

4 2013
Gesichtsaufösungen

MONA KÖRTE

JUDITH ELISABETH WEISS

(HG.)

Interjekte

Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren Email-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an zimmermann@zfl-berlin.org.

Bisher in dieser Reihe erschienen:

- Interjekte 1** SIGRID WEIGEL: Embodied Simulation and the Coding-Problem of Simulation Theory. Interventions from Cultural Sciences (2011)
- Interjekte 2** Z. ANDRONIKASHVILI, S. FRANK, G. MAISURADZE, F. THUN-HOHENSTEIN, S. WILLER: »Freundschaft: Konzepte und Praktiken in der Sowjetunion und im kulturellen Vergleich« (2011)
- Interjekte 3** VANESSA LUX, JÖRG THOMAS RICHTER (HG.): »Kulturelle Faktoren der Vererbung« (2012)

Impressum

Hrsg. vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)
www.zfl-berlin.org

Direktorin Prof. Dr. Dr. h.c. Sigrid Weigel

© 2013 · Das Copyright und sämtliche Nutzungsrechte liegen ausschließlich bei den Autoren, ein Nachdruck der Texte auch in Auszügen ist nur mit deren ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Redaktion Dr. Christine Kutschbach

Gestaltung Carolyn Steinbeck · Gestaltung

Layout / Satz Marietta Damm, Jana Sherpa

gesetzt in der ITC Charter

Mandylyon, Francis Bacon und Alberto Giacometti. Scheiternde Porträts

Daniel Spanke

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist meine Dissertation mit dem Thema „Porträt – Ikone – Kunst. Methodische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst“, aus deren Breite ich mich für das Bildparadigma Kunst auf Francis Bacon (mit einem Ausblick auf Alberto Giacometti) beschränke.

Das Porträt, in dem Sinne, wie es die Neuzeit versteht, mit all den Implikationen an Authentizität und Ähnlichkeit und unmittelbarer Wiedergabe einer gesehenen Wirklichkeit, hat es in der europäischen Bilderkultur nicht immer gegeben. Auch vorneuzeitliche Bilder, wie eben die Ikone, hatten als besonders wichtige, ihnen übertragene Aufgabe die Vergegenwärtigung einer bestimmten Person, ohne dass man sie deshalb als Bildnisse oder Porträts bezeichnen kann. Sie werden auf diese Vergegenwärtigung sehr wohl verpflichtet, also zu garantieren, dass die gemeinte Person in ihnen wirklich getroffen ist, aber durch signifikant andere bildliche Strategien als dies bei Porträts beschrieben werden kann. Das war für mich der Grund von unterschiedlichen „Bildparadigmen“, dem der Ikone und dem des Kunstwerks zu sprechen. Bilder zu machen und zu betrachten dürfen wir wohl als Grundkonstante menschlicher Kultur seit ihren allerersten Anfängen ansehen. Wie aber Bilder hergestellt und verstanden werden ist bildhistorisch zu beschreiben, das heißt es gibt Perioden der kulturellen Geltung und Dominanz eines Bildverständnisses und Zeiten des Umbruchs und des Wechsels im Verständnis, der Entstehung, der Betrachtung und des Sprechens über Bilder.

Aus bestimmten Gründen, auf die wir noch zu sprechen kommen werden, waren diese mit dem Porträt verbundenen Erwartungen, eine bestimmte Person bildlich tatsächlich zu treffen, unter der Geltung des Bildparadigmas Kunstwerk immer schon problematisch. Die Aufgabe des Personalbildes, wie man solche Bilder paradigmennneutral nennen kann, beginnt sich mit dem Konzept des Bildes als Kunstwerk zu reiben. Diese Reibungen beginnen sich relativ früh niederzuschlagen, nicht erst in der Moderne, die so gerne und oft den „Tod des Porträts“ proklamiert hat. Schon in Texten der Renaissance wird über zeitgenössische Porträts gesagt, dass sie zwar ihre Aufgabe erfüllt haben mögen, aber keine Kunst seien. In den Geschichten zu Michelangelo wird diese Interferenz zwischen der alten Bildaufgabe Personalbild und dem Bildparadigma Kunst dann besonders markant.

Überblickt man nun vorneuzeitliche Texte zum Personalbild, im Zeitalter der Geltung des Bildparadigmas Ikone also, wird man allerdings gewahr, dass die markanteste Erzählung über das Anfertigen eines Personalbildes, die Geschichte vom Mandylyon oder dem Christusbild auf dem Tuch, das Personal-

bildmachen bereits problematisiert. Erzählt wird in mehreren Varianten die Geschichte von König Abgar von Edessa, der heutigen Stadt Urfa in der Südtürkei, der Christus bat, zu ihm zu kommen, um ihn von einer Krankheit zu heilen. Statt sich auf die Reise nach Edessa zu machen, erlaubte Christus, dass Abgar einen Maler, Hannan, schicke, ihn zu porträtieren. Hannan jedoch scheiterte, keines seiner Bilder gelang. Da nahm Jesus ein Tuch, drückte sein Gesicht in das Tuch und Christi Antlitz wurde darauf wunderbarerweise dauerhaft sichtbar.



Abb. 1: *Mandylyon, Vatikan*

Das Personalbildmachen scheint also keine leichte Sache zu sein. Die Bilder müssen durch Strategien darauf festgelegt werden, die Person glaubhaft zu treffen. Das heißt für unser Thema nicht anderes, als dass die Gesichter im Bild immer schon davor bewahrt werden mussten, sich aufzulösen, soll das Personalbild als gelungen gelten können. Dazu muss man vielleicht noch genauer darauf eingehen, was wir unter „Gesicht“ verstehen – nämlich nicht nur eine anatomische Struktur über dem menschlichen Schädel, sondern eine Einheit aus besonders zeichenhaft aufgeladenen und zur Deutung dargebotenen Körperteilen, die einen Erkennungsprozess einer bestimmten Person hinsichtlich ihrer personalen Identität wie auch ihrer Gemütsverfassung in Gang setzen. Georg Simmel hat über diese, mit anderen Körperteilen nicht vergleichbare, kognitive und soziale Bedeutung des menschlichen Gesichtes markant geschrieben.

Der bildliche Normalfall ist also die Gesichtsauflösung beziehungsweise das Problem, dass das abzubildende Gesicht erst gar nicht korrekt zustande kommt, denn ein gelungenes Personalbild ist eben schwer zu machen. Im Falle Christi zu schwer, als dass die Aufgabe vom immer auch begrenzten Vermögen eines Malers bewältigt werden könnte. Christus ergreift deshalb die Initiative auf das Bild hin und bildet sich selbst ab, so wird sein Bild möglich. Im Angesicht dieses Bildes wird Abgar geheilt.

In dieser Erzählung manifestiert sich ein spezifisches Verständnis von Bild als einer Eigenschaft des Darzustellenden selbst. Das Bild gehört zum Darzustellenden, es ist nicht geistiges Eigentum und Erfindung eines Künstlers zu nennenden Malers. Geistliche wie Johannes von Damaskus und Theodor, Abt des Studion-Klosters in Konstantinopel, geben diesem Bildverständnis markant und auf höchstem intellektuellem Niveau Ausdruck in ihren Schriften, weil die Möglichkeit eines Personalbildes Christi unter bürgerkriegsartigen Situationen im oströmischen Reich zur Diskussion stand. Erst auf massiven äußeren Druck wird das Konzept der Ikone, Personalbild sein zu können, formuliert und geklärt. Das Bemerkenswerte ist, dass in dieser Auseinandersetzung das Bild gleichsam entbildlicht wird, es wird dem Wort angenähert. Denn die Identität des Dargestellten mit dem Darzustellenden wird einem Konkordanzsystem bildlicher Zeichen mit schriftlich fixierten Bedeutungen übertragen, der Ikonografie, der Begriff trägt seine Be-

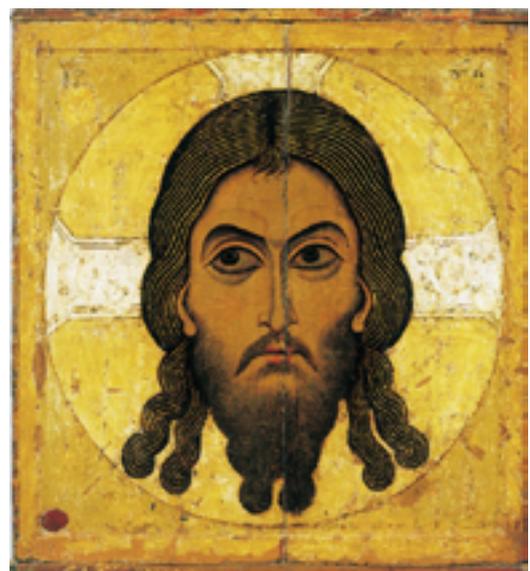


Abb. 2: *Mandylyon, Novgorod*

deutung tatsächlich in sich. Im Zentrum der Bilderverehrung sitzt also ein bildimmanenter Ikonoklasmus, ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber dem Bild, das durch Vorschriften im wahrsten Sinne des Wortes bewacht und beaufsichtigt werden muss. Gerade nicht ein unmittelbares Einleuchten, ein Erkennen oder Wiedererkennen beziehungsweise die Anmutung, jemand könne prinzipiell wiedererkannt werden, bestimmt die Ikone als Personalbild, sondern die Entsprechung mit einer Ikonografie, die der Maler kennen, anwenden und niederlegen muss wie die Buchstaben eines Alphabets in einem Text. Die Schrifttype kann verschieden sein, kann auch Handschrift sein oder in Marmor gemeißelte Antiqua, aber die Form der Buchstaben ist nur begrenzt und kontrolliert variabel. Das hat Konsequenzen für die ästhetischen Qualitäten von Bildern, die unter der Geltung dieses Bildparadigma entstehen, eben für Ikonen, und für die damit Zusammenhängenden Praxen der Ikonenbetrachtung. Sowohl die Ikonentheorie als auch die mit ihr entstandenen Verhaltensweisen Ikonen gegenüber haben konsequenterweise kaum ein Organ für die spezifischen ästhetischen Qualitäten eines einzelnen Ikonenexemplars entwickelt, inwiefern es sich also in der Malweise oder um im Bild zu bleiben in der Schrifttype jeweils auszeichnet. Wenn man also etwas sehr ikonwidriges tut und verschiedene Exemplare des Mandylions zugleich betrachtet, wird



Abb. 3: sechs Mandylions

man sehr wohl Ähnlichkeiten der Gesichter Christi feststellen. Diese Ähnlichkeiten sind mit Worten gut zu beschreiben: es handelt sich jedesmal um ein schmales, vollbärtiges Gesicht eines jüngeren Mannes mit langer, schmaler Nase und dunklerem, mittelgescheiteltem, schulterlangem Haar.

Überschaut man jedoch viele dieser Bilder auf ihre unmittelbare Überzeugungskraft hin gemeinsam, eine Person wiederzugeben, was in der Ikonenpraxis eigentlich nicht vorkommt, dann wird man Mühe haben, in den abgebildeten Gesichtern dieselbe Person zu erkennen. Zu verschieden scheinen die ikonografischen Vorgaben verwirklicht zu sein, als dass man tatsächlich von einem Porträt Christi sprechen könnte. Das tut innerhalb der Geltung des Bildparadigmas Ikone, innerhalb der Orthodoxie, auch niemand. Der Porträtbegriff gehört zum Bildparadigma Kunst mit seinen signifikant anderen Implikationen und Topoi, über Bilder zu sprechen, Bilder anzufertigen und zu betrachten.

In der italienischen Renaissance läuft die Umdeutung der Bilder von der Ikone zum Kunstwerk ausdrücklich über die Abwertung der Ikonen als schlechte Kunst. So beschreibt der Kunsttheoretiker Giovanni Battista Armenini 1587 einige Tafeln „alla greca“ als „äußerst plump“, „unerfreulich“ und „völlig verräuchert“. Damit aus den Bildern die ewige Kunst, als deren Gipfel sich die Renaissance zeitgenössisch und mit epochalen Auswirkungen für die westliche Kultur verstehen wollte, wird, muss aus der Ikone ein Stil, die maniera greca, und zwar ein schlechter werden. Forthin ist der gute Künstler zwar leichter in der Lage, ein Personalbild zu machen, die Künstler sind eben gut ausgebildet und können das, aber gerade eben dies sei auch keine Kunst. Es sei vielmehr Sklavenarbeit, sich an das Zu-Sehende streng halten zu müssen und deshalb der freien Kunst unwürdig. Hatte die Ikone ein Problem mit dem Personalbild weil der Präzedenzfall des Christusbildes theologisch dadurch konsensfähig gemacht werden musste, die Maler gleichsam zu entmündigen und ihre jeweiligen malerischen und stilistischen Eigenarten gegenüber den schriftlich zu fixierenden Merkmalen eines Bildes komplett auszublenden, ist es unter der Geltung des Bildparadigmas Kunstwerk fast umgekehrt: die Fixierung des Personalbildes, eine bestimmte Person exakt wiedergeben zu müssen, erschwert in den Texten, in denen Porträts thematisiert werden, ihre Würdigung als Kunstwerk.

Diese besondere Schwierigkeit, unter der das Porträt unter dem Bildparadigma „Kunst“ steht, führt zu verschiedenen Strategien, die das Porträt dennoch als Kunstwerk rechtfertigen. Eine klassische ist ein



Abb. 4: Francis Bacon, *Study of Isabel Rawthorne*

Topos in der Beschreibung solcher Porträts. Spätestens seit Raffael und mit erstaunlicher Kontinuität bis zu Max Liebermann und Edvard Munch wird zum Beispiel von dem jeweiligen Porträt behauptet, es sei dem Darzustellenden ähnlicher als dieser sich selbst. In dieser Übersteigerungswendung wird das Porträt als Kunstwerk dadurch gerechtfertigt, dass es die bloße Kopie der Wirklichkeit überboten hätte, und damit der Forderung nach einer Plusqualität der Kunst mehr als genüge getan worden ist. Eine andere Strategie ist keine rhetorische sondern eine künstlerische und sie wird von einigen Künstlern im 20. Jahrhundert angewendet: sie thematisieren die Problematik des Porträts als Kunstwerk in der Art und Weise ihres Malens, und dies nicht klassisch, indem sie die Forderungen übererfüllen und geniemäßig überbieten, sondern im Gegenteil, indem sie ihre Kunst aus dem Scheitern des Porträts entwickeln. Zu diesen Künstlern gehört etwa Francis Bacon, auf den ich mich nun konzentrieren möchte.

Bacons Porträt „Study of Isabel Rawthorne“ ist 1966 entstanden und wohl eines der Gemälde mit dem stärksten close-up im Oeuvre des Künstlers. Gerade wegen dieser Konzentration auf die für Personalbilder zentralen Momente ist es jedoch für die Überlegungen besonders geeignet. Wir sehen die Dargestellte in einer heftigen Linksdrehung begriffen, als ob sie etwas sich unerwartet hinter dem rechten Bildrand Ereignendes erspüren würde. Ihre Sinne erscheinen dabei besonders geschärft: die Augen wie „gespitzt“ zur Quelle der Erregung gerichtet, die Nasenlöcher durch eher assoziierte, den Rahmen des Körperlichen sprengende, große, dunkle, Ovalformen erweitert. Die Dargestellte zeigt sich nicht, wie in einer klassischen Porträtattitude, in der die Person sich während einer Sitzung ihres Porträtiertwerdens bewusst ist. Vielmehr scheint ihr Bildnisprozess durch etwas Plötzliches gestört zu sein, was unmittelbare Folgen für das Personalbild gehabt zu haben scheint. Es müsste jedoch ein ganz besonders inniges, direktes Bildverfahren sein, eine Übertragung des Körpers in träge Farbmasse, die des ständigen Kontaktes bedarf, dass sich ein solches Ereignis entsprechend auswirken kann. Wohl kaum wird man dabei tatsächlich an ein Berührungsbild wie das Mandylion, das ohne Maler auskommt, denken können, wenn auch der wie in der Wendung verschmierte Mund die Assoziation an einen solchen, allerdings misslungenen Abdruck erweckt. In der Tat äußert sich Bacon selbst in bemerkenswerter Art und Weise über seine Vorstellung, ein Porträt zu machen. In den Gesprächen mit David Sylvester spricht Bacon davon, er träume einfach einen Farbkumpen auf die Leinwand zu schleudern und das Porträt stünde da. Auch das gelingt nicht, Bacon muss hingegen bekunden, dass ein Grossteil seiner Arbeit darin bestünde, abzurechnen, was ihm leicht von der Hand geht. Warum? Maler können doch froh sein, wenn ihr malerisches Geschick ihnen die Möglichkeit einer perfekten Wiedergabe, eines perfekten Porträts in die Hand gibt. Aber genau darum geht es Bacon eben ganz offensichtlich nicht. Vielmehr schafft er ein Bildwesen, das so sehr aus Farbe besteht, aus malerischen Interventionen und Inventionen, dass seine Gleichsetzung mit einer Darzustellenden schwerfällt. In meinem Text habe ich stets zwischen Darzustellendem, dem Menschen, den es gegeben hat und den das Porträt ins Bild setzen soll und dem Dargestellten, der als bildliche Vorstellung im wörtlichen Sinne nur in der Darstellung existiert, unterschieden. Diese Unterscheidung hat nur kunsttheoretisch, dass heißt innerhalb des Bildparadigmas Kunst Sinn, nicht hingegen eben ikonentheoretisch beziehungsweise innerhalb des Bildparadigmas Ikone. Denn dort ist das Bild ja eine Eigenschaft des Darzustellenden selbst. So sehr Bacon also mit seiner Vorstellung, das Bild möge doch bitte gleichsam in einer Abwurfgeste von Farbe parallel zur Abwischgeste des Mandylion fast wie von selbst und also nicht von Menschenhand gemacht entstehen, so sehr handelt Bacon als Maler innerhalb des Bildkonzepts Kunst. Und zwar so sehr, dass er den alten kunsttheoretischen Vorwurf an das Porträt, es sei geistlos, weil es ja einen Darzustellenden nur so zeigt, wie er ist, und deshalb keine Kunst, verinnerlicht zu haben scheint, indem er die bloße Abbildung, die sich selbst auf etwas Abzubildendes durchsichtig macht, vermeidet, wie der berühmte Teufel das Weihwasser. John Russel hat die wichtige Bemerkung gemacht, dass Bacon nur selten – und in den Porträts eben gar nicht – gewaltsame Themen behandelt, sondern es die Malerei selbst ist die gewalttätig auftritt. In der Tat scheint die Dargestellte von ihrer Gesichtsauflösung gar nichts zu wissen. Im Gegenteil, sie scheint ein Bündel an Lebensenergie und Vitalität zu sein. Die gleichen Bilddaten, die jedoch den Eindruck dieser Vitalität hervorrufen, Schnelligkeit der Pinselspuren, explodierende Farbgewalt, ausschießende Formen, sind zugleich verantwortlich für den Eindruck die Dargestellte sei vom Tode gezeichnet. Die übergroßen Nasenlöcher sind zum Beispiel wie geblähte Nüstern zum einen Ausweis ihrer erhöhten Sinneskraft und Aufmerksamkeit, mithin ein Zeichen für hohe Lebendigkeit ja Aggressivität, zum anderen aber auch als schwarze Leerstellen im Körper wie Einschusslöcher oder Nekrosen Ausweis einer Desintegration des Leiblichen. Doch alle diese Deutungen, Nüstern, Einschusslöcher, Nekrosen, der zu sehenden Bilddaten sind mit unseren Erfahrungen eines darzustellenden Körpers nicht vereinbar. So sieht ein Körper tatsächlich einfach nicht aus. Sie funktionieren nur innerhalb der Malerei Bacons, nur für

das Farbwesen, das Bacon geschaffen hat und das kein Äquivalent in der Wirklichkeit hat. Insofern ist die Gesichtsauflösung der Dargestellten keinesfalls auf die Darzustellende zu übertragen, weil die Dargestellte so deutlich der Kunst Francis Bacons entspringt und nicht etwas Abzubildendem. Bacon deutet die Realität um ihn herum nicht als gewaltvolle Welt, in der dem Menschen schlimme Dinge widerfahren, obwohl dies natürlich der Fall ist. Vielmehr präsentiert er seine Malerei und das Porträtmachen als gewaltvollen Akt, die Gesichtsauflösung widerfährt der Dargestellten. Gleichwohl interpretiert Bacon damit auch menschliche Wirklichkeit, denn seine Malerei, sein Malen und Bildermachen geschieht ja nicht außerhalb der Welt. Erstens weil nichts, was geschieht, außerhalb der Welt geschieht. Und zweitens Bacon ja in seiner Dargestellten eine Darzustellende repräsentiert. Isabel Rawthorne hat es gegeben und von ihr schafft er eine Dargestellte, eine Imago, ein Bild. Es ist, und hier würde die Ikonentheorie heftig zustimmen, eine Eigenschaft von Menschen, dass es Bilder von ihm geben kann. Deshalb nämlich kann man Christus, den Sohn Gottes und Gott darstellen, eben weil er Mensch ist, unvermischt und ungetrennt. Im „Zeitalter der Kunst“, um einen Begriff von Hans Belting zu nehmen, sind die Person und ihr Bild nicht mehr identisch miteinander. Wenn Bacon allerdings Isabel Rawthorne darstellt, kreierte er ein neues Wesen, das sich für unseren Blick vor die Darzustellende schiebt und die gelebt habende Person gleichsam bedeckt. Wir erfahren über die Beziehungen von Isabel Rawthorne zum Maler, ja über ihre Persönlichkeit, herzlich wenig. Indem Bacon jedoch ein Äußeres der Bildperson als hoch bedeutsam, als differenziert und energiegeladen zeigt, deutet er auf ein Inneres, aus der diese Bedeutung kommt. Der Dargestellte, nur mühsam und locker in Malerei geformte Leib ist also gleichermaßen die Maske, in die Person bildlich eingehüllt wird, um sichtbar zu werden. Doch diese Maske der Malerei ist in Bacons Bild so wenig geschlossen, so wenig eine intakte Hülle, dass man von einer dargestellten Körperoberfläche, unter der ein Inneres verborgen wäre, kaum sprechen kann. Körpermetaphorisch gesprochen ist diese Maske bei Bacon „Innerei“. Nur noch innen stellt sie jedoch nicht mehr dar: nicht Eigenschaften, Ansprüche, nicht Zuschreibungen – ihr Zeichencharakter ist gekappt, weil die Verweisstruktur von einem auf ein anderes, von Außen auf Innen



Abb. 5: Alberto Giacometti, *Tête d'homme IV (Diego)*

nicht mehr funktioniert. Gerade dadurch aber wird die Person Isabel Rawthorne in ihrem Bild nicht ausgestellt, sie wird bildlich nicht verfügbar und bleibt dem Blick entzogen. Was Bacon dem Bild antut, tut er Isabel Rawthorne gerade nicht an und respektiert damit ihre Person als Unantastbar. Die Gesichtsauflösung im Bild Bacons ist also die Bedingung für die Wahrung der Unantastbarkeit der darzustellenden Person.

Ein anderes Beispiel für eine ähnliche Strategie in der Moderne ist das Werk Alberto Giacomettis. Auch hier konzentriere ich mich auf ein Werk, auf ein Gemälde, das seinen Bruder Diego zeigt und zwei Jahre früher als Bacons Bild entstanden ist: *Kopf eines Mannes IV (Diego)*, 1964.

Giacomettis Gemälde ist aus einzelnen Linien und Pinselspuren in Grau- und Schwarztönen aufgebaut, die zeichnerisch wirken.

Anderes als Bacons Bild blickt der Dargestellte starr geradeaus, ist ganz frontal als Brustbild gezeigt. Es ist schwer zu sagen, ob Giacometti hier den Bruder selbst vor Augen hatten, von Fotos wissen wir, dass es so war, oder eine plastische Büste Diegos, von denen Alberto zahlreiche geschaffen hat, ins Werk setzt. Das liegt daran, dass, ganz anders als Bacons Bild, der Bildperson jegliche Regungen der Lebendigkeit abgeht, sie wirkt erstarrt. Dennoch entwickeln die einzelnen Pentimenti eine geradezu umtriebige Geschäftigkeit und Geschwindigkeit, die Körperformen des Dargestellten gleichsam umkreisend und umzeichnend zu bilden. So sehr ist der Prozess des Einfangens einer Person mittels gleichsam käfigartiger Striche und Flächen ablesbar, dass ich mir hervorragend einen Trickfilm vorstellen kann, der diesen Prozess zeigt. Im feststehenden Bild jedoch ist dieser Prozess jedoch unabgeschlossen und auch unabschließbar. Denn auch hier wissen wir, so hat der Darzustellende nie ausgesehen, weil so kein Mensch aussieht, es ist ein Bild, ein Dargestellter, eine Bildperson. Anders als in Bacons Bild werden die Qualitäten der Malweise, heftig, lebendig und zugreifend, jedoch nicht auf den Dargestellten deutend übertragen. Der Kontrast zwischen den nervösen Pinselstrichen und der Starre der Bildperson ist dazu zu groß. Vielmehr problematisiert Giacometti in noch vordringlicherer Art und Weise als Bacon sein eigenes Bildnismachen beziehungsweise sein Streben, ein treffendes Personalbild zu geben. Giacometti malt vielleicht nicht so sehr das Sehen einer Person, wie vielmehr das Malen einer Person und das Scheitern dieser Person im Malen habhaft zu werden. Der Künstler selbst hat eindrücklich von seinen Schwierigkeiten gesprochen. Schon 1933 veröffentlicht er ein surrealistisches Gedicht dazu: *le rideau brun*, Der braune Vorhang (damit meint er das Gesicht):

*Keine menschliche Figur ist mir so fremd
Wie ein Gesicht, das,
so oft ich es angeschaut habe,
sich überall verschlossen hat
auf unbekanntem Treppenstufen.*

Porträtmachen ist unter solchen Umständen recht schwierig, nicht weil der Maler sein Handwerk nicht verstünde, sondern weil der Mensch schwierig ins Bild zu setzen ist. Nicht künstlerische sondern anthropologische Probleme stellen sich dem Maler. Der Mensch ist bildlich nur scheinbar verfügbar, es trennt uns eine unüberbrückbare Distanz voreinander über die hinweg wir einander nicht verstehen. Deshalb hat man Giacometti immer wieder auch mit dem Existentialismus in Verbindung gebracht. Wir machen ja durchaus die Erfahrung, dass wir einander – hoffentlich – annähernd verstehen und doch ist diese letzte Fremdheit in der Tat eine Realität unserer Erfahrung. Menschen sind nicht offen füreinander, sondern, der Volksmund sagt es treffend, man kann jemandem nur vor den Kopf schauen. Dem Gesicht, dem Körper, der Welt ist tatsächlich eine Grenze eingeschrieben, die wir in diesem Leben nicht überschreiten können. Alberto Giacomettis Kunst ist deshalb eine besondere Funktion anthropologischen Realismus. Und hier schließt sich der Kreis über die Bildparadigmen Ikone und Kunstwerk hinweg. Hannan konnte das Bild Christi nicht malen, weil die Person Jesu Christi, zugleich Gott und Mensch, sich nicht von Menschenhand ins Bild bannen lässt. Christi Bild muss nicht-von-Menschenhand-gemacht, als *A-cheiro-poieta*, entstehen. Weil im Zeitalter der Säkularisierung sich die Erkenntnis durchgerungen hat, dass jeder Mensch tatsächlich in seiner Würde gänzlich unantastbar ist, muss Alberto Giacometti, dem solch göttliche Kräfte nicht zur Verfügung stehen, schon am Porträt seines Bruders scheitern. Doch das Scheitern des Personalbildes macht es deshalb in Bacons und Giacomettis Kunst erst möglich, diese Qualität des Menschen sichtbar werden zu lassen. Das Scheitern, die Gesichtsauflösung oder vielmehr das Gar-nicht-erst-Zustandekommen eines intakten Gesichtsbildes ist die Bedingung für das gelungene Porträt als Kunstwerk und modernes Menschenbild. *Acheiropoieta* wird es nicht mehr geben.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1

Mandylion, 6. Jahrhundert, Capella Santa Matilda, Vatikan, aus S. Solvestro in Capite, Rom

Abb. 2

Mandylion, aus Novgorod, 2 H. 12. Jahrhundert, Moskau, Staatliche Tretjakov-Galerie

Abb. 3

Verschiedene Ikonen vom Typus Mandylion (von links oben nach rechts unten):

- a) Simon Ushakov, 18. Jahrhundert, jetzt Geistliche Akademie Moskau
- b) Russisch, Mitte 19. Jahrhundert, Privatsammlung
- c) Griechisch, 1833, Privatsammlung
- d) Russisch, 20. Jahrhundert, Kunsthandel
- e) La Sante Face de Laon
- f) Mandylion, Russisch, Ende 19. Jahrhunderts

Abb. 4

Francis Bacon, *Study of Isabel Rawthorne*, 1966, Öl auf Leinwand, 35.5 x 30.5 cm, Centre Georges Pompidou, Paris; aus dem Besitz von Louise und Michel Leiris

Abb. 5

Alberto Giacometti, *Tete d'homme IV (Diego)*, *Kopf eines Mannes IV (Diego)*, 1964, Öl auf Leinwand, 50 x 40,5 cm, Kunsthaus Zürich