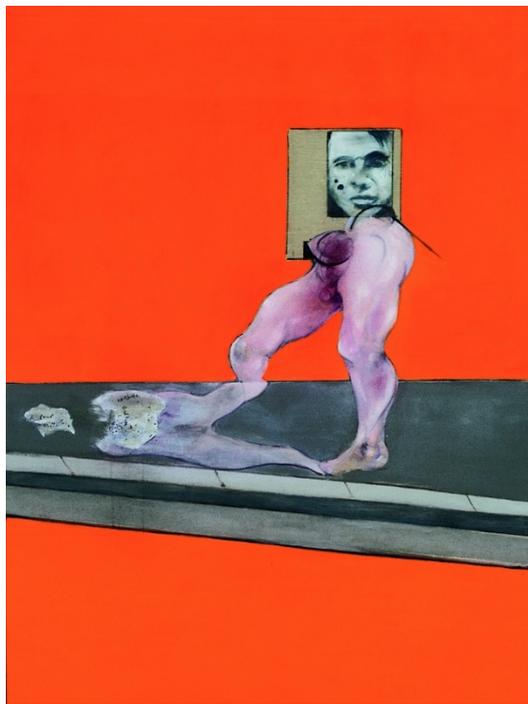


# **KUNST DURCH KUNST UND KUNST ÜBER KUNST**

## **Intermedialität und Interpiktorialität in der modernen Malerei am Beispiel von Francis Bacons Werk**

---



Mèhèza Kalibani

**UMSCHLAGSEITE:**

*Study from the Human Body and Portrait*

1988

**Öl auf Leinwand**

**198 x 147,5 cm,**

**Sammlung Lambrecht-Scheideberg  
Rubenspreisträger der Stadt Siegen,  
Museum für Gegenwartskunst Siegen**

## Inhalt

---

1. Einleitung.....	1
2. Intermedialität und Interpiktorialität: zwei komplementäre Theorien .....	3
3. Kunst durch Kunst und Kunst über Kunst: Intermedialität und Interpiktorialität in Francis Bacons Werk.....	6
3.1. Intermediale Bezüge aus der Literatur und der Radiologie.....	6
3.2. Interpiktoriale Bezüge aus der Fotografie.....	8
3.3. Film und Bildhauerei.....	10
4. Das Beispiel von <i>Study for Portrait (Pope)</i> (1957).....	12
Ausblick.....	15
Quellen- und Literaturverzeichnis.....	16

## 1. Einleitung

„No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists“<sup>1</sup>. Mit dieser Aussage wollte der englische Lyriker Thomas S. Eliot im Jahr 1919 die Tatsache zu verstehen geben, dass jeder Künstler mehr oder weniger von einem Vorgänger beeinflusst wird. In der modernen europäischen Malerei bildet Francis Bacon das perfekte Beispiel zu dieser unanfechtbaren Tatsache. Nicht zuletzt seine Begegnung mit Werken vom italienischen Malers Pablo Ruiz Picasso erweckte seine Leidenschaft für die Malerei.

Geboren wurde Francis Bacon am 28. Oktober 1909 in Dublin als Sohn eines Pferdezüchters.<sup>2</sup> Bereits in seiner Kindheit erlebte er viel Krieg und Gewalt, wurde alkoholsüchtig, rauchte sehr viel und hatte deshalb ein sehr verstörtes Leben, was einen großen und in gewisser Weise positiven Einfluss auf seine Malerei hatte. In einem Interview erklärte er einmal, wenn er nicht Maler gewesen wäre, wäre er ein Dieb oder ein Kriminell gewesen.<sup>3</sup> Im Alter von sechzehn Jahren wurde er von seinem Vater vor die Tür gesetzt, nachdem dieser Francis Bacons Homosexualität entdeckte. Den Rest seiner Kindheit verbrachte er in London, Berlin und Paris. Obwohl er danach erstmals als Möbeldesigner arbeitete, bevor er autodidaktisch zu malen anfang, weckte Bacons Interesse für die Malerei ganz bestimmt durch die Begegnung von Picassos Werken in der Galerie Paul Rosenberg in Paris im Jahr 1927. Er zählt heute zu den bedeutendsten europäischen Malern des 20. Jahrhunderts und sein Werk ist gewichtig für das Verständnis dieses Jahrhunderts. Seine Bilder sind sensationell, kraftvoll und zutiefst berührend und widerspiegeln mehr oder weniger sein leidvolles Leben. In seinem Werk spielt der Mensch, den er meistens surrealistisch und dramatisch darstellt, eine zentrale Rolle. Bacon schien, den Betrachter emotional berühren zu wollen wie seine Themen es begreiflich machen. Seine liebsten Themen sind nämlich Krieg, Desolaten, Horror, Gewalt, Zerstörung, Verfall usw. Dennoch interessierte er sich nicht für Expressionismus

---

<sup>1</sup> Thomas S. Eliot: „Tradition and the Individual Talent“ [1919], in: Walter E. Sutton, Richard Foster (Hg.): *Modern Criticism. Theory and Practice*, New York 1963, S.140-145, hier S. 141.

<sup>2</sup> Die biographischen Daten über Francis Bacon in der vorliegenden Arbeit basieren auf Michael Peppiatts ausführliche Bacon-Biografie vgl. Michael Peppiatt: *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, New York 2009.

<sup>3</sup> Vgl. *Francis Bacon. Form und Exzess*, Reg.: Adam Low, Fassung: DVD, Vertrieb: Salzberger, Berlin 2007, 00:26:53-00:27:05.

und lehnte es ab, mit dieser Bewegung verbunden zu sein.<sup>4</sup> Der Maler setzte sich mit Werken anderer berühmten Maler wie Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Diego Velázquez, Jean-Auguste-Dominique Ingres und Edgar Degas auseinander, auf deren Bilder oder Maltechniken er wiederholt zurückgriff. Bacon erhielt viele Preise, darunter den dritten Rubenspreis der Stadt Siegen 1967.

Francis Bacons Erfolg als Maler ist ohne Zweifel seiner Auseinandersetzung mit anderen Bildern in erheblichem Maße zu verdanken. Nicht selten erkannte er selbst den Einfluss von anderen Bildern auf seine Bilder an: „Vielleicht ist es eine Frechheit zu sagen, dass Bilder für mich immer Bilder hervorbringen“, sagte er.<sup>5</sup> Aufgrund dieser Bezugnahme auf andere Bilder bezeichnete er sich als ‚optisches Mahlwerk‘, denn „er schaue alles an und zerkleinere das Gesehene dann ganz fein in seinem Inneren“.<sup>6</sup> Manchmal sind es auch Wörter, womit er seine Werke betitelt, die von diesem Verhältnis zu anderen Künstlern bzw. Bildern in Bacons Malerei verraten, so zum Beispiel die Zusätze *from* (*Paralytic Child Walking on all Fours (from Muybridge)* (1961)), *after* (*Study for a Landscape after Van Gogh* (1957)), oder *inspired by* (*Triptych - Inspired by T. S. Eliots Poem „Sweeney Agonistes“* (1967)) usw.<sup>7</sup>

In der vorliegenden Arbeit wird das Zusammenspiel von anderen Medien wie Literatur, Film, Fotografie, Bildhauerei und sogar Radiologie mit der Malerei im Werk von Francis Bacon untersucht. Der Korpus der Untersuchung besteht aus Bacons Bildern, Ausstellungs- und Sammlungskatalogen sowie der Forschungsliteratur über sein Leben und sein Werk. Der Fokus der Untersuchung liegt auf den intermedialen Charakter, der sich durch zitathafte Äußerungen vom Maler in seinen Interviews, die Rekursiven und die angewendeten Techniken beim Malen sowie die Malkontexte seiner Bilder als offensichtlich herausstellt. Ziel der Arbeit ist zu zeigen, dass Francis Bacons Erfolg als Maler maßgebend auf seiner Medienkompetenz beruht. Die Medienkompetenz ist nach Bern Schrobs Definition:

---

<sup>4</sup> Vgl. France Borel: „Francis Bacon. Das Gesicht der Eingeweide“, in: ders. et al. (Hg.): *Francis Bacon: Portraits und Selbstportraits*, München 1996, S.187-203, hier S. 190.

<sup>5</sup> Joseph Imorde: „Dritter Rubenspreisträger Francis Bacon 1967. Bilder von Bildern“, in: ders. et al. (Hg.): *Sammlung Lambrecht-Schadeberg. Eine europäische Perspektive der Malerei* (Kat. Sammlung Lambrecht-Schadeberg, Museum für Gegenwartskunst Siegen), München o.J., S. 80-93, hier S. 81

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Die Quellennachweise zu all zitierten Bildern in der vorliegenden Arbeit werden im Quellen- und Literaturverzeichnis alphabetisch gelistet.

„[...] die Fähigkeit, auf der Basis strukturierten zusammenschauenden Wissens und einer ethisch fundierten Bewertung der medialen Erscheinungsformen und Inhalte, sich Medien anzueignen, mit ihnen kritisch, genussvoll und reflexiv umzugehen und sie nach eigenen inhaltlichen ästhetischen Vorstellungen, in sozialer Verantwortung sowie in kreativen kollektiven Handeln zu gestalten“<sup>8</sup>

Mit der Medienkompetenz, liege dem Maler eine sehr wichtige Erfahrung vor dem Malen, so dem französischen Philosophen Gilles Deleuze, der diese Kompetenz ‚psychische Klischees‘ nennt<sup>9</sup>. Diese Erfahrung, die die Entstehung von vielen Bildern Francis Bacons vorausgesetzt hat, möchte ich in der vorliegenden Arbeit hervorheben.

Für die Untersuchung werden die Intermedialität- und Interpiktorialitätsansätze verwendet, womit sich jeweils Irina O. Rajewsky und Guido Isekenmeier gründlich beschäftigt haben. In einem ersten Teil werde ich die Theorien und die Definition von Fachbegriffen ausführlich erläutern, da sie wiederholt in die Arbeit auftreten. In einem zweiten Teil werde ich die Intermedialität und die Interpiktorialität in Bacons Werk anhand vom oben erwähnten Korpus grob untersuchen. Schließlich werde ich als Fallbeispiel das Bild *Study for Portrait (Pope)* aus der Bacon-Sammlung des Museums für Gegenwartskunst Siegen analysieren und die intermediale bzw. interpiktoriale Bezüge hervorheben.

## **2. Intermedialität und Interpiktorialität: zwei komplementäre Ansätze**

Da die vorliegende Arbeit darauf abzielt, anhand der Untersuchung von Bezügen die Medienkompetenz Francis Bacons als Voraussetzung für seine Erfolgsgeschichte als Maler darzulegen, eignen sich für die Untersuchung die medientheoretischen Ansätze der Intermedialität und der Interpiktorialität.

Eine einheitliche Definition für die Intermedialität ist nicht vorhanden, weswegen Irina O. Rajewsky, eine der bedeutendsten Intermedialitätsforscher/innen, von der die Erläuterung in der vorliegenden Arbeit herangezogen wird, den Begriff als *termine ombrello(ne)* – als Schirmbegriff – bezeichnet, unter welchem auch verschiedene Phänomene besprochen werden.<sup>10</sup> Sie definiert Intermedialität als „Hyperonym für die

---

<sup>8</sup> Bernd Schrob: „Medienkompetenz“, in: ders., Jürgen Hüthner (Hg.): *Grundbegriffe Medienpädagogik*, München 2005, S.257-262, hier S. 262.

<sup>9</sup> Vgl. Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation* [1981], aus dem Französischen von Joseph Vogl, Paderborn 2016, S. 76.

<sup>10</sup> Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen 2002, S. 7.

Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“<sup>11</sup>. Sie unterscheidet drei grundlegende Phänomene des Intermedialen, wobei ein bestimmtes Medienprodukt jedoch Kriterien von zwei oder drei von diesen Kategorien erfüllen könne: Medienkombination als Zusammenspiel unterschiedlicher Medien, das oft zur Entstehung eines dritten Mediums bzw. einer dritten Mediengattung führe (am Beispiel vom Fotoroman); Medienwechsel, Medientransfer oder Medientransformation als Produktion eines medienspezifischen Produkts durch ein anderes Medium, wobei ein Vorprodukt unentbehrlich sei (am Beispiel von der Literaturverfilmung); und Intermediale Bezüge, d.h. Bezüge eines medialen Produkts auf das Produkt eines anderen Mediums oder auf ein anderes Medium.<sup>12</sup> Die Anwendung intermedialer Bezüge, die Rajewsky eben für zentrale Untersuchungsfelder des Intermedialen bezeichnet, unterteilt sie in zwei Grundtypen: das explizite Systemerwähnung (eine Art ‚Zitat‘ eines Medienprodukts durch ein anderes Medium) und das Systemerwähnung qua Transposition (Imitation, (Teil)-Reproduktion oder Evokation eines Medienprodukts durch ein anderes Medium mit Einhaltung bestimmter Regeln und Strukturen)<sup>13</sup>. Auf der Grundlage von Rajewskys Erläuterung wird in der vorliegenden Arbeit auf die Malerei vor allem als Medium eingegangen und zwar im Sinne eines „konventionell als distinkt angesehene[en] Kommunikationsdispositiv[s]“ wie Werner Wolf den Begriff definiert<sup>14</sup>. Das Gemälde wird also als Medienprodukt betrachtet, bei dessen Schaffung der Künstler Inspiration von anderen Medien(Produkten) in Anspruch nimmt.

Ein analoger Begriff zur Intermedialität ist die Intramedialität, ein Terminus zur Bezeichnung intermedialer Phänomene innerhalb eines Mediums<sup>15</sup>. Als eine der Manifestationen der Intramedialität bietet sich die Theorie der Interpiktorialität (auch Interikonizität, Interpikturalität oder Intervisualität), die sich sehr auf die von Gerard Genette erläuterte Theorie der Intertextualität (Bezugnahme von Texten auf andere Texte) stützt<sup>16</sup>. Aus diesem Grund definiert der Literaturwissenschaftler Guido Isekenmeider die Interpiktorialität als „Intertextualität der Bilder“, d.h. die „abwesende Struktur der Bildverhältnisse, das Verwandtschaftssystem der Bilder“.<sup>17</sup> Die Interpiktorialität sei von

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 12.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 15-18.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 79-84.

<sup>14</sup> Zit. nach ebd., S. 7.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S.12.

<sup>16</sup> Vgl. Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

<sup>17</sup> Guido Isekenmeier et. al. : „Zur Einführung“, in: ders. (Hg.): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013, S.7-10, hier S. 7.

der Anwesenheit eines ‚Prä-Bilds‘, eines Vorbilds (im Sinne eines Vorgängers) vorausgesetzt und die Bezugnahme könne sich nur erweisen, wenn die Kontexte und Schaffungsbedingungen betrachtet werden.<sup>18</sup> Zur Analyse interpiktorialer Bezüge, setzt Isekenmeier fort, sei das Bild als Medium zu betrachten; dabei könne es sich um ein Foto, ein Gemälde, oder einen Film handeln.

In Anlehnung an Genette, der für intertextuelle Bezüge zwischen Transformation (Veränderung der Form, des Stils, d.h. etwas Gleiches anders ausdrücken) und Imitation (Veränderung des Inhalts, d.h. etwas Anderes gleichermaßen ausdrücken) unterscheidet<sup>19</sup>, stellt Isekenmeier eine Typologie interpiktorialer Bezüge auf der Basis der Piktorialität (Inhalt) und der Malweise (Form, Stil; analog zum Begriff [filmische] Schreibweise bei Rajewsky) auf. Die ‚Transformation‘ in der Interpiktorialität hält er hierbei für die Abweichung von der Malweise unter Beibehaltung der Piktorialität und die ‚Imitation‘ für das umgekehrte Phänomen<sup>20</sup>. Dementsprechend könne das interpiktoriale Medienprodukt verschiedene Formen einnehmen: ‚Facsimile‘ (für die Nullstufe der Interpiktorialität, in der sowohl Malweise als auch Piktorialität beibehalten bleiben), ‚Reproduktion‘ (wenn das Bild nur von seiner Materialität vom Bezugsbild abweicht), ‚Travestie‘ (z.B. die Wiederherstellung eines Bildes, wobei die wesentlichen Bestandteile und die verschiedenen Strukturen beibehalten werden, jedoch in einem völlig anderen malerischen Stil), ‚Parodie‘ (minimale Abweichung von der Piktorialität) oder ‚Pastiche‘ (maximale Abweichung von der Piktorialität unter Beibehaltung der Malweise).<sup>21</sup> Der interpiktoriale Bezug könne, so Isekenmeier, auch die Form einer ‚Transposition‘ einnehmen, die auch von Rajewsky evoziert wird. Dieser Terminus ergänze das Travestie und das Pastiche; er bezeichnet die Abweichung von der Piktorialität und der Malweise bis zu einem höheren Grad. Die Transposition sei zu verstehen als Übertragung eines Zeichensystems auf ein anderes Zeichensystem, wie etwa wenn ein Comic Bezug auf ein Gemälde nehme.<sup>22</sup>

Interpiktorialen Bezügen kommen oft eine intermediale Begleitung zu, denn bei Rajewsky ist ein Fotografie-Malerei-Bezug ein intermedialer Bezug, während es sich bei

---

<sup>18</sup> Vgl. Guido Isekenmeier: „In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität“, in: ders. (Hg.): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013, S. 11-86, hier S.13.

<sup>19</sup> Vgl. Genette (wie Anm. 16), S. 16.

<sup>20</sup> Vgl. Isekenmeier (wie Anm. 18), S. 56.

<sup>21</sup> Vgl. Ebd., S. 64.

<sup>22</sup> Vgl. Ebd.

Isekenmeier um einen interpiktorialen Bezug, einen ‚Bild‘-Bild-Bezug handelt. Dazu werden auch die gemalten Bilder oft mit – geschriebenen – Titeln begleitet, die öfters etwas über sie verraten. Dieses Zusammensein von Gemälde und – dem Medium – Text, hält Isekenmeier für intermedialen Bezug<sup>23</sup>. Daher ist Interpiktorialität ein komplementärer Begriff der Intermedialität.

Angesichts dieser Komplementarität zwischen den beiden Theorien werden sie in der vorliegenden Arbeit angewendet, denn die zu analysierenden Bilder haben in den meisten Fällen sowohl intermediale als auch interpiktoriale Bezüge.

### **3. Kunst durch Kunst und Kunst über Kunst: Intermedialität und Interpiktorialität in Francis Bacons Werk**

Francis Bacon zieht seine Inspiration für seine eindrucksvollen Bilder aus einer Vielzahl von Quellen und dies sowohl für die Art und Weise, wie er malt, also für die Malweise, als auch für seine Themen, die dargestellten Figuren, die Piktorialität. In diesem Teil möchte ich das Intermediale und das Interpiktoriale im Werk von Bacon untersuchen, indem ich die Rekurse in den Fokus hervorbringe. Mit ‚Kunst durch Kunst‘ werden die Gemälde gemeint, bei deren Malweise Bacon auf die Techniken von anderen Medien zurückgreift, von denen die meisten auch als Kunst definiert werden, so zum Beispiel die Literatur, die Skulptur, die Fotografie und der Film. ‚Kunst über Kunst‘ bezeichnet das gleiche Phänomen aber auf der Basis der Piktorialität, d.h. das (Wieder)Malen von schon existierenden Bildern, mit Beibehaltung vom Subjekt, vom Thema bzw. vom Inhalt. In diesem zweiten Fall bleibt das Subjekt, die dargestellte Figur oder das Thema unberührt und nur die Malweise weicht vom Bezugsbild aus dem anderen Medium ab. Beide Aspekte – Kunst durch Kunst und Kunst über Kunst – werden in der Arbeit allerdings nicht separat untersucht.

#### **3.1. Intermediale Bezüge aus der Literatur und der Radiologie**

Francis Bacon lässt viel und ließ sich von der Literatur in seinem malerischen Stil sowie seinen Themen sehr beeinflussen. Manche seiner Themen, seiner fiktionalen und surrealistischen Figuren verweisen auf literarische Werke. Armin Zweite zufolge, soll sich Bacon für die fensterlosen Räume, die er malt –, so zum Beispiel bei *Study for*

---

<sup>23</sup> Vgl. Isekenmeier (wie Anm. 18), S. 27.

*Portrait (Pope)* (1957), – von berühmten literarischen Werken wie Albert Camus' *L'Étranger*, Jean-Paul Sartres *Huit Clos* und Koestlers *Darkness at Noon* inspiriert haben, denn in diesen Werken werden mit derartigen Metaphern die generell als misslich empfundene Lage dargestellt, was Bacon auch damit abbildet.<sup>24</sup> Noch deutlicher veranschaulicht das Triptychon *Triptych - Inspired by T. S. Eliots Poem „Sweeney Agonistes“* (1967) diese Berufung auf die Literatur bei Bacon. In seinem 1932 unter dem Titel *Sweeney Agonistes: Fragments of an Aristophanic Melodrama* veröffentlichten lyrischen Drama behandelt der englische Lyriker Themen wie Gewalt, Horror, Gott, Sex, Liebe usw.<sup>25</sup> Seinen Text und seine Handlung malt Bacon in diesem Triptychon und zwar durch monochromatische Farbspiele und verzerrten Körperteile. Betrachtet man Bacons Gemälde oder liest man Eliots Texte, empfindet man die gleichen Gefühle: Angst, Emotion und Imagination. Es ist hier die Rede von einem intermedialen Bezug, der in der Kategorie des Medientransfers zugeordnet wird. Die Piktorialität, also hier das Thema bzw. der Inhalt bleibt unverändert, die Malweise, der Stil und das Übertragungsmedium sind aber vom Bezugsmedium abweichend. Es ist eine Adaptation, eine Umsetzung einer literarischen Vorlage im Medium Malerei.

Laut France Borel ist Bacon auch sehr wahrscheinlich von den Schriften des deutschen Philosophen Friedrich Nietzsche beeinflusst worden. Er meint, Bacon habe Nietzsche gelesen und Nietzsche habe den Menschen definiert als „ein Seil gespannt zwischen Tier und Übermensch, ein Seil über einem Abgrund“<sup>26</sup>. Dies entspricht genau den meisten von Bacons menschlichen Porträts wie seine Papstbilder (*Study for Portrait (Pope)* (1957)) oder die Porträts von seinen Lebensgefährten (*Portrait* (1962)), die er oft wild und dramatisch darstellt. Außerdem malt Bacon rätselhaft surrealistische Figuren, die an Kafkas fiktionale Figuren wie Odradek aus seiner Erzählung *Die Sorge des Hausvaters*<sup>27</sup> erinnern; das sind Figuren, die im realen Leben nicht existieren. Es ist der Fall bei *Three Studies for Figures at The Base of Crucifixion* (1944), wo sich die Figuren mit keinem auf der Erde lebenden Tier deutlich identifizieren lassen. Das ist wohl eine derartige Anschauung, die Robert Merville bereits im Jahr 1949 dazu führte, Kafka und Bacon in

---

<sup>24</sup> Vgl. Armin Zweite: „Bacons Schrei. Die Beobachtung zu einigen Gemälden des Künstlers“, in: ders. (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 69-104, hier S. 90.

<sup>25</sup> Vgl. Thomas S. Eliot: *Sweeney Agonistes. Fragments of an Aristophanic Melodrama*, London 1932.

<sup>26</sup> France Borel (wie Anm. 4), S. 191.

<sup>27</sup> Franz Kafka: *Die Sorge des Hausvaters* [1920], Frankfurt am Main 2010.

Beziehung zu setzen.<sup>28</sup> Dies wiederholte sich auch bei Deleuze, denn Deleuze vergleicht Bacons Malweise mit Kafkas Schreibweise<sup>29</sup>.

Die Inspirationsquellen von Francis Bacon waren uneingeschränkt. Sogar medizinische Bücher spielten eine Rolle in seinem Malakt. In *Positioning in Radiography* zeigt Kathleen Clara Clark anhand von Bildern, wie die bei der Radiologie zu untersuchenden Patienten gestellt werden sollten, um eine beste Diagnose führen zu können<sup>30</sup>. Durch die Röntgenbilder in diesem Buch, wird das Innere des menschlichen Körpers dargestellt. Von diesem Buch bediente sich auch Francis Bacon.<sup>31</sup> Die Technik der Röntgenstrahlen galt bei Bacon als Vorlage für die Darstellung des Inneren. Diese Technik hat er tatsächlich bei *Fragment of a Crucifixion* (1950) in Gebrauch. Durch das Farbespiel gelingt es ihm, die inneren Kräfte seiner – missgestalteten – Figuren darzustellen, deren inneren Strukturen so deutlich erscheinen, als wären die Figuren durch Röntgenstrahlen durchquert. Durch diese Technik, der Haut- und Fleischmodellierung und der Verzerrung erfüllt Bacon völlig seine Aufgabe als Maler, die so Deleuze als Versuch definiert sei, Kräfte sichtbar zu machen, die nicht sichtbar seien.<sup>32</sup> Man könnte in Analogie zur filmischen Schreibweise von einer Art ‚radiologische[n] Malweise‘, *Radiografic Painting* im Fall von Bacon sprechen, eine Transposition der Darstellungstechnik in der Radiologie auf die Malerei, jedoch durch keine Maschine, sondern durch den Pinsel.

### 3.2. Interpiktoriale Bezüge aus der Fotografie

Die Fotografie ist wohl das Medium *par excellence*, das Francis Bacon für seinen malerischen Stil und seine Themen gründlich ausschöpfte. Die Tatsache bringt Luigi Ficacci in Worte wie folgt:

„Bacon umgibt sich mit einer Unmenge von aus Zeitungen ausgeschnittenen oder Büchern herausgerissenen Fotos, Kunstbände oder naturwissenschaftlichen Publikationen mit Abbildungen [...]. Die systematische Durchsicht des chaotisch in seinem Atelier verteilten Bildmaterials hat ergeben, dass viele der Fotos als Bildvorlage seiner Gemälde dienten“<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. Armin Zweite: „Einführung“, in: ders.: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S.17-28, hier S. 26

<sup>29</sup> Vgl. Deleuze (wie Anm. 9), S. 19.

<sup>30</sup> Vgl. Kathleen C. Clark: *Positioning in radiography*, London 1945.

<sup>31</sup> Vgl. Armin Zweite (wie Anm. 24), S. 95.

<sup>32</sup> Vgl. Vgl. Deleuze (wie Anm. 9), S. 53.

<sup>33</sup> Luigi Ficacci: *Francis Bacon*, Köln 2003, S. 82f.

Am meisten zog Bacon seine Inspiration unzweifelhaft aus den Bildern des Fotografen Edward Muybridge, die zu ihrer Zeit revolutionär waren. Dazu erklärte Bacon: „Muybridge zum Beispiel, habe ich sehr oft benutzt. Das sind interessante Arbeiten. Die Bilder zeigten mir mit ungeheurer Klarheit, wie ich den menschlichen Körper benutzen konnte.“<sup>34</sup> Luigi Ficacci bezeichnet die Arbeit des britischen Fotografen und Pioniers der Fototechnik sogar als „Grundlegende Bildquelle“ für Bacon.<sup>35</sup> Muybridge studierte anhand der Fotografie Bewegungsabläufe von Menschen und Tieren und stellte damit die Verwandtschaft zwischen Menschen und Tier dar; den tierischen Charakter im Menschen skizziert Bacon ebenso in mehreren seiner menschlichen Figuren. Egal ob sie im Bett liegen (*Three Studies of Figures on Beds*, (1972)), krabbeln (*Paralytic Child Walking on all Fours (from Muybridge)* (1961)), sitzen (*Portrait* (1962)), oder stehen bleiben (*Man and Child*), die Figuren von Bacon werden in den meisten Fällen nach Muybridges Bildern positioniert. Viele seiner menschlichen Bilder gelten *ergo* als (Teil-)Transpositionen, denn Bacon stellt menschliche Körper dar, jedoch in der und durch die Form bzw. Positionierung aus einem anderen Medienprodukt bzw. aus einer anderen Kunst. Ficacci kommt zu Recht zum Schluss, für Bacon stelle sich die Fotografie zweifellos die geeignetste Technik zur Erfassung der Wirklichkeit dar.<sup>36</sup>

Wenn er die Fotos nicht nachzeichnet oder auf deren Stil zugreift, dann pflegt Bacon über sie zu berichten, sie als Zeugen auftreten zu lassen. Deleuze zufolge, benötigen viele Gemälde von Bacon eine Zeugenfunktion, die in der Regel von Gegenständen übernommen werden, welche aber Teil der dargestellten Figur seien: Chatten, auf der Wand aufgehängte Portraits usw. Aber „Es sind dies Zeugen nicht im Sinne von Zuschauern, sondern als Bezugselemente“<sup>37</sup>. Das Bild *Study from the Human Body and Portrait* (1988) veranschaulicht dieses Zeugenprofil von Gegenständen ganz auffallend. Die Figur, hat keinen Kopf und besteht aus einem explodierenden Unterkörper. Anstelle des Kopfes hängt ein Foto – ein Selbstporträt von Bacon – an der Wand. So eine Art interpiktorales Bezugs nennt Nelson Goodman ‚direktes Zitat‘ [in der Malerei] in seinem Artikel „Probleme des Zitierens“. Rahmen oder Streiferei würden hierbei die Anführungszeichen in einem Text ersetzen.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> *Form und Exzess* (wie Anm. 3), 00:47:36-00:48:13.

<sup>35</sup> Vgl. Ficacci (wie Anm. 33), S.83.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Deleuze (wie Anm. 9), S.18.

<sup>38</sup> Vgl. Isekenmeier (wie Anm. 18), S. 70.

### 3.3. Film und Bildhauerei

Besonders in der Malweise griff Bacon auf das Medium Film zurück. Zu seinen größten Vorbildern zählten der spanisch-mexikanische Regisseur Luis Buñuel und der sowjetische Sergei Eisenstein. Auch wenn Bacon nicht immer wusste, was er aus Filmen in Gebrauch nahm, erkannte er nicht selten an, dass sie auf ihn einwirkten:

„Ich wurde stark beeinflusst von den Filmen Buñuel, vor allem ‚Un chien Andalou‘. Ich finde, Buñuel zeigte Bilder mit einer bemerkenswerten Genauigkeit. Ich weiß nicht, wie sie direkt auf mich einwirkten, aber sie haben meine ganze Haltung gegenüber visuellen Dinge beeinflusst und den Sinn für Bilder geschärft, was wichtig ist“.<sup>39</sup>

Bacon war sich also bewusst, dass seine Malweise in bestimmter Weise von Filmen beeinflusst wurde. Martin Harrison denkt, dass die Schlusssequenz aus Buñuels Film *Los Olvidados*, wo über dem Kopf der Figur Jaibo das gespenstische Bild eines Hundes eingeblendet wird, einen Einfluss auf die Art und Weise gehabt haben könnte, wie Bacon das Bild *Study for a running dog* (1950) malte<sup>40</sup>. In *Study for a running dog* schmilzt nämlich der Hund auf der anderen Seite der Schienen und sieht aus als würde er hinter einem transparenten, formlosen und unsichtbaren Vorhang laufen; das Motiv ist mit einer Momentaufnahme mit explizit ungewollter Klarheit zu vergleichen, genauso wie die Sequenz in Buñuels Film.

Ein anderer Film, worauf Francis Bacon sich berief, ist Sergei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925).<sup>41</sup> Der Film handelt von der gescheiterten Revolution der Matrosen in Russland im Jahre 1905. Als Reaktion auf den Aufstand marschieren die Truppen des Zaren, indem sie auf alles schießen, was ihnen Widerstand leistet, darunter eine Frau, der einen Schuss ins rechte Auge tödlich wird. Besonders auffallend ist dabei das Standbild, wo die Frau mit gebrochener Brille, blutender Auge und schreiend den Mund aufreißt<sup>42</sup>. Auf diese Szene griff Bacon beim Malen mehrerer seiner Papstbildern zurück, so zum Beispiel bei *Pope II* (1951), wo der aufgerissene Mund und die gebrochene Brille am rechten Auge ganz auffällig sind. Aus diesem Film malt er ebenso das Bild *Study for the*

---

<sup>39</sup> *Form und Exzess* (wie Anm. 3), 00:16:44-00:17:10.

<sup>40</sup> Vgl. Martin Harrison: „Francis Bacon: Extrempunkte des Realismus“, in: Armin Zweite (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S.37-55, hier S. 49.

<sup>41</sup> Vgl. CinephileEU: *Battleship Potemkin (1925) - Full Movie; English*, in: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_4Qfuzn25sI](https://www.youtube.com/watch?v=_4Qfuzn25sI) [17.09.2017]

<sup>42</sup> Vgl. Ebd., 00:55:40.

*Nurse from the Battleship Potemkin* (1957), durch dessen Titel Bacon darauf hinweist, dass die Piktorialität eine Adaptation eines Films in der Malerei ist.

Die filmische Malweise bei Bacon kennzeichnet sich auch durch die von seinen Bildern produzierende Bewegung oder durch den Affekt, der nach Daria Kolacka eine heftige Gemütsbewegung sowohl in einem emotionalen (Einfluss auf den Betrachter) als auch in einem künstlichen Sinn (als Ausdrucksform) sei<sup>43</sup>. Abgesehen von der Wahrnehmung der Lebendigkeit der gemalten Figuren durch den Betrachter betitelt Bacon seine Bilder oft so, dass sie auf die Bewegung hinweisen und den Betrachter tatsächlich emotional bewegen: *Figur in Movement* (1976), *Study for a running dog* (1954). Diese Lebendigkeit der Figuren ist durch die Verzerrung, die Deformation und Modellierung von Haut und Fleisch augenfällig. Die Bewegung liegt an der Anwendung von Fotografie- und Filmtechniken wie die Verwischung und die Unkenntlichmachung während einer Bewegung. Nicht selten schmelzen Bacons Figuren hinter den Vorhängen und dies vor den Augen des Betrachters, wie etwa bei *Man at Curtain* (1951). Der Kunstkritiker David Sylvester erklärte folgendes über Bacons Bilder:

„Die Figuren sehen aus wie im *Blitzlicht* eingefroren. Die Verzerrung suggeriert Bewegung, ebenso das von Farbe ‚verschmierte‘ Gesicht. Oder es ist der Blick von jemandem, der vorbeigeht. Obwohl im ‚Blitzlicht‘ erstarrt, ist die Figur doch im Bewegungsfluss[...] Die Figuren, in unbequemer Pose, wirken so, als müssten sie sich überwinden[...].“<sup>44</sup>

Aus dem Zitat treten die Begriffe, ‚Blitzlicht‘, ‚Bewegung‘ und ‚Pose‘ hervor, die spezifisch für die Fotografie und den Film gelten. Bacon malt so, als ob er über die Instrumente der Fotografie oder des Films verfüge. Das ist eine fotografische bzw. eine ‚filmische Malweise‘. David Sylvesters analyse entspricht dem ‚Als-ob-Charakter‘ in der Intermedialität, den Rajewsky erläutert: die Bezugnahme eines Mediums auf ein anderes Medium ist in diesem Fall dadurch gekennzeichnet, dass es quasi unmöglich sei, das hergestellte Medienprodukt zu beschreiben, ohne auf die Fachtermini aus dem Referenzmediums, also hier aus dem Film zu greifen<sup>45</sup>. Betrachtet man der Film als eine Kunst, wie der Medientheoretiker Rudolf Arnheim es in seinem Buch zu definieren vermag<sup>46</sup>, gilt derartige Gemälde, wo sich die filmische Malweise identifizieren lässt als

---

<sup>43</sup> Vgl. Daria Kolacka: „Bild – Affekt. Bacon, Stein und Eisenstein“, in: Armin Zweite (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 203-212, hier S. 203.

<sup>44</sup> *Form und Exzess* (wie Anm. 3), 00:59:32-01:00:44.

<sup>45</sup> Vgl. Rajewsky (wie Anm. 10), S. 39f.

<sup>46</sup> Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* [1932], Baden-Baden 2002.

Kunst durch Kunst. Die Schaffung der Gemälde anhand von Filmtechniken und, wie auch immer bei Bacon, nur durch den Pinsel.

Auch soll Bacons Tätigkeit als Möbeldesigner einen Einfluss auf seine Malweise gehabt haben. Denn das Bild *Portrait* (1962), das dramatische Porträt seiner ehemaligen Lebensgefährtin Peter Lacy, sieht formal aus wie ein von einem Bildhauer geschnitztes Gegenstand aus Holz. Das schafft Bacon durch die Raumstruktur, die Couch, worauf die Figur isoliert wird sowie das Oval, worauf der Couch liegt. Doch, die Verzerrung des Gesichts und die Modellierung der Haut machen den Oberkörper lebendig.

Bacon ist auch dafür bekannt, dass er Gemälde von Gemälden malt. Vor allem auf die Landschaftsbilder vom niederländischen Künstler Van Gogh am Beispiel von *The Painter on the Road to Tarascon* (1888) (bei *Study for Portrait of Van Gogh V* (1957)) sowie auf das sehr berühmte Papstbild vom spanischen Maler Diego Velázquez *Innozenz X.* (bei *Study for Portrait (Pope)* (1957)) greift er wiederholt zurück. Hierbei weicht er von der Malweise ab, während die Piktorialität beibehalten wird. Daher kann man in diesem Fall von Bildern von Bildern bzw. von Bildern über Bilder, von Gemälden über Gemälde also von Kunst über Kunst sprechen.

#### **4. Das Beispiel von *Study for Portrait (Pope)* (1957)**

*Study for Portrait (Pope)* wurde im Jahr 1957 von Francis Bacon gemalt und gehört heute zur Sammlung Lambrecht-Schadeberg im Museum für Gegenwartskunst Siegen. Auf dem Gemälde wird eine Person abgebildet, die in einem Sessel anscheinend aus Holz sitzt. Die Figur, ein Papst wie der Titel darauf hinweist, scheint in einem Glaskubus gefangen zu sein. Das ganze Bild sowie der Hintergrund sind dunkelschwarz, jedoch ist der Oberkörper voller Licht. Der Papst trägt eine violette Mozetta mit hellblauem Kragen am Oberkörper und eine ebenso violette Mütze auf dem Kopf. Die Ellenbögen auf dem Sessellehnen gelegt, erhebt die Figur die Unterarme. Im Gegensatz zu seinen anderen Papstbildern (*Pope II* (1951)), schreit der Papst auf *Study for Portrait (Pope)* nicht, sondern der Mund und die Augen sind beinahe zu, das rechte Auge sieht aber aus wie verletzt, genauso wie das der Frau in Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin*, abgesehen davon, dass der Papst keine Brille trägt. Der Papst scheint unten anzuschauen. Das Gesicht ist verzerrt, jedoch erkennt man die Figur, die darauf abgebildet wird und somit erkennt man den interpiktorialen Charakter des Bildes.

Das Bild ist nämlich eine Transformation (Das Ausdrücken vom Gleichen aber andersartig, wie Genette den Begriff definiert) des vor drei Jahrhunderten und zwar im Jahr 1650 vom italienischen Künstler Diego Velásquez gemalten Bild vom Papst *Innozenz X.*, von dem Bacon die Farben und die körperliche Präsenz sehr beeindruckend fand und wovon er sich besessen fühlte. Auf David Sylvesters Frage, warum er dieses Bild reproduzierte, antwortete Bacon folgendes:

„Because I think it is one of the greatest portraits that have ever been made, and I became obsessed by it. I buy book after book with this illustration in it of the Velasquez Pope, because it just haunts me, and it opens up all sorts of feelings and areas of – I was going to say – imagination, even, in me.“<sup>47</sup>

Das Bild gilt also als Inspirationsquelle, denn sie ruft die Imagination bei Bacon hervor. *Study for Portrait (Pope)* ist in sich eine interpiktoriale Bezugnahme und zwar ein Bild-Bild-Bezug und genauer betrachtet ein Gemälde-Gemälde-Bezug. *Study for Portrait (Pope)* ist eine Travestie; das Bild wurde mit dem gleichen Inhalt, mit ähnlichen Strukturen, jedoch in einem anderen Stil gemalt. Im Gegensatz zu Velásquez verzerrt Bacon das Gesicht des Papsts, eine Malweise, die er wahrscheinlich von Picasso übernommen hat. Aber während bei Picasso der ganze Kopf verzerrt wird wie zum Beispiel bei *Seated Woman (Marie-Therese)* (1937), betrifft die Verzerrung in Bacons Portraits nur das Gesicht. Der Kopf bleibt unberührt: das sieht aus, als wollte er das Gesicht und nur das Gesicht verwischen, ohne den Kopf zu gefährden.

Abgesehen vom historischen Kontext des Bezugsbildes, wendet Bacon zwei weitere interpiktoriale Bezüge in diesem Porträt in der Malweise: das Bild-im-Bild-Prinzip und den Affekt. Der Bild-im-Bild-Effekt besteht darin, ein zweites Bild oder Ausschnitt eines zweiten Bildes in ein Fernsehbild einzufügen.<sup>48</sup> Die Anwendung dieses Effekts findet in *Study for Portrait (Pope)* in drei Schichten statt: erstens gibt es das ganze Bild mit dem Rahmen, dann den monochromen Kubus als Isolator, der mit der ersten Schicht harmonisch einwirkt und schließlich eine dritte Schicht ohne bestimmte Konturen bzw. Rahmen: den Oberkörper voller Licht. Der lichtvolle Oberkörper ist das wichtigste, was zu sehen ist und was auch gesehen werden kann, das auffallendste in diesem Bild, die Schicht im Vordergrund. Dieser Bild-im-Bild Effekt dient Bacon dazu, den Blick des Betrachters auf das einzige wichtige d.h. auf die Figur abzulenken. Der Kubus, worin der

---

<sup>47</sup> David Sylvester: *The Brutality of the Fact. Interviews with Francis Bacon* [1981], New York 1987, S. 24.

<sup>48</sup> Vgl. Peter Leue et al.: *Lexikon Unterhaltungselektronik*, Berlin 1987, S. 85

Papst wie in einem Käfig gefangen zu sein scheint, wird manchmal durch eine Runde, eine Stange, ein Glasbox, ein Oval oder sogar einen Teil der Möbel (Stuhl, Bett, Couch...) ersetzt. Solche Motive und strukturierende Formen dienen zur Isolationsdarstellung, so Deleuze<sup>49</sup>. Die Malerei habe keine Geschichte zu erzählen und den erzählerischen Charakter des Bildes möchte Bacon durch die Abstraktion und diese Isolation vertreiben.<sup>50</sup> Trotz der Isolation neigt das Bild jedoch dazu, einen Affekt, eine Bewegung auszulösen. Die isolierte Figur hat gewisse Details, die sie lebendig, kraftvoll, bewegend aussehen lassen. Diese Details sind die inneren Körperstrukturen, die Bacon durch die Verzerrung zum Vorschein bringt. Der Papst wird in der Mitte des Bildes isoliert und in dieser kleinen Mitte entsteht eine Bewegung, die jedoch auf diese kleine Mitte begrenzt ist. Auf diese Malweise deutet Kolacka, wenn sie schließt, die Gestalten von Bacons Darstellungen würden sich nicht vorwärts bewegen, sondern eher um die eigene Achse<sup>51</sup>. Das meint ohne Zweifel auch Deleuze, wenn er über Bacons Malweise behauptet: „Der Körper ist Quelle der Bewegung“.<sup>52</sup> Durch Farbespiel und Modellierung von Fleisch und Haut lässt Bacon den Körper des Papstes explodieren, als wollte er alles ans Tageslicht bringen, was im Inneren verborgen ist: die inneren Kräfte, das Faktische, den tierischen Charakter im Menschen, das Böse aus dem Papst; auch wenn er die direkte Beziehung zwischen seinen Papstbildern und dem Christentum ablehnt, versteckt er in seinen Interviews nicht seine starke Ekel vor dem Christentum und seinen Vertretern<sup>53</sup>. Das versteckte Faktische aus dem Inneren des Menschen macht er nicht nur sichtbar, sondern auch emotional spürbar. Durch die Verzerrung sorgt er für die Beweglichkeit des Bildes, was ein Merkmal des Mediums Film ist. Der Horror ist in Bacons Malerei genauso wie im Film mehr mit der Malweise bzw. Darstellungsweise (Schrei, Feuer, Farbe, Blut, Fleisch) verbunden als mit der Piktorialität (Subjekt). *Study for Portrait (Pope)* bildet ein gutes Beispiel für die Intermedialität bzw. Interpiktorialität in Bacons Werk.

---

<sup>49</sup> Vgl. Deleuze (wie Anm. 9), S. 9.

<sup>50</sup> Vgl. Ebd, S. 10.

<sup>51</sup> Vgl. Daria Kolacka (wie Anm. 52), S.204.

<sup>52</sup> Deleuze (wie Anm. 9), S. 19.

<sup>53</sup> Vgl. *Form und Exzess* (wie Anm. 3), 00:25:14-00:25:38.

## Schlussbetrachtung

Es liegt auf der Hand, dass Francis Bacon einer der bedeutendsten Künstler seiner Zeit war. Die vielen intermedialen und –piktorialen Rekurse in seinem Werk zeugen von der Tatsache, dass er dieses Renommee seiner Vertrautheit mit unterschiedlichen Medien überwiegend verdankt. Alles, was vom menschlichen Körper wahrgenommen werden kann, konnte eine Inspirationsquelle für Bacons Malerei sein. In der vorliegenden Analyse wurden ein paar von den vielen intermedialen (Literatur-Malerei, Bildhauerei-Malerei) und interpiktorialen (Malerei-Malerei, Fotografie-Malerei, Film-Malerei) Bezügen in seinem Werk hervorgehoben. Die Anwendung von Techniken anderer Medien zeugt von seiner Medienkompetent, von seiner Erfahrung und Fähigkeit, sich mit anderen Medien bzw. Medienprodukten auseinanderzusetzen und sie in seiner Kunst heranzuziehen. Die Intermedialität ist bei Bacon daher als Zusammenspiel zwischen verschiedenen Medien beim Malen zu betrachten – nicht im Sinne der Materialität, sondern im abstrakten Sinne und im Prozess des Malakts. Die Interpiktorialität löst dabei die Intermedialität nicht. Denn im Fall vom Film geht es sowohl um intermediale als auch um interpiktoriale Bezüge. Der Film gilt als Medium ‚Film‘ und zugleich als Medium ‚Bild‘. Viele der oben zitierten Gemälde haben deshalb sowohl einen intermedialen als auch einen interpiktorialen Charakter. Betrachtet man die Literatur, die Bildhauerei, die Fotografie oder sogar der Film als Künste, wie auch Rudolf Arnheim in seinem Buch beweist, dann ist die Malerei von Bacon eine Kunst durch die Kunst wegen der intermedialen und interpiktorialen Bezüge, die sich auf die Malweise (Fotografie- und Filmtechniken, Themen und Figuren aus der Literatur...) bezieht. Sie ist eine Kunst über die Kunst wegen der intermedialen und interpiktorialen Bezüge, die in der Piktorialität stattfinden (Bilder von Bildern, Bilder über Bilder). Was bei Bacon sehr beeindruckend ist, ist die Tatsache, dass er trotz des Einflusses anderer Medien und Künstler seinen Stil nicht verloren hatte. Seine Bilder lassen sich dank des besonderen Stils immer erkennen, dass sie von ihm sind, denn sie sind berührend, sprechen den Menschen an und bewegen ihn emotional. Er schaffte durch seine mediale Performanz eine Art Manierismus, der wichtig für seinen Erfolg als Maler war; es gelang ihm, alle medialen Möglichkeiten zu nutzen, um seinen eigenen Stil zu kreieren bzw. zu verstärken, indem seine Bilder ihre Aura jedoch nicht verloren.

## QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

### Verwendete Literatur:

Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst* [1932], Baden-Baden 2002.

Borel, France: „Francis Bacon. Das Gesicht der Eingeweide“, in: ders. et al. (Hg.): *Francis Bacon: Portraits und Selbstportraits*, München 1996, S.187-203.

Camus, Albert: *L'Etranger*, Paris 1942.

Clark, Kathleen C.: *Positioning in radiography*, London 1945.

Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logik der Sensation* [1981], aus dem Französischen von Joseph Vogl, Paderborn 2016.

Eliot, Thomas S.: „Tradition and the Individual Talent“ [1919], in: Walter E. Sutton, Richard Foster (Hg.): *Modern Criticism. Theory and Practice*, New York 1963, S.140-145.

Eliot, Thomas S.: *Sweeney Agonistes. Fragments of an Aristophanic Melodrama*, London 1932.

Ficacci, Luigi: *Francis Bacon*, Köln 2003.

Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

Harrison, Martin: „Francis Bacon: Extrempunkte des Realismus“, in: Armin Zweite (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S.37-55.

Imorde, Joseph: „Dritter Rubenspreisträger Francis Bacon 1967. Bilder von Bildern“, in: ders. et al. (Hg.): *Sammlung Lambrecht-Schadeberg. Eine europäische Perspektive der Malerei* (Kat. Sammlung Lambrecht-Schadeberg, Museum für Gegenwartskunst Siegen), München o.J., S. 80-93.

Isekenmeier, Guido et. al. : „Zur Einführung“, in: ders. (Hg.): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013, S.7-10.

Isekenmeier, Guido: „In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität“, in: ders. (Hg.): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013, S. 11-86.

Kafka, Franz: *Die Sorge des Hausvaters* [1920], Frankfurt am Main 2010.

Koestler, Arthur: *Darkness at Noon*, London 1940.

Kolacka, Daria: „Bild – Affekt. Bacon, Stein und Eisenstein“, in: Armin Zweite (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 203-212.

Leue, Peter et al.: *Lexikon Unterhaltungselektronik*, Berlin 1987.

Peppiatt, Michael: *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, New York 2009.

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen 2002.

Sartres, Jean-Paul: *Huit Clos*, Paris 1942

Schrob, Bernd: „Medienkompetenz“, in: ders., Jürgen Hühner (Hg.): *Grundbegriffe Medienpädagogik*, München 2005, S.257-262.

Sylvester, David: *The Brutality of the Fact. Interviews with Francis Bacon* [1981], New York 1987.

Zweite, Armin: „Bacons Schrei. Die Beobachtung zu einigen Gemälden des Künstlers“, in: ders. (Hg.): *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 69-104.

Zweite, Armin: „Einführung“, in: ders.: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S.17-28.

### **Film- und Internetressourcen:**

CinephileEU: *Battleship Potemkin (1925) - Full Movie; English*, in: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_4Qfuzn25sI](https://www.youtube.com/watch?v=_4Qfuzn25sI) [17.09.2017].

*Francis Bacon. Form und Exzess*, Reg.: Adam Low, Fassung: DVD, Vertrieb: Salzberger, Berlin 2007.

### **Quellen zu den zitierten Bildern:**

Bacon, Francis: *Figur in Movement*, 1976, Privatsammlung, Genf, (Ficacci, Luigi: *Francis Bacon*, Köln 2003, S. 9.)

Bacon, Francis: *Fragment of a Crucifixion*, 1950, Öl auf Leinwand, 140 x 108,5 cm Sammlung Van Abbemuseum, Eindhoven. (Laukötter, Franck & Müller, Maria: „Gemälde 1945-1991“, in: Armin Zweite: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen*

(Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 105-194, hier S. 114.)

Bacon, Francis: *Man and Child*, 1963, Öl auf Leinwand, 198 x 147 cm, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek. (Laukötter, Franck & Müller, Maria: „Gemälde 1945-1991“, in: Armin Zweite: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 105-194, hier S. 145.)

Bacon, Francis: *Man at Curtain*, 1951, Öl auf Leinwand, 140 x 108 cm, Sammlung Lambrecht-Scheideberg, Rubenspreisträger der Stadt Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen.

Bacon, Francis: *Paralytic Child Walking on all Fours (from Muybridge)*, 1961, Öl auf Leinwand, 198 x 142 cm, Sammlung Gemeentemuseum, Den Haag. (Laukötter, Franck & Müller, Maria: „Gemälde 1945-1991“, in: Armin Zweite: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 105-194, hier S. 140.)

Bacon, Francis: *Pope II*, 1951, Öl auf Leinwand, 198 x 137 cm, Kunsthalle Mannheim, Mannheim. (Laukötter, Franck & Müller, Maria: „Gemälde 1945-1991“, in: Armin Zweite: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 105-194, hier S. 117.)

Bacon, Francis: *Portrait*, 1962, Öl auf Leinwand, 198 x 147,5 cm, Sammlung Lambrecht-Scheideberg, Rubenspreisträger der Stadt Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen.

Bacon, Francis: *Study for a Landscape after Van Gogh, 1957*, Öl auf Leinwand, 127 x 101,6 cm, Sammlung Lambrecht-Scheideberg, Rubenspreisträger der Stadt Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen.

Bacon, Francis: *Study for a running dog*, 1950, Öl auf Leinwand, 152 x 116,7 cm, National Gallery of Art, Washington. (Laukötter, Franck & Müller, Maria: „Gemälde 1945-1991“, in: Armin Zweite: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst.

Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 105-194, hier S. 120.)

Bacon, Francis: *Study for Portrait (Pope)*, 1957, Öl auf Leinwand, 152,5 x 118 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg, Rubenspreisträger der Stadt Siegen, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Siegen.

Bacon, Francis: *Study for Portrait of Van Gogh V* (1957), Hirshhorn Museum. (Stoche, Joy E.: „On the Road to Tarascon: Francis Bacon Meets Van Gogh“, in: <https://www.wildriverreview.com/airmail/letters-from-around-the-world/on-the-road-to-tarascon-francis-bacon-meets-vincent-van-gogh/>, abgerufen am 20.08.2017.)

Bacon, Francis: *Study for the Nurse from the Battleship Potemkin* (Zweite, Armin: „Bacons Schrei. Beobachtungen zu einigen Gemälden des Künstlers“, in: ders.: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 69-104, hier S. 90.)

Bacon, Francis: *Study from the Human Body and Portrait*, 1988, Öl auf Leinwand, 198 x 147,5 cm, Sammlung Lambrecht-Schadeberg, Rubenspreisträger der Stadt Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen.

Bacon, Francis: *Three Studies for Figures at the Base of Crucifixion*, 1944, Öl auf Pressspanplatten, Triptychon, je 94x73,7 cm, Tate, London. (Bürger, Peter: „Portrait als Problem der bildkünstlerischen Moderne. Bacon, Picasso und der surrealistische Impuls“, in: Armin Zweite: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 29-36, hier S. 30.)

Bacon, Francis: *Three Studies of Figures on Beds*, 1972, Öl auf Leinwand, Triptychon, je 198 x 147,5 cm, Privatsammlung, Schweiz. (Laukötter, Franck & Müller, Maria: „Gemälde 1945-1991“, in: Armin Zweite: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 105-194, hier S. 172f.)

Bacon, Francis: *Triptych - Inspired by T.S. Eliots Poem „Sweeney Agonistes“*, 1967, Öl auf Leinwand, Triptychon, 198,8 x 148,3 cm, 198,8 x 147,9 cm, 198,4 x 147,9 cm, Smithsonian Institution, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.

(Laukötter, Franck & Müller, Maria: „Gemälde 1945-1991“, in: Armin Zweite: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 105-194, hier S. 152.)

Picasso, P. Ruiz: *Seated Woman (Marie-Therese)*, 1937, Öl auf Leinwand („Seated Woman (Marie-Therese), 1937 by Picasso“, in: <https://www.pablocicasso.org/seated-woman.jsp#prettyPhoto>, abgerufen am 20.08.2017.)

Van Gogh, Vincent: *The Painter on the Road to Tarascon* (1888). (Stocke, Joy E.: On the Road to Tarascon“: Francis Bacon Meets Van Gogh, in: <https://www.wildriverreview.com/airmail/letters-from-around-the-world/on-the-road-to-tarascon-francis-bacon-meets-vincent-van-gogh/>, abgerufen am 20.08.2017.)

Velásquez, D. de Sylva y: *Innozenz X.*, 1650, Öl auf Leinwand, 141 x 119 cm, Galleria Doria Paphili, Rom. (Zweite, Armin: „Bacons Schrei. Beobachtungen zu einigen Gemälden des Künstlers“, in: ders.: *Francis Bacon. Die Gewalt des Faktischen* (Ausst. Kat, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 16. September 2006 – 7. Januar 2007), München 2006, S. 69-104, hier S. 69.)