen, E.J. van; Heicker D

Citation

Alphen, E. J. van. (2009). Die Dekonstruktion der Männlichkeit - Zur Körpersprache im Werk Francis Bacons. In *Francis Bacon: Ein Malerleben in Texten und Interviews* (pp. 182-209). Berlin: Parthas Verlag. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/14977>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/14977>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Ernst van Alphen²⁹: Die Dekonstruktion
der Männlichkeit – Zur Körpersprache im Werk
Francis Bacons

Mit dem Körper fängt alles an. Sobald man beginnt, sich zu fragen, was, wo oder wer man ist, schaut man in Erwartung einer Antwort auf den Körper. Schauen aber ist nur teilweise ein visueller Akt. Doch wenn man sich Bacons Darstellungen von Körpern ansieht, um dort eine Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Körper und Wesen zu finden, ist man eher verwirrt. Bacons Körper sperren sich gegen jeden Versuch, durch ihren Anblick zu einem faßbaren Begriff von Existenz und Identität zu gelangen. Doch genau wegen der vom Körper erzeugten Verwirrung könnte diesem eine Schlüsselrolle für ein ästhetisches und philosophisches Verständnis von Bacons Malerei zukommen. Hier wie anderswo läßt sich Bacons Konzeption nicht isoliert betrachten. Er bezieht eine Stellung, die zum Teil den derzeit das westliche Denken dominierenden Ansichten verbunden ist, ihnen zum Teil aber auch polemisch widerspricht. In jedem Falle aber ist Bacons Haltung nicht mit diesen Ansichten identisch. Um sein Anderssein aber ermessen zu können, ist es nötig, sich einige traditionelle Vorstellungen in Erinnerung zu rufen.

Daß alles Nachdenken über Sein und Identität um den Körper kreist, bedeutet nicht, daß unser Begriff vom Körper ein einfacher wäre. Im Gegenteil, er ist der Schauplatz nahezu jedes Konflikts und jeder Unsicherheit, jedes Selbstzweifels und jeder unser Selbst entzweihenden Begierde. Es mangelt nicht an Versuchen, zu einem Verständnis des Verhältnisses von Körper und Selbst zu gelangen. Der Körper wird als Schauplatz

und Brennpunkt zahlreicher Probleme und Konflikte behandelt. Alle diese Probleme rühren daher, daß ein menschliches Subjekt³⁰ seinen Körper anders erlebt, als er von anderen wahrgenommen wird. Während andere den Körper des Subjekts als Objekt und als Ganzes wahrnehmen, verfügt das Subjekt selbst nur über innere Erfahrungen oder fragmentarische äußere Ansichten des Körpers. »Da der Körper das ist, was andere wahrnehmen, jedoch nicht das Subjekt selbst, wird das Subjekt auf eine Weise vom anderen abhängig, die den Körper letztlich zum Schauplatz eines Machtkampfes mit weitreichenden Folgen macht.«³¹ Diese Sichtweise ist eine radikale Umkehrung der weitverbreiteten Vorstellung, daß Freiheit und Unabhängigkeit eines individuellen Subjekts etwas Gegebenes seien, das sich den Grenzen und der deutlich markierten Ganzheit seines Körpers verdanke. In Wirklichkeit dürfte es eher so sein, daß die Ganzheit des Subjekts vom Blick des anderen abhängt.

Michail Bachtin beschäftigt sich mit diesen wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnissen von Selbst und Anderem in einem seiner ersten Essays, den er fast zwanzig Jahre vor seiner berühmten Untersuchung über Rabelais und den Karneval verfaßte.³² Die Auseinandersetzung mit den Abhängigkeitsverhältnissen erfolgt dort unter Rückgriff auf literarische Metaphern. Für ihn entspricht das Verhältnis zwischen Selbst und Anderem dem von »Held« und »Autor«, denn das Selbst bzw. der Held ist immer »autorisiert«, das heißt vom Anderen bzw. Autor geschaffen. Ohne den Anderen hat der Körper weder eine Gestalt noch eine Form, da das Selbst keinen direkten oder klaren Zugang zu ihm hat. Bachtin schreibt: »Der Körper ist nichts Unabhängiges: er benötigt *den Anderen*, benötigt seine Anerkennung und gestaltverleihende Aktivität. Nur der innere Körper (der als schwer erfahrene Körper) ist dem Menschen selbst *gegeben*; der äußere Körper des Anderen ist nicht gegeben, sondern *als Aufgabe gestellt*: Ich muß ihn aktiv

herstellen.« [Hervorhebungen von Bachtin]³³ »Andere« erzeugen eine äußere Gestalt und Form für die vielfältigen inneren Sensationen des Selbst: sie erzeugen den als »Ganzen« wahrgenommenen Körper.

Wenn wir Bacons Bilder unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses Selbst–Anderer betrachten, wird unmittelbar deutlich, daß die Subjekte in Bacons Gemälden so dargestellt sind, daß sie als in einer ausschließlich inneren Sensation Gefangene erscheinen. Immer wieder erblicken wir Körper als Fragmentreihen, die am Strang der inneren Sensation des Selbst baumeln. Bacons Subjekten scheint jene Ganzheit zu fehlen, die durch das Verhältnis Selbst–Anderer erzeugt würde. Dieser Mangel wird in *Three Studies for Portraits including Self-Portrait (Drei Studien zu Porträts einschließlich Selbstporträt)*, 1969, besonders deutlich herausgestellt. Während in den meisten Fällen die fragmentierten Körper von dem sie umgebenden Raum klar zu unterscheiden sind, läßt sich bei den drei Tafeln dieses Triptychons nicht eindeutig bestimmen, wo der Körper endet. Die Gesichter sind so fragmentiert, daß wir nicht entscheiden können, ob die amorphen Anhängsel zu den Gesichtern der Subjekte gehören oder nicht. Selbst in der mittleren und der linken Tafel, in denen die Anhängsel direkt an die Gesichter anschließen, ist es nicht leicht, das Subjekt von seiner Umgebung zu unterscheiden. Subjekt und Nicht-Subjekt werden durch ihre unmittelbare Nachbarschaft zu *einem* visuellen Feld und machen es daher unmöglich, von einem Subjekt oder Selbst zu sprechen.

Auf vergleichbare, wenn auch weniger radikale Weise sind die Gesichter in *Studies of George Dyer and Isabel Rawsthorne (Studien George Dyers und Isabel Rawsthornes)*, 1970, unscharf dargestellt. Dieses Werk, das in die Reihe der von Bacon seltener verwendeten Diptychen gehört, zeigt zwei einander zugewandte Figuren. Bacon macht hier ironischen Gebrauch von

einem Porträttypus, bei dem Ehemann und Ehefrau traditionsgemäß einander zugewandt dargestellt werden. Der Nachwelt sollte damit das Selbstverständnis des bürgerlichen Ehepaars im frühkapitalistischen Europa überliefert werden. Während bei herkömmlichen Paaren jeder der beiden Partner seine oder ihre Identität erst aus der Bindung an die andere, ihr zugewandte Figur gewinnt, werden die Protagonisten in Bacons Diptychon durch die Blickbeziehung nicht definiert, sondern vernichtet. Durch die Konfrontation, bei der sie einander blinden Auges gegenüberstehen, scheinen diese Figuren ihre Körpergrenzen einzubüßen. Dyers Gesicht wirkt wie durch ein merkwürdiges spitz zulaufendes Element gelängt, das nach Rawsthorne zu greifen scheint, während bei ihr der charakteristische kräftige Schatten ins Auge fällt. Damit läuft auch hier Bacons Darstellung der inneren Erfahrung des Selbst wieder auf eine Dekonstruktion der Vorstellung eines Selbst hinaus: Wenn es nur ein inneres Selbst gibt, dann gibt es in Wirklichkeit gar kein Selbst.

Auch bei der relativ geringen Anzahl von Gemälden, auf denen sich mehrere Figuren auf der Leinwand befinden, wie *Crucifixion (Kreuzigung)*, 1965, oder *Three Figures and a Portrait (Drei Figuren und ein Porträt)*, 1975, ändert sich nichts an der Abwesenheit eines Anderen, der in der Lage wäre, das Subjekt durch seinen Blick in ein Ganzes zu verwandeln. Deleuze hat darauf hingewiesen, daß Bacon in diesen Gemälden nie auch nur den leisesten Gedanken an ein Schauspiel aufkommen läßt.³⁴ Die anwesenden Figuren sind nie Zuschauer oder Betrachter; es gibt keinen Hinweis darauf, daß sie sich der Anwesenheit anderer Subjekte bewußt wären, und es besteht keinerlei Blickkontakt zwischen den Subjekten. Daher nennt Deleuze die anwesenden Figuren Zeugen (*témoins*), nicht Zuschauer. Ich würde sie noch lieber einfach nur als ›Umstehende‹ bezeichnen, denn die Vorstellung eines Zeugen impliziert ja, daß

der andere das Subjekt bewußt wahrnimmt. Aber wie auch immer man diese Figuren nennt, es ist klar, daß die bloße Anwesenheit einer anderen Figur im selben Raum nicht ausreicht, um einen äußeren Raum für den Körper des Subjekts zu schaffen. Wenn das Subjekt nicht angesehen wird, bleibt die gestaltverleihende Wirkung des Blicks aus.

Bachtin erörtert einen weiteren Unterschied zwischen der Perspektive des Selbst und der des Anderen. Dieser Unterschied betrifft das Verhältnis zwischen dem Selbst und dem Rest der Welt und ist ebenfalls auf den Körper konzentriert. Die Blickposition des Subjekts in der Welt fällt immer mit dem Körper zusammen. Der Körper ist der Aussichtspunkt, von dem aus das Subjekt die Welt wahrnimmt. In Bachtins Worten: »Ich befinde mich an der Grenze meines Wahrnehmungshorizontes; die sichtbare Welt ist vor mir angeordnet. Indem ich meinen Kopf in alle Richtungen wende, kann es mir gelingen, mich selbst zur Gänze von allen Seiten des umgebenden Raumes zu sehen, in dessen Zentrum ich mich befinde, aber ich werde niemals imstande sein, mich selbst als tatsächlich von diesem Raum Umgebenen zu sehen.«³⁵ Der Andere hingegen nimmt das Subjekt stets als Teil der Welt wahr. Das Selbst benötigt diese Perspektive des Anderen, um sich als Teil der Welt zu empfinden, in der es lebt.

Das Fehlen eines Blickkontaktes zwischen Selbst und Anderem erklärt auch die Isolierung von Bacons Subjekten im Hinblick auf den sie umgebenden Raum. Das Subjekt, dem die Unterstützung durch den Blick des Anderen fehlt, kann seinen Körper nur wie von einer Grenze aus wahrnehmen. Sein Körper ist sein Aussichtspunkt. Viele Kritiker haben auf die Vorrichtungen in Bacons Gemälden hingewiesen, die das Subjekt im Raum isolieren: die Kästen, Podien, Käfigstrukturen. Normalerweise werden sie als Kunstgriffe interpretiert, mittels derer sich eine Handlung, also eine Geschichte aufheben

läßt. Die Isoliertheit der Figuren läßt sich aber auch anders deuten: zunächst im übertragenen Sinne, als Eingeschlossensein des Subjekts innerhalb seiner inneren Sensationen, und zweitens »wörtlicher« als Markierung der Position des Subjekts, das sich immer allein an der Grenze der Welt befindet. Die extremsten Fälle sind jene, in denen Bacon die Figuren wie Trapezkünstler behandelt und sie sich mittels Schaukeln und Seilen an ihren begrenzten Raum anklammern läßt; sie besitzen dann überhaupt keine andere Sicht der Welt. In den linken und rechten Tafeln von *Triptych (Triptychon)*, 1979, befinden sich die Figuren auf schaukelartigen Objekten; in *Triptych – Studies of the Human Body (Triptychon – Studien des menschlichen Körpers)*, 1970, zeigen alle drei Tafeln eine weibliche Figur auf einer Art Seil in einem vakuumartigen Raum. Vor allem die Figuren auf den äußeren Tafeln sind durch ihre Positionen besonders deutlich eingesperrt. Sie haben keine Möglichkeit, zu einer anderen Sichtweise ihres Platzes in der Welt zu gelangen. Sie sind in ihren Grenz-Positionen gefangen.

Körperlandschaften

Bacons Figuren erwecken den Eindruck, als wollten sie die Konstruktion des Selbst durch ein Verhältnis Selbst–Anderer vermeiden. Sie scheinen nicht unter dem Verlust ihres Selbst oder seinem Fehlen zu leiden; eher wirkt es so, als wärten sie eine sichere Distanz zu einem stabilisierten Selbst. Später werde ich mich mit der Frage befassen, warum dem so ist: Wie kann man eine fragmentierte Selbst-Erfahrung einer ganzheitlichen vorziehen? Doch bevor ich mich dieser Frage zuwende, möchte ich zeigen, wie Bacons Bilder die Selbst-Erfahrung mit Mitteln vereiteln, die nicht mit Bachtins Theorie der Selbst-Konstruktion in Einklang stehen. Während für Bach-

tin das Selbst allein durch das Verhältnis zwischen einem Subjekt und einem anderen Individuum konstruiert wird, fügt Bacon den Bildraum als eine relevante Größe in diesem Prozeß hinzu. Nicht nur die Position der Figuren in ihrem jeweiligen Raum vereitelt die Selbst-Erfahrung, sondern auch die unklare Identität des Raumes selbst verhindert eine eindeutige und bequeme Einrahmung durch diesen. Während die Figuren an einem Mangel an Selbst leiden, zumindest scheint es so, bilden Bacons Räume keinen Rahmen; und die Räume, die den Figuren keinen Rahmen bieten, verleihen ihnen auch keine Gestalt.

Dies wird vor allem in der sogenannten Van-Gogh-Serie deutlich, die 1957 entstand. In diesen Bildern setzt Bacon die Figur und den Raum – in diesem Fall Landschaften – auf eine Weise in ein Verhältnis zueinander, die in seinem gesamten Œuvre einzigartig ist. Normalerweise, und zwar insbesondere nach 1957, sind die Figuren in pastoser Malweise angelegt, während der sie umgebende Raum aus einer ausgesprochen flachen Oberfläche besteht. In den Van-Gogh-Gemälden hingegen sind sowohl die Figur als auch der Raum in intensivem Impasto gemalt.

In *Study for Portrait of Van Gogh III (Studie zu Porträt Van Gogh III)*, 1957, sehen wir einen unbewegt auf der Straße stehenden van Gogh. Die Straße besteht aus heftigen dicken Pinselstrichen, und bei ihr wirkt die Verwendung dieser Malweise noch beeindruckender als im Falle der Figur. Vincent van Gogh selbst ist in sehr dunklen Farben – Dunkelblau auf Schwarz – gemalt. Diese Farben und die Grimasse seines Gesichts lassen ihn als eine Personifikation des Todes erscheinen. Sein Körper wirkt überhaupt nicht ›körperlich‹, sondern bezeichnet die Leere des Todes. Die Straße hingegen erweckt den Eindruck extremer Körperlichkeit. Die roten, rosafarbenen und weißen Pinselstriche verwandeln sie in eine fleischartige Oberfläche,

und man fühlt sich an die geschlachteten Ochsen in *Three Studies for a Crucifixion (Drei Studien zu einer Kreuzigung)*, 1962, und *Crucifixion (Kreuzigung)*, 1965, erinnert.

Die besondere Bedeutung dieses Gemäldes sowie der anderen Bilder der Van-Gogh-Serie wird klar, wenn wir es mit den Gemälden kontrastieren, auf die es sich bezieht. Ich habe allerdings nicht die Absicht, es mit eben jenem Gemälde van Goghs zu vergleichen, das Bacon als Vorbild diente (*Selbstporträt, auf der Straße nach Tarascon* von 1888);³⁶ ein derartiger Vergleich liefe auf ein Quellenstudium hinaus. Vielmehr läßt sich das Gemälde im Rahmen einer Erörterung des Körpers und seines Verhältnisses zur Subjektivität analysieren, indem man es van Goghs Selbstbildnissen gegenüberstellt. Auf eigentümliche Weise sind Bacons Van-Gogh-Bilder eine Umkehrung vieler dieser Selbstbildnisse.

Van Gogh malt seinen Körper in seinen Selbstbildnissen, als handele es sich bei diesem um eine Landschaft. Im *Selbstporträt* von 1887 im Musée d'Orsay in Paris besteht sein Gesicht aus gelben Streifen, die ihm das Aussehen eines Kornfeldes verleihen. Und wenn wir, aus einem anderen Blickwinkel, die gelben Striche des Gesichtes mit den dunkelblauen Strichen des Hintergrunds in Verbindung setzen, verwandelt sich das Gesicht in einen leuchtenden Stern, der sich gegen einen dunklen Himmel abhebt. Die Richtung der Striche und die Rotationsbewegung stützen diese Assoziation. In einem anderen Selbstbildnis, *Selbstbildnis mit weichem Hut*, 1887/88, das sich im Van Gogh Museum in Amsterdam befindet, ist das Gesicht des Malers aus kleinen Punkten und Strichen zusammengesetzt, die an die Farbenpracht einer Frühlingswiese denken lassen. Dadurch, daß van Gogh keinen Unterschied in der Behandlung von Körper und Raum macht, verwandelt sich der Körper bei ihm in eine Landschaft. Eine Folge davon ist, daß seine Körper völlig unerotisch sind.

Bacon hingegen macht den Raum, der van Gogh in der Van-Gogh-Serie umgibt, zu einer Metapher für den Körper. In *Study for a Portrait of Van Gogh III (Studie zu Porträt Van Gogh III)*, 1957, und *VI*, 1957, wirken die Straße und das Land wie verwesendes Fleisch. In *Study for a Portrait of Van Gogh II*, 1957, ist die Körpermetapher weniger gewaltsam. Die Straße ist überwiegend in Rosa gehalten, und die Landschaft sowie der Himmel sind in einer ruhigeren Manier gemalt als in den anderen Van-Gogh-Bildern. Aber obwohl die Körpermetapher hier beschaulicher wirkt, bedeutet dies nicht, daß der Tod abwesend wäre. Der schwarze Abschnitt in der unteren Hälfte des Gemäldes und die Schwärze der Figur selbst deuten an, daß es sich um die Ruhe vor dem drohenden Sturm handelt.

Die körperliche Landschaft und die barbarischen Körper bilden in diesem Gemälde ein Kontinuum. Van Goghs an den Tod gemahnendes Äußeres wird durch die körperliche Landschaft, die sich nicht deutlich genug absetzt, als daß sie es einrahmen könnte, hervorgehoben, ja vielleicht sogar erst verursacht. Die Landschaft ist in der Tat eine Körperlandschaft, doch eine Körperlandschaft kann den Körper nicht zu einem Ganzen rahmen, da sie, wie der Begriff bereits suggeriert, Teil dessen ist, was umrahmt werden soll.

Die mangelnde Trennschärfe zwischen Körper und Raum wird auch in jenen wenigen Bildern Bacons deutlich, auf denen überhaupt keine Figur erscheint. Der rote Schleier über dem Gras in *Landscape near Malabata, Tangier (Landschaft bei Malabata, Tangier)*, 1963, verleiht dem Weideland eine befremdliche körperliche Qualität. Die glänzenden roten Streifen linkerhand und der organartige Farbleck in der Mitte verstärken diesen Eindruck noch. Und statt wie erwartet mit der Unendlichkeit der afrikanischen Savanne konfrontiert zu werden, stehen wir einem hermetisch abgeschlossenen Raum gegenüber. Der Unterschied zwischen Innen und Außen wird hier

in Frage gestellt, und um diese Infragestellung geht es, wenn Körper und Raum ein kontinuierliches Feld verstreuter Eigenschaften bilden. Ich komme darauf zurück.

Die sogenannte Sanddüne in *Sand Dune*, 1981, hat etwas von der Weichheit und Behaartheit eines Körpers. Während der Rest des Raumes so sauber, kühl und unpersönlich wirkt wie ein Swimmingpool, erweckt die Sanddüne den Eindruck, als verschaffe sich eine körperliche Turbulenz gewaltsamen Zutritt. Dasselbe ließe sich von dem Wasserstrahl in *Water from a Running Tap (Wasser aus einem laufenden Hahn)*, 1982, und in *Jet of Water (Wasserstrahl)*, 1988, sagen. Die Sanddüne in *Sand Dune*, 1983, besitzt zwar wieder die Weichheit und die Rundungen eines Körpers, doch der Raum ist genauso abgeschlossen wie die Landschaft in *Landscape near Malabata, Tangier*, 1963. Wiederum sind innen und außen oder Innensein und Außensein Kategorien, die zwar anklingen, die sich jedoch nicht eindeutig einem spezifischen Raum zuschreiben lassen. Bei all diesen Gemälden führt diese Mehrdeutigkeit dazu, daß sich der Raum nicht beschreiben läßt, oder noch drastischer gesagt, daß wir uns nicht einmal sicher sind, ob es überhaupt etwas gibt, das sich als ›Raum‹ definieren läßt, also Raum im Sinne einer Welt, die den Körper einrahmen kann und in die er eingebettet ist. Körperlandschaften repräsentieren also weder Körper noch Landschaften, sondern vielmehr die Unmöglichkeit von beidem. Bacon scheint konsequent und nachdrücklich die Möglichkeit auszuschließen, daß Subjekte durch den Raum, von dem sie umgeben sind, definiert werden. Und wenn ich von Subjekten spreche, dann meine ich damit ebenso die Figuren in den Gemälden wie die Betrachter vor ihnen. Der Darstellungs-Raum bildet keinen Zufluchtsort mehr für die einrahmende, unterwerfende Macht des Raums. Im Gegenteil, seine Fähigkeit zur Rahmung läßt sich nur solange aufrechterhalten, wie die Darstellung als eine Fortsetzung des

Realraumes aufgefaßt wird, und genau das ist es, was Bacon ablehnt.

Bacons Werk verfolgt ein negatives Ziel; es weigert sich, eindeutige Rahmen vorzugeben³⁷, es bietet keine Einbettung der Subjekte in eine sinnvolle Welt, wie Bachtin dies gerne hätte. Er überläßt die Figuren ebenso wie die Betrachter ihrem fehlenden Selbst, und genau das ist paradoxerweise die einzige Situation, in der die Vorstellung eines Selbst, das nicht durch die anderen oder den umgebenden Raum definiert ist, zu spüren ist und aufrechterhalten werden kann. Bacons Werke machen uns deutlich, daß Figürlichkeit nicht notwendigerweise etwas Subjektivitätsverleihendes ist. Stattdessen wird die Subjektivität des Betrachters dazu gezwungen, sich auf eine Konfrontation mit Figuren einzulassen, die genau dieser Möglichkeit der Subjektkonstruktion im Wege stehen. Doch Bacons Werke sind dieser negativen Sichtweise nicht um der Negativität willen verpflichtet. Sie wenden sich gegen einen bestimmten Aspekt der Subjektbildung in der westlichen Welt. Das heißt, sie zielen darauf ab, diskursiv – aber vermittels ihres ganz spezifischen visuellen Diskurses – auf kulturelle Diskurse zu reagieren, die von zentraler Bedeutung für unsere Kultur sind. Einer dieser Diskurse, ein wichtiger, der ebenso sehr zur bildenden Kunst wie zur Kulturtheorie gehört, ist der *Gender-Diskurs*³⁸.

Die Erschaffung des Selbst durch den Diskurs

Es ist bemerkenswert, daß Bacon innerhalb der künstlerischen Tradition, die zur Zeit unsere Kultur beherrscht, so viele Bilder der Erforschung der männlichen Figur widmet. Um zu begreifen, wie Männlichkeit dargestellt wird, und was diese Auffassung von Männlichkeit für Bacons Darstellungspraxis bedeutet, ist es erforderlich, zunächst einige Aspekte des Verhält-

nisses von Selbst und Anderer zu klären. Der entscheidende Punkt ist, daß Beziehungen zwischen Selbst und Anderem nicht unbedingt als gestaltverleihend aufgefaßt werden müssen, wie dies bei Bachtin der Fall ist, sondern auch für den Verlust des Selbst verantwortlich gemacht werden.

Diese Ansicht vertritt zum Beispiel Roland Barthes, auch wenn seine Auffassung vom Verhältnis Selbst–Anderer auf den ersten Blick stark an die Haltung des jungen Bachtin erinnert.³⁹

Für beide wird die Selbsterfahrung des Subjekts bestimmt von der Position ihres Körpers in der Welt und dem äußerst reduzierten Bild, das das Subjekt von diesem hat. Und sowohl in Bachtins als auch in Barthes' Version der Geschichte der Erschaffung des Selbst hat der Andere das Subjekt durch seine Fähigkeit, den Körper des Subjekts darzustellen, fest im Griff – eine Fähigkeit, die dem Subjekt selbst ermangelt. Während jedoch Bachtin diese Abhängigkeit vom Anderen als etwas Angenehmes, Wünschenswertes und von Liebe Bestimmtes darstellt, kommt diese Abhängigkeit für Barthes einer Verdammung des Subjekts gleich.

In *Roland Barthes par Roland Barthes* bringt der Autor zum Ausdruck, wie schmerzhaft diese Abhängigkeit ist: »Sie allein können sich immer nur als Bild sehen, niemals sehen Sie Ihre Augen, es sei denn verdummt durch den Blick, den Sie auf den Spiegel oder das Objektiv richten ... sogar und vor allem für Ihren Körper sind Sie zum Imaginären verurteilt.«⁴⁰ In der *Hellen Kammer* beschreibt Barthes dann die Abhängigkeit von dem gestaltverleihenden Verhältnis zum Anderen als etwas Abtötendes: »Ich spüre, daß die Photographie meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben.«⁴¹

Für die Objektivierung des Subjekts ist nach Barthes' Auffassung nicht ein anderes individuelles Subjekt verantwortlich. Für ihn ist der Andere diskursiv. Bei der Objektivierung

des Subjekts, die diesem die Erfahrung der Ganzheit verleiht, handelt es sich für ihn um eine diskursive Transformation, bei der das Subjekt in die Ausdrucksweise der *Doxa*, des Bereits-Gesagten, der Platitüden der öffentlichen Meinung, übersetzt wird.⁴² Daß die eigene Ganzheit vom Anderen abhängen soll, ist für Barthes eine unerträgliche Vorstellung, denn »durch den anderen wird das Subjekt zum Opfer einer Repräsentation, die ihn im Sinne des Stereotypen konstruiert. Das Barthesche Subjekt ist nicht nur dadurch entfremdet, daß es in den Augen des anderen zu einem Bild wird, sondern dadurch, daß es an die *Doxa* angepaßt wird.«⁴³

Es geht also nicht mehr um ein von Liebe bestimmtes, form-verleihendes Verhältnis zwischen Selbst und Anderem, sondern um eine unerbittliche Auseinandersetzung zwischen Diskursen. Statt der *Doxa* das Recht zu geben, den Körper zu objektivieren, schlägt Barthes vor, den Körper in einer Bewegung zu halten, mittels derer er seinen Widerstand gegen die *Doxa* bekräftigt, und sei es auch, indem er sich ihrer bedient. Dadurch, daß sich diese Bewegung der Abhängigkeit von den Diskursen des anderen voll bewußt ist, subjektiviert sie den Körper wieder, der so der vollständigen Vereinnahmung entgeht.

Die (De)Konstruktion der Männlichkeit

Man kommt nicht umhin, Elemente vorausgegangener, bereits existierender Diskurse zu verwenden. Daher bilden auch Bacons Bilder von fragmentierten Körpern keinen vollständigen neuen Idiolekt. Doch sie versuchen, der abtötenden Wirkung des stereotypen Diskurses die Spitze zu nehmen, indem sie an ihm arbeiten, ihn dekonstruieren, um ihn schließlich zu überwinden. Es stellt sich somit die Frage: Gegen welche Art stereotypen Diskurses wendet sich Bacon mit seinem Werk? Es ist

offensichtlich, daß die überwiegende Zahl der Figuren in seinen Bildern Männer sind, bekleidete oder nackte, Brustbilder oder lebensgroße Porträts. In der Moderne hat es in der westlichen Kunst nicht viele Maler gegeben, die sich so entschieden der Darstellung des männlichen Körpers zugewandt haben, wie Bacon dies getan hat. Ein Blick auf seine Bildinhalte bestätigt, daß die westliche Konstruktion der Maskulinität jener stereotype Diskurs ist, gegen den er sich wendet. Um über die Zerstörung, die Dekonstruktion abtötender Bilder von Männlichkeit sprechen zu können, ist es erforderlich, sich etwas eingehender mit traditionellen Männlichkeitskonstruktionen auseinanderzusetzen.

Wie uns der Feminismus gelehrt hat, sind *Gender-Positionen* – Männlichkeit ebenso sehr wie Weiblichkeit – vor allem ein gesellschaftliches Konstrukt, ein Erzeugnis der Kultur. Um ein männliches Subjekt zu sein, bedarf es der Maskerade der Maskulinität. Normalerweise wird einem männlichen Subjekt maskuline Identität zunächst introjiziert, und dieses projiziert sie dann wieder nach außen auf andere männliche Wesen, als kontinuierliche Aufforderung, die Codes der Männlichkeit aufrechtzuerhalten.

In vielen Werken Bacons wird Maskulinität vor allem als krampfhaft Maskerade dargestellt. Dieser Aspekt seines Werks ist außerordentlich komisch, wird jedoch leider meist ignoriert. Die Kritiker neigen dazu, in Bacons Bildern ausschließlich den dramatischen Aspekt des Leidens und der Gewalt wahrzunehmen. Dabei wird die männliche Maskerade in ihnen als ein Spiel von Kindern dargestellt, die sich *als* Männer *verkleidet* haben. In *Two Seated Figures (Zwei sitzende Figuren)*, 1979, zum Beispiel, sehen wir zwei identisch gekleidete Männer in traditionell männlicher Garderobe. Beide tragen dunkle Anzüge, weiße Hemden, Krawatten und Melonen. Ihre Kleidung ist alles andere als neutral. Das hat damit zu tun, daß ihre Garde-

robe primär als Signifikant dient. Sie *bedeutet*, sie symbolisiert Männlichkeit, weckt Erinnerungen an übertrieben maskulin auftretende Typen wie Gangster oder Geschäftsmänner. Auch die Tatsache, daß sie identisch gekleidet sind, läßt sich als ein *Zeichen* für Männlichkeit interpretieren. Im Gegensatz zu der Rolle, die die Kleidung bei der Konstruktion von Weiblichkeit spielt, gilt Männlichkeit als etwas, das sich nicht über die Kleidung definiert. Identisch gekleidet zu sein, signalisiert Gleichgültigkeit gegenüber der Kleidung, ist also anders gesagt eine aktive Konstruktion von Männlichkeit, die im wesentlichen vom Äußeren unabhängig ist.⁴⁴ Die zwei Männer auf der rechten Tafel von *Crucifixion*, 1965, sind ebenfalls übertrieben männlich gekleidet; wieder tragen sie dunkle Anzüge, diesmal allerdings keine schwarzen Melonen, sondern leichte Strohhüte.

Noch deutlicher aber wird der Zeichencharakter von Kleidung, wo diese ganz oder fast fehlt. Die Künstlichkeit der männlichen Maskerade wird bei vielen der männlichen Akte hervorgehoben, soweit es sich nicht um Vollakte handelt. Die männliche Figur in *Figure Writing Reflected in a Mirror (Schreibende Figur in einem Spiegel)*, 1976, ist lediglich mit einem weißen Kragen bekleidet, dem Symbol einer ganzen Klasse von Männern. Auch die Figur in *Study for a Portrait of John Edwards (Studie zu Porträt John Edwards)*, 1988, ist mit demselben Attribut der Maskulinität versehen: Die Nacktheit der beiden wird sozusagen von einem weißen Kragen in Zaum gehalten. Der weiße Kragen findet sich bei Bacons männlichen Figuren immer wieder. In vielen seiner frühen dunklen Gemälde, wie etwa *Three Studies of the Human Head (Drei Studien des menschlichen Kopfes)*, 1953, verschwinden die dunklen Anzüge vor dem gleich dunklen Hintergrund. Die einzigen Zeichen, die in der allgemeinen Dunkelheit aufblitzen, sind die klischeehaften Attribute männlicher Maskerade – weiße Kragen mit Krawatten.

Die Betonung der Konstruiertheit von Männlichkeit als einer theatralischen Maskerade stellt die erste Phase jenes Prozesses dar, in dessen Verlauf der traditionelle Diskurs über die Männlichkeit zerstört wird. Doch in dieser Hinsicht gibt es keinen Unterschied zwischen Maskulinität und Femininität. Beides sind kulturelle Erfindungen. Hinsichtlich der Mechanismen hingegen, welche die beiden *Gender*-Positionen erzeugen, sind diese Positionen alles andere als symmetrisch. Welche Probleme, Ängste, Phantasien sind ausschlaggebend für die Erzeugung von Maskulinität? Dekonstruiert Bacon auch den Inhalt traditioneller männlicher Subjektivität?

Norman Brysons äußerst inspirierender Artikel »Géricault and Masculinity«⁴⁵ ist für die Auseinandersetzung mit diesem Thema und für das Verständnis der von Bacons Darstellung der Maskulinität ausgehenden Wirkung außerordentlich hilfreich. Brysons Lektüre von *Genesis 9,20–23* – die Geschichte von Noahs Trunkenheit – ist sehr aufschlußreich, auch wenn ich letztlich eine andere Lesart dieser Bibelstelle vorschlagen werde. Die Geschichte lautet: »Noah wurde der erste Ackerbauer und pflanzte einen Weinberg. Er trank von dem Wein, wurde davon betrunken und lag entblößt in seinem Zelt. Ham, der Vater Kanaans, sah die Blöße seines Vaters und erzählte davon draußen seinen Brüdern. Da nahmen Sem und Jafet einen Überwurf; den legten sich beide auf die Schultern, gingen rückwärts und bedeckten die Blöße ihres Vaters. Sie hatten ihr Gesicht abgewandt und konnten die Blöße des Vaters nicht sehen.« Bryson betrachtet das Problem, das dadurch entsteht, daß Ham seinen Vater nackt sieht, als symptomatisch für den zwiefachen ödipalen Befehl, der dem männlichen Kind erteilt wird: Während sich der Junge einerseits mit dem Vater identifizieren soll, um zu seiner eigenen sexuellen Identität zu gelangen, ist es ihm andererseits nicht erlaubt, es seinem Vater im Hinblick auf dessen sexuelle Macht gleichzutun. Vater und Sohn sind somit zu-

gleich Kameraden und Rivalen. Um diesen letzten Aspekt ihrer Beziehung, das Verbot, mit der sexuell legitimierte Macht des Vaters zu wetteifern oder sich mit ihr zu identifizieren, geht es Bryson in seiner Deutung der Noah-Geschichte. Ein anderes, in dieselbe Richtung zielendes Beispiel Brysons belegt, daß das Tabu, den eigenen Vater nackt zu sehen, nicht nur ein archaisches biblisches Phänomen ist. In den frühen Siebziger besuchte Bryson das Esalen Institute in Big Sur, wo damals ein Drogen-Rehabilitierungsprogramm für Vietnamveteranen erprobt wurde. Der einzige Ort, an dem sich die Veteranen und die Gäste des Instituts begegneten, war der Duschaum. Die Veteranen, die an dem Programm teilnahmen, duschten gemeinsam unter der Aufsicht eines Offiziers. Bryson wurde dabei auf ein verblüffendes Detail aufmerksam: Während die Soldaten nackt duschten, trug der Offizier eine Badehose.

Für Bryson geht es bei diesem Tabu, das ihm sowohl in der Bibel als auch in seinem persönlichen Umfeld aufgefallen war, um die Frage, was sichtbar sein darf und was verborgen bleiben muß. Der Fall Hams, der Noahs Blöße sieht, aber auch der Fall der Nicht-Blöße des Offiziers inmitten seiner nackten Soldaten machen deutlich, daß es ein Tabu gibt, das es verbietet, die Genitalien des Vaters zu sehen. Aber *warum* ist es für Männer ein Tabu, die Genitalien anderer Männer, die ihnen gegenüber eine Machtposition einnehmen, zu *sehen*? Nicht deswegen, weil Ihr Anblick eine Aneignung der Macht wäre, die sich in diesen Genitalien verkörpert, sondern deswegen, weil Ihr Anblick diese Macht in Frage stellen, ja sie zunichte machen würde. Das Ganze ist ein Beispiel für eine der wichtigsten Erkenntnisse der Semiotik.

Brysons Deutung zufolge hängt das Verbot, die Genitalien des Vaters zu sehen, mit dem zusammen, was sie symbolisieren, nämlich sexuelle Vorrechte und Macht. Die Genitalien selbst sind lediglich ein Signifikant; sie bezeichnen das Objekt, das

(noch) von der Männlichkeits-Konstruktion des Sohnes ausgeschlossen werden muß. Söhnen und Soldaten ist es verboten, die Genitalien ihrer Väter oder der ranghöheren Offiziere zu sehen, denn dieser Anblick würde automatisch zu einer Identifizierung mit der *Bedeutung* dieser Genitalien führen. Das Ergebnis einer solchen Identifikation aber wäre, daß sie sich die Vorrechte und die Autorität des Vaters aneignen würden.

Dieser Deutung zufolge wird die visuelle Seite, also der Anblick der Genitalien untersagt, damit diese rasch zum Teil eines allgemeinen symbolischen Systems gemacht werden können. Wir wollen jedoch für einen Moment von dieser Deutung absehen, und uns vor Augen führen, was Ham in der Genesisgeschichte gesehen hat und was die Soldaten vermutlich gesehen hätten, wenn sich der Offizier völlig entkleidet hätte. Die Antwort lautet natürlich: männliche Genitalien – und zwar nicht als Zeichen, sondern als Dinge. Und es gibt keinen Grund, warum Ham oder die Soldaten sich diese aneignen sollten, da sie sie ja bereits selbst besitzen. Doch was ließe sich beim Anblick der Genitalien des Vaters noch erkennen? Ich würde sagen, daß der Sohn weder im Fall des duschenden Offiziers noch in dem des seinen Rausch ausschlafenden Vaters einen stolzen Penis zu Gesicht bekäme, kein motiviertes Zeichen eines patriarchalischen Privilegs, sondern im Gegenteil einen verschrumpelten Zipfel, also ein Zeichen ganz anderer Art. Und dieser Anblick würde auf schmerzliche Weise deutlich machen, daß die mit dem Penis zusammenhängenden Privilegien willkürlich und imaginär sind. Während der Vater und der Offizier im Einklang mit ihrer kulturellen Position hoffen, daß ihre phallische Macht durch motivierte Bedeutung – durch Ikonizität – also durch ihre Pnisse repräsentiert wird, befürchten sie gleichzeitig doch auch, daß der Anblick dieses Penis das Gegenteil offenbaren könnte, nämlich die Willkürlichkeit, den symbolischen Charakter dieser so außerordentlich wichtigen Sinn-

stiftung. Söhne und Soldaten, die, bereits mit derselben Ideologie indoktriniert, von einer motivierten Beziehung zwischen Penis und phallischer Macht geträumt haben, werden sich vermutlich nicht mehr mit der Motiviertheit dieser Beziehung beschäftigen, nachdem sie den schlaffen Penis ihres Vaters gesehen haben. Das heißt, sie werden sich nicht mehr mit dem Zeichencharakter des Penis beschäftigen, sondern die Macht des Vaters herauszufordern beginnen. Und dieser müßte dann durchaus befürchten, daß der Sohn, statt sich *zu sehr* mit ihm zu identifizieren, die Identifikation mit einem derart unbeeindruckenden Vater *verweigern* könnte. Damit aber würde er das System des Erlernens von Identität durch Identifizierung, mittels dessen sich die patriarchalische Gesellschaft immer wieder regeneriert, unterlaufen. Und diese Bedrohung führt noch eine zweite im Schlepptau, nämlich die Bedrohung des Bereichs des Visuellen und der Illusionen der Ganzheit, die *dieser* propagiert. Die Wahrnehmungsweise Hams, für die er bestraft werden würde, ist die auf das Spiegelstadium folgende, nämlich die der symbolischen Ordnung, die von der Zersplitterung dominiert wird und in der Ganzheit lediglich eine imaginäre Möglichkeit ist, die immer wieder neu verhandelt werden muß. Für den Vater ist die ›erwachsene‹ Sichtweise seines Sohnes schlicht und einfach zu bedrohlich; der väterliche Penis muß ein Traum-Objekt bleiben, um ein Signifikant bleiben zu können.

Brysons Lesart zufolge ist der als ganzheitlich-verstandene Wahrnehmungsakt bereits ein Staatsstreich, da er automatisch Zugang zum symbolischen Reich des Phallus verschafft. Aber diese Lesart geht von der Annahme aus, daß es dort etwas zu sehen gibt – daß das Zeichen irgendwie ikonisch *ist*. Meiner Meinung nach handelt es sich bei diesem Wahrnehmungsakt jedoch weniger um einen Staatsstreich, also eine Machtübernahme innerhalb desselben Systems, sondern um eine Dekons-

truktion, also eine Unterminierung des Systems als solchem. Das heißt: eine Dekonstruktion der phallischen Gewalt als einer aufgrund ihrer Zeichenstiftung völlig willkürlichen. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, ist Wahrnehmung gefährlich und muß tabuisiert werden, weil der Penis nicht mehr der Ort ist, an dem sich Maskulinität manifestiert, sondern sein Gegenteil – sozusagen die Achillesferse der Maskulinität und der Macht des Phallus. Der Anblick des Penis kann zum Verlust des Glaubens an den Phallus führen.

Zwei weitere Beispiele in Brysons provokantem Artikel zeigen, daß der Penis, dieses winzige männliche Körperteil, nicht so sehr der bewunderte Mittelpunkt der Maskulinität, sondern ein verstörendes Anderes ist. Bryson demonstriert in seinen Ausführungen zu Arnold Schwarzenegger und einer griechischen Skulptur – dem *Discophoros* von Polyklet –, daß der Penis für das männliche Selbstbild und in der Folge für die zwischen-männliche Identifikation eine nachgerade unheimliche Rolle spielt. Wie die Noah-Geschichte zeigt, hoffen Männer, daß ihre phallische Macht und ihre Vorrechte durch ihren Penis motiviert sind. Das, was auf der symbolischen Ebene behauptet wird, nämlich daß man sich im Besitz der Kontrolle befindet, wird auf der Ebene des männlichen Körpers verschämt geleugnet. Der Penis, der Ort der Maskulinität, ist irritierend instabil und unkontrollierbar. Sein Anblick bedeutet nicht Stabilität und Kontrolle, sondern deren Gegenteil. Die unheimliche Erfahrung, daß der Penis ein Eigenleben führt, kann im männlichen Subjekt sogar Zweifel daran wachwerden lassen, inwieweit er Herr seines eigenen Penis ist. Diese männliche Unsicherheit läßt sich als die Motivation interpretieren, die dem Bodybuilding zugrundeliegt. Der Wunsch, den Penis zu kontrollieren, wird auf den Körper verlagert. Wie Bryson zu Recht hervorhebt, wird der aufgeblähte Körper damit zu einer Metapher für den aufgeblähten Penis. Dank dieser rheto-

rischen Strategie gewinnt der Mann jene Kontrolle über seinen Körper, der er seinen Penis nicht, oder nur in beschränktem Maße, unterwerfen kann.

Das Thema Kontrolle suggeriert, daß es leichter ist, wie ein erigierter Penis auszusehen, als einen zu haben. Wenn die Motivation hinter dem im Bodybuilding zum Ausdruck kommenden Wunsch, wie ein erigierter Penis auszusehen, darin besteht, die Kontrolle zu erlangen, dann ist der männliche Körper dabei eher eine metonymisch (das eine für das andere) als eine synekdochisch (der Teil für das Ganze) motivierte Metapher für die Macht des Phallus. Weil das Subjekt ihn nicht kontrollieren kann, wird dem Penis der Status, ein Teil des Selbstbildes zu sein, verweigert; er wird fremd, anders, und ist nur lateral, das heißt metonymisch, mit dem Selbst verbunden.

Brysons Analyse der griechischen Skulptur des *Discophoros* von Polyklet scheint auf eine ähnliche männliche Erfahrung des Penis als eines Fremden hinzudeuten. Man könnte sich zum Beispiel darüber streiten, ob die Genitalien im Verhältnis zum übrigen Körper zu klein sind, wie Bryson behauptet. Was ist die Standardgröße eines Penis? Allein die Tatsache, daß eine Diskussion hierüber möglich ist, macht deutlich, daß der Penis kein besonders stabiler Signifikant für Maskulinität ist. Die instabilste Extremität des männlichen Körpers bezeichnet in einer ironischen Umkehrung die Unmotiviertheit seiner symbolischen Macht. Doch wenn wir uns darauf einigen, daß der Penis des *Discophoros* zu klein ist, dann müssen wir auch erwähnen, daß im klassischen »Kanon der vollkommenen Proportionen« die Genitalien im Verhältnis zum übrigen Körper grundsätzlich zu klein sind.

Machen kleinere Genitalien den männlichen Körper vollkommener, oder handelt es sich beim vollkommenen männlichen Körper um eine Verschiebung des erwünschten vollkommenen, das heißt stabilen Penis? Die Parallelen zwischen

dieser Skulptur und der extremeren Tradition des Bodybuilding legen die zweite Antwort nahe.

Ein weiteres Mal stellen wir fest, daß bei der Konstruktion der Maskulinität dem Penis eine nachgerade unheimliche Rolle zukommt. Das männliche Subjekt scheint die Erfahrung zu machen, daß zwischen den Eigenschaften seiner Genitalien und den symbolischen Vorrechten sowie der symbolischen Macht, die ihnen zugeschrieben werden, ein Abgrund klafft. Um den Mangel des Penis an semiotischer Potenz zu kompensieren, scheint das männliche Subjekt seine Aufmerksamkeit auf den Rest seines Körpers zu verlagern, um dadurch zu einer stabilen Konstruktion von Maskulinität zu gelangen. Im Gegensatz zu traditionellen Darstellungen des weiblichen Körpers, bei denen *Ganzheit* im Vordergrund steht, geht es bei der Darstellung des männlichen Körpers vor allem um *Stabilität* und *Kontrolle*. Die Kultur des Bodybuilding ebenso wie die Darstellung des männlichen Körpers in der griechischen Skulptur verweisen auf diese Eigenschaften, die eine starke vorsätzliche Subjektivität für Männer fördern. Es ist nun an der Zeit, sich Gedanken darüber zu machen, welche Rolle diese Interessen in Bacons Darstellungen männlicher Körper spielen.

Die verlorene Maskulinität

Bacon scheint von der Darstellung von Maskulinität durch den Körper im traditionellen Diskurs fasziniert zu sein. Viele seiner Gemälde beruhen auf Bildern von Sportlern: Ringer, Boxer, Hockeyspieler oder Radfahrer – beispielsweise das *Portrait of George Dyer Riding a Bicycle* (Porträt George Dyer, auf einem Fahrrad fahrend), 1966. In diesem Gemälde wird die Dynamik durch die Vervielfältigung der Räder hervorgehoben, während gleichzeitig die Figur in dem durch Seile angedeuteten akro-

batischen Raum eingeschlossen zu sein scheint. Es ist bekannt, daß die Serienphotos des Naturwissenschaftlers Muybridge einen großen Einfluß auf das Werk Bacons ausgeübt haben. Aber obwohl Muybridge ein engagierter Wissenschaftler war, dem es darum ging, menschliche und tierische Bewegung in ihre Bestandteile zu zerlegen, ist sein Werk heute nur noch von beläufigem wissenschaftlichen Interesse. Vor allem Künstler, die Bewegungsabläufe oder die Idee der Abfolge an sich zu künstlerischen Zwecken studieren wollen, greifen darauf zurück. Gleichzeitig stellt dieses Werk aber auch ein wertvolles Zeitdokument dar, welches die Dominanz bestimmter *Gender*-Ideologien belegt. Obwohl Muybridge die Bewegung von Männern und die von Frauen, die von Erwachsenen wie die von Kindern, die von Menschen ebenso wie die von Tieren in ihre Bestandteile zerlegt hat, sind die Bewegungsabläufe, die er seinen Modellen abverlangte, völlig unterschiedlicher Art. Während wir den Frauen beim Aus- und Anziehen, beim Putzen und Kehren zusehen, widmen sich die Männer dem Sport: sie ringen miteinander, laufen, heben Gewichte. Durchweg sind sie mit Aktivitäten befaßt, bei denen es darum geht, die Beherrschung des Körpers zur Schau zu stellen. Die Aktivitäten der abgelenkten Frauen hingegen sind allesamt unbedeutend, alltäglich, bar des semiotischen Wertes, den Körper als etwas zu propagieren, das einen bestimmten Eigenwert hat.

Mit Ausnahme der Aufnahmen eines gelähmten Kindes, hat Bacon in seinem Werk ausschließlich Muybridges Photos von aktiven Männern verwendet, die ihre Muskeln zur Schau stellen und demonstrieren, daß sie ihre Bewegungen unter Kontrolle haben. *Triptych (Triptychon)*, 1970, ist hierfür ein gutes Beispiel. Auf der Mitteltafel erkennen wir das Motiv einer von Muybridges Aufnahmen ringender Männer. Die Körper der miteinander Ringenden sind jedoch so dargestellt, daß die Vorstellung, sie hätten diese unter Kontrolle, gar nicht erst

aufkommen kann: Die Körper befinden sich in einem völligen Durcheinander. Sie sind nicht als beherrschter, organisierter Raum dargestellt, der nach Gutdünken mit einem anderen Körper konfrontiert werden kann. Diese Körper repräsentieren keine Mittelpunkte kontrollierten Handelns. Die Folgen hiervon sind Fragmentierung statt Stabilisierung des Körpers, Selbstverlust statt Selbstbeherrschung, Objektivierung statt Subjektivierung. Die fehlende Beherrschung des Penis wird hier nicht durch die Kontrolle über den Rest des Körpers kompensiert, wie es dem traditionellen Diskurs über die Maskulinität entspräche. Vielmehr ist der Körper hier derselben unheimlichen Instabilität unterworfen wie der Penis. Er ist nicht länger der Raum, der die Vorstellung des Selbst gewährleistet, sondern das Territorium, wo um das Subjekt gerungen und wo es letztlich verloren wird.

Mit dem männlichen Akt auf der rechten Tafel wird wiederum das traditionelle Bild von Maskulinität heraufbeschworen. Die breite Brust und die kräftigen, runden Waden vermitteln den Eindruck eines Sportlers. Daß sich die Figur zwischen Seilen auf einer Art Schaukel befindet, läßt auf einen Akrobaten schließen. Aber das Körper-Ganze – die Art und Weise, wie die Körperteile sich zum männlichen Körper fügen – dekonstruiert einmal mehr die Vorstellungen traditioneller Maskulinität. Sein in Auflösung begriffener Arm macht die männliche Figur zu einer Art *Venus von Milo*. Doch während bei dieser die Ganzheit des weiblichen Körpers als Index gedeutet wird, paradoxerweise eben dadurch, daß sie verstümmelt dargestellt ist, wird in diesem Falle die männliche Figur als *fragmentierte*, als Ikon repräsentiert. Die blauen Schatten tragen zu diesem Effekt der Fragmentierung und Auflösung bei. Während der Schatten des Kopfes und des gestreckten Beines sich noch als Spiegelungen des Körpers interpretieren lassen, die die Stabilität der männlichen Identität bestätigen, bilden der

Schatten des anderen Beins und des rechten Arms zusammen mit dem Körper der Figur eine Masse unmittelbar aneinander-grenzender, fragmentierter Körperteile.

Auf der linken und der rechten Tafel von *In Memory of George Dyer (In Erinnerung an George Dyer)*, 1971, wird die Infragestellung der Maskulinität noch einen Grad komplexer. Auf der linken Tafel sehen wir einen Athleten, der versucht, das Gleichgewicht zu halten wie ein Akrobat. Die Bewegung seines Beins und die Haltung seiner Arme suggerieren, daß es sich um einen Boxer handelt, also einen Repräsentanten harter, un-zivilisierter Männlichkeit. Auf der rechten Tafel ist das Brust-bild einer bekleideten männlichen Figur, vermutlich George Dyers, auf drei verschiedenen Ebenen dargestellt: gemalt auf einer aufgerichteten Oberfläche; gespiegelt auf dem Tisch; aufgelöst-fragmentiert im Raum zwischen Spiegel und Gemälde. Die drei wesenhaft voneinander geschiedenen Bereiche sind hier als ein unmittelbar aneinander grenzendes Ganzes dargestellt. Die männliche Figur ist mit den Attributen zivilisierter Männlichkeit ausgestattet – dem weißen Kragen und der Kra-watte. Die Symmetrie des Kragens und der darin vorhandene Kontrast von weiß und schwarz lassen dieses Symbol noch stärker in den Mittelpunkt rücken als das Gesicht der Figur.

Der Körper des Athleten auf der linken Tafel erscheint verzerrt und hinter ihm projiziert. Bei der grauen Masse dürfte es sich um seinen Schatten handeln, der dem Spiegelbild auf der rechten Tafel vergleichbar ist. Die organartige Form in den Farben des Körpers unterhalb der Figur könnte eine Körper-flüssigkeit sein. Doch der weiße Fleck in der Mitte dieses ›Or-gans‹ läßt auch andere Deutungen zu. Es könnte sich beispiels-weise um einen Ping-Pong-Ball vor, in oder auf der organför-migen Flüssigkeit handeln. Genausogut könnte es aber auch ein Loch *in* der Form sein. Aber wenn wir es als ein Loch in-terpretieren, dann wird die Form zu einer Palette und die Dar-

stellungsproblematik wird selbstreflexiv *in* das Gemälde einge-führt. Sowohl die linke als auch die rechte Tafel enthalten eine ›reale‹ Figur, eine Projektion dieser Figur und eine Repräsen-tation dieser Figur. Auf der rechten Tafel ist diese Darstellung ikonisch, auf der linken indexikalisch: die Oberfläche, auf der die Figur auf der rechten Tafel abgebildet ist, wirkt wie das Bild einer Leinwand; die Palette auf der linken Tafel eröffnet die Möglichkeit, daß es sich um eine gemalte Darstellung der Figur handelt. Während die linke Tafel bewußt an den Diskurs ›har-ter‹ Maskulinität denken läßt, evoziert die rechte den der ›zi-vilisierten‹. Aber es gibt noch einen weiteren Unterschied zwi-schen den Tafeln. Während in der linken Tafel die Figur selbst ›realer‹ als ihre Darstellungen ist, ist die Figur auf der rechten Tafel innerhalb der fiktiven Realität fast abwesend, und ihre fiktiven Darstellungen stehen dort im Vordergrund.

Die Möglichkeit, diese maskulinen Figuren zu repräsentie-ren oder zu projizieren, setzt jedoch eine stabile, abgegrenzte maskuline Identität voraus, damit die Figuren als Objekte der Repräsentation oder Projektion über ›Substanz‹ verfügen. Auf beiden Tafeln, doch vor allem auf der linken, ermangelt es der ›realen‹ Figur an einer klaren Abgrenzung. Die ›reale‹ Fi-gur dort ist fast identisch mit der unorganisierten Materiali-tät der Farbe. Der männliche Körper auf der linken Tafel wirkt gequält und fragmentiert; er entbehrt jeglicher Kontrolle und Stabilität. Dieser Mangel an maskuliner Subjektivität führt in beiden Tafeln zu einem wirren Raum, in dem reale, projizierte und repräsentierte Figuren unmittelbar ineinander übergehen. Die Maskulinität hat jegliche Substanz verloren.

Oder sollten wir diese Logik umkehren? Laut Bachtin und Barthes sind Repräsentationen unabhängig von einem stabilen Selbst; die Konstituierung des Selbst hängt vielmehr ab von dessen gestaltverleihenden Verhältnissen zum Anderen (Bach-tin) oder von dessen Repräsentationen im Diskurs (Barthes).

Während für Bachtin diese gestaltverleihenden Verhältnisse etwas Positives sind, hält Barthes sie für etwas Abtötendes. In Bacons Werk ist es die abtötende Wirkung des Verhältnisses zwischen Selbst und Anderem, zwischen Figur und Darstellung, die in den Vordergrund gerückt wird. Auf der rechten Tafel führen die beiden Darstellungen (das Spiegelbild und das Gemälde) zu einer völligen Auflösung des Selbst. Die Formen der Figur lassen sich nicht mehr unterscheiden. Wir sehen nur noch das Material des Körpers und das Material der Darstellung, einen Farbleck, der nichts anderes repräsentiert als seine eigene Materialität. Aus beiden Darstellungen zivilisierter Maskulinität resultiert eine völlige Zerstörung der männlichen Figur.

Auf der linken Tafel wird das Schwergewicht von der Darstellung auf die ›reale‹ Figur verschoben. Aber die Figur dort ist auch in ihrem Verhältnis zum Diskurs gefangen. Und obwohl die Darstellungen dieses Diskurses alles andere als klar definiert sind, haben auch sie eine fragmentierende Wirkung. Das Verhältnis Selbst–Anderer, das Barthes als eine grausame Auseinandersetzung zwischen Diskursen beschreibt, scheint auf dieser Tafel auf besonders ernüchternde Weise dargestellt zu sein. Die mit den Attributen harter Männlichkeit ausgestattete Figur kämpft gegen Repräsentationen. Aber ihr bereits im Zustand des Zerfalls befindlicher Körper deutet daraufhin, daß sie diesen Kampf verlieren wird.

Die Darstellung des männlichen Körpers im Werk Bacons konstruiert keine männliche Identität. Im Gegenteil: Bacons Arbeiten demonstrieren immer wieder, daß Maskulinität ein Konstrukt ist, und zeugen vom unentwegten Kampf gegen den stereotypen Diskurs über Maskulinität. Die Darstellungsformen des maskulinen Selbst, die wir in den Gemälden sehen, verleihen den männlichen Figuren keine Form; vielmehr verlieren die Figuren durch sie ihr Selbst. Aus diesem Blickwinkel

gesehen, ist Bacons Werk weniger tragisch, weniger grauenerregend, als häufig behauptet wird. Denn die fortgesetzte Fragmentierung des Körpers in seinen Bildern läßt sich auch als ein Widerstand gegen die objektivierenden Transformationen des stereotypen Diskurses auffassen. Der männliche Körper wird nicht ›phallisiert‹: Er weist keinerlei Anzeichen von Stabilität, Kontrolle, Aktion oder Produktion auf. Somit läßt sich die extreme Spannung zwischen Körper und Repräsentation, so wie sie in Bacons Werken dargestellt ist, als eine fortgesetzte Flucht vor der Objektivierung durch Repräsentation auffassen.

Bacons Werk wird häufig als destruktiv und furchterregend bezeichnet. Aber sobald man sich auf diese Bilder einläßt und die Oberfläche durchdringt, erweist sich diese Auffassung als unbegründet. Bacons Sicht des Selbsts ist letztlich eine ermutigende. Denn seine Weigerung, die Figuren durch Andere definieren zu lassen, führt paradoxerweise zu einem Selbst-Verlust, der den Körper wieder subjektiviert. Das Selbst wird bewahrt, indem es sich *Gender*-Positionen und dem Identitäts-Diskurs widersetzt. Und eben dieses als eine fortgesetzte körperliche Bewegung begriffene Sich-Widersetzen ist das Selbst.

Bei dem Essay handelt es sich um eine stark gekürzte Fassung der Kapitel *Bodyscapes* und *Masculinity* aus: Ernst van Alphen: *Francis Bacon and the Loss of Self*, London 1992, Cambridge MA 1993. Er wurde von Nikolaus G. Schneider aus dem Englischen übersetzt und erschien zuerst in: *Francis Bacon*, Ausstellungskatalog zur Ausstellung *Francis Bacon 1909–1992 Retrospektive*, Haus der Kunst München, 1. November 1996 – 26. Januar 1997, S. 32–41.