

Felix Thürlemann

DIE BILDER – DAS «IMAGE» DES MALERS

Zu Georges-Henri Clouzots Film «Le Mystère Picasso»

Der Terminus «Autor» ist in Kunstgeschichte und Kunstkritik nicht üblich. Die Rede ist von Künstlern, seltener von Künstlerinnen; es wird etwa unterschieden zwischen Malern, Bildhauern, Konzept- und Videokünstlern. Wörtlich genommen verweisen diese Begriffe auf Subjekte, die Kunst im allgemeinen oder einzelne Kunstformen hervorbringen. Dennoch wäre es irrig, aus dem unterschiedlichen Wortgebrauch zu schließen, die Funktion «Autor», wie sie etwa Michel Foucault definiert hat¹, spiele in diesem Bereich keine Rolle. Im Gegenteil: Nirgendwo wird der alte romantische Kult der autoritativen Diskursbegründer, der Genies, bis heute so intensiv gepflegt wie in der Welt der Schönen Künste. Es wäre somit durchaus legitim, die Formen der «auktorialen Werkherrschaft»² und ihre Krisen im künstlerischen Bereich mit den gleichen Mitteln kritisch zu untersuchen wie im Bereich der Literatur. Dies ist aber, soweit ich sehe, noch kaum geschehen.³ Die Figur des Künstler-Autors ist für die Kunstgeschichte wenig problematisch geblieben, und es hat in der Kunstkritik auch keine Debatte gegeben, die die Intensität und Qualität der literaturkritischen Diskussion um das «Verschwinden des Autors» erreicht hätte.

Die Kunstwissenschaft besäße aufgrund ihrer Geschichte durchaus das Rüstzeug, die Problematik mit kühlem analytischen Geist anzugehen. Neben der Beglaubigung und der Zuschreibung der überlieferten Werke zu einzelnen Künstlernamen bestand das eigentliche Forschungsziel der Disziplin in ihrer Frühphase in der Herstellung einer kohärenten *Stilgeschichte*, innerhalb derer die einzelnen Werke und Autoren nur noch durch ihren Platz in der zeitlichen Abfolge und ihre mögliche Vorbildrolle zählten. Lange bevor die Textwissenschaftler eine anonyme Diskursanalyse forderten, näherte sich Heinrich Wölfflin

in seinem Buch *Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe* von 1915 dem Ideal einer «Kunstgeschichte ohne Namen».

Im praktischen Kunstbetrieb aber bietet sich ein ganz anderes Bild. Hier spielen die Namen, spielen die Künstler-Autoren seit dem Beginn der Neuzeit und dem Aufkommen des Sammlerwesens eine entscheidende Rolle. Bis heute ist Kunst primär eine offene Menge von beglaubigten Unikaten, deren Wert von der Wertschätzung ihrer Schöpfer abhängt, die ihrerseits – nach dem bekannten Zirkelschema – wiederum aus dem Wert der von ihnen hervorgebrachten Werke resultiert. Für die ökonomischen Strukturen des Kunstbetriebes sind die Funktionen «Autor» und «Einzelwerk» von zentraler Bedeutung, und die Versuche der jüngeren Zeit, dagegen anzugehen, waren meist zum Scheitern verurteilt. (Man denke etwa an Joseph Beuys' Konzept der «sozialen Plastik» oder an die mit oder ohne Einverständnis der Hervorbringer nachträglich auktorialisierte Graffiti-Kunst.)

Je bedeutender aber der Marktwert der beglaubigten Werke, desto größer ist das Interesse, die Figur des Schöpfer-Autors biographisch aufzuladen. Das Phänomen Van Gogh, das im Jahre 1990, im hundertsten Sterbejahr des Menschen, zu Ereignissen, die von geradezu kultischer Verehrung zeugen, Anlaß gegeben hat, ist dafür ein zwar extremes, aber in den Grundzügen durchaus repräsentatives Beispiel.

Ich möchte im folgenden den Prozeß des Rückbezugs der «Werke» auf die Autorinstanz «Maler», die Verwendung der Bilder zur Schaffung eines «Image» des Künstlers, am Beispiel Picassos darstellen, genauer am Beispiel des im Jahre 1955 entstandenen Films *Le Mystère Picasso* von Georges-Henri Clouzot, der aber aufgrund des einverständigen Mitwirkens Picassos als Darsteller seiner eigenen Figur einer Selbstinszenierung des Maler-Autors vor größtmöglichem Publikum gleichkommt. Dieser Film ist wohl eine der extremsten Manifestationen des alten Mythologems vom herausragenden, gottähnlichen Schöpfergenie, in dem sich aber gleichzeitig – was man, wie mir scheint, noch zu wenig gesehen hat – eine fundamentale Krise dieses Mythologems ankündigt.⁴

Die vom Regisseur Clouzot im Titel und im Vorspann des Filmes explizierte Intention, das «Rätsel» des schöpferischen Genies Picasso zu lösen, entspricht ganz dem Programm der damals *en vogue* stehenden akademischen Disziplin der Künstlerpsychologie.⁵ «Wir wollen dem geheimen Mechanismus auf die Spur kommen, der den Genius bei seinem gefährlichen Abenteuer leitet», erklärt die Stimme Clouzots im Vorspann. Zu diesem Zweck bedient sich der Regisseur folgender «Versuchsordnung»: Picasso zeichnet mit einer speziellen Tinte auf einen Papierschirm; die durchdrückende, allmählich wachsende Tintenspur

wird auf der Rückseite des sonst undurchsichtigen Schirms mit fixer Kamera aufgezeichnet, wobei das Format des Papierschirms genau dem *cadre* des Filmbildes entspricht. Der weiße Schirm, das Bildfeld, auf dem sich die Zeichnung entfaltet, wird so bei der Projektion mit der Kinoleinwand identisch: Für den Kinogänger stellt sich der Eindruck ein, die jeweilige Zeichnung entstehe aus sich selbst heraus. Für den Zuschauer, der mit den Gattungen des traditionellen Films vertraut ist, haben die Bildentstehungssequenzen eine einzigartige narrative Struktur. Was er beobachtet, hat vorerst den Charakter eines zufälligen, unkontrollierten Irrganges auf der leeren weißen Fläche. Weder der Ort des Ansatzes noch die Richtung, den der einzelne Strich nehmen wird, sind für ihn voraussehbar. Erst nach einer gewissen Zeit wird ein ikonographisch kodiertes Thema – «Der Maler und sein Modell», «Stilleben mit Totenkopf» usw. – erkennbar, und der Strich, der vorerst ein rein gestalterisches Element war, übernimmt auch eine darstellende Funktion.

Ein elementares semiotisches Gesetz besagt, daß jedes wahrgenommene Ereignis den Beobachter bei üblicher Einstellung dazu veranlaßt, ein Subjekt, das mit einer entsprechenden Handlungskompetenz ausgestattet ist, als seinen

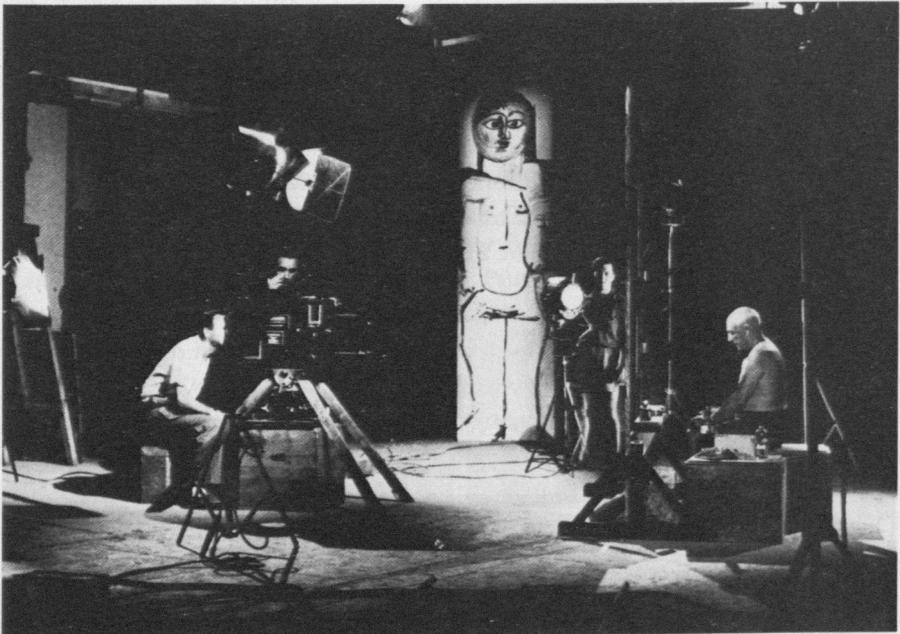


Abb. 1

Ursprung zu postulieren. Wenn dieses Subjekt unsichtbar oder sonstwie unbekannt ist, wird seine Kompetenz aufgrund der beobachteten Ereignisse allein rekonstruiert.

Im Falle der Bildentstehungssequenzen des ersten Teils von *Le Mystère Picasso* erscheint die Ursprungsinstanz, den der Betrachter mit dem Namen «Picasso» belegt – gerade wegen der Unvorhersehbarkeit der beobachteten gestalterischen Prozesse – als ein künstlerisches Subjekt mit einer uneingeschränkten Schaffenskraft: Innerhalb der Grenzen des weißen Schirms verfügt es über eine absolute Freiheit der Erfindung, die nur mit der des biblischen Schöpfungsgottes verglichen werden kann.

Nach einer halben Stunde Spielzeit, nachdem man sieben Zeichnungen *ex nihilo* hat entstehen sehen, hat die verborgene Schöpferinstanz für den Zuschauer beinahe die obsessionelle Präsenz eines Phantasmas gewonnen. In diesem Augenblick erlaubt der Regisseur dem Zuschauer – dank dem Einsatz zusätzlicher Kameras –, einen Blick «hinter die Kulissen» zu werfen. Die erste Einstellung (Abb. 1) zeigt das vollständige malerisch-filmische Dispositiv mit den beteiligten Akteuren. Links sieht man Picasso mit nacktem Oberkörper, wie er umgeben von seinen Handwerksinstrumenten vor dem Papierschirm sitzt; ihm blickt auf gleicher Höhe das «Auge» der Kamera mit Claude Renoir, dem Enkel des Malers, am Sucher entgegen. Hinter der Kamera steht Georges-Henri Clouzot, der Regisseur, und zur Linken, etwas im Hintergrund, der Verantwortliche der Beleuchtung. Es fehlt Henri Colpi, der bei der Montage des Filmes Außergewöhnliches leisten wird.

Die Anordnung erinnert an Dürers bekannten Holzschnitt mit dem Zeichner, der mit Hilfe eines quadrierten Rahmens eine in Verkürzung gesehene Frauenfigur festzuhalten versucht (Abb. 2). Die Analogien in der Anordnung der



Abb. 2

Figuren um den Schirm sind deutlich. Um so signifikanter erscheinen die Unterschiede: Im Gegensatz zu Dürers Schirm ist derjenige Picassos opak. Für ihn ist das Zeichnen kein mimetisches Verfahren mehr; die Aufgabe der Nachahmung hat die Kamera übernommen. Die Frau ist nicht mehr Modell; sie steht, von Picasso selber gemalt, wie eine alles dominierende Muse, dem Dispositiv übergeordnet, im Raum.

Diese Sequenz, in der der Maler sich beim Zeichnen über die Schulter schauen läßt, ist von Clouzot mit einem außerordentlichen Sinn für dramatische Effekte zugleich als Wettlauf gegen die Uhr inszeniert. Wegen des beschränkten zur Verfügung stehenden Filmmaterials weist Clouzot dem Maler eine maximale Zeitspanne zur Verfertigung der Zeichnung zu. Picasso akzeptiert die Limite, wodurch das Zeichnen als ein vom Maler im voraus genau geplanter Prozeß erscheint. Aber auch das, was Picasso hier zeichnet, ist von Belang (Abb. 3-6): Zuerst entstehen drei amöbenartige, ausstrahlende Gebilde, den Kopffüßlern der ersten Phase der Kinderzeichnung vergleichbar. Diese werden anschließend durch hinzugefügte Stiele und Blätter in einen Strauß von Blumen verwandelt; vom Kontur eines Fisches umschlossen werden die Blumen darauf zur ornamentalen Binnenzeichnung des Tieres. Neu hinzugefügte Striche machen daraufhin aus dem Fisch ein Huhn.

Es ist klar, daß diese Sequenz nicht zeigt, wie eine Picasso-Zeichnung entsteht. Der Maler spielt mit der temporalen Struktur des Mediums Film und erzählt dem Betrachter eine ganze Geschichte in der Form einer Bildmetamorphose. Ihr Inhalt ist die Schöpfungsgeschichte, vulgärdarwinistisch korrigiert als Aufstieg vom primitiven Einzeller zum komplexen Lebewesen.

Nach einer kurzen Unterbrechung, bei der Picasso die Tusche vorbereitet, führt er die Zeichnung weiter: In neuer Manier, nicht mehr als schwarze Linienzeichnung, sondern mit breitem Pinsel gemalt und farbig überhöht, entsteht – statt des erwarteten Menschen – gleich der Kopf eines gehörnten Fauns, um den herum schließlich kleine Menschenfigürchen Beifall spendend tanzen (Abb. 7). Bei der Schöpfungsgeschichte, die Picasso in fünf Stufen zeichnerisch nachvollzieht, handelt es sich zweifellos um eine Metapher des künstlerischen Schaffens und um eine Selbstverherrlichung des Malers Picasso als einer aus sich selbst heraus produzierenden gottähnlichen Schöpferinstanz. An das Ende der aufsteigenden Sequenz «Einzeller - Pflanze - Kaltblütler - Warmblütler» setzt der Maler sein eigenes Bild: den mediterranen Halbgott als Inkarnation von überragender, nie versiegender kreativer Potenz.

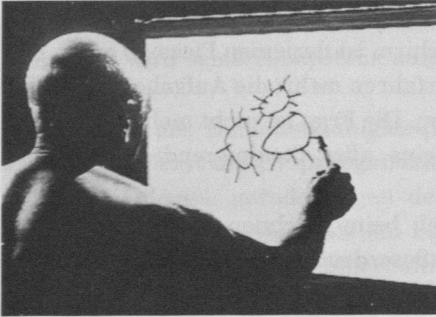


Abb. 3

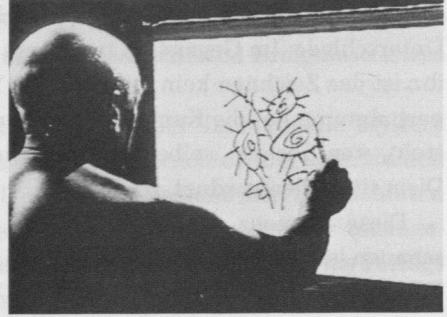


Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

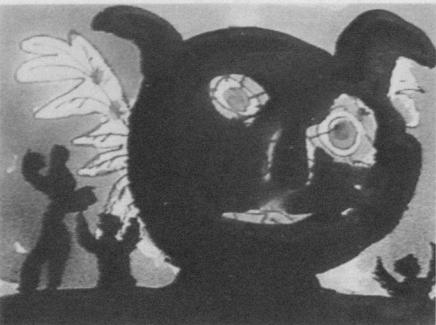


Abb. 7



Abb. 8

Als eindeutiges, ernstgemeintes Selbstporträt jedenfalls interpretiert Clouzot den Kopf des Fauns: In einer Parallelmontage ordnet er ihm das Gesicht Picassos zu, das er in immer größerer Nahaufnahme filmt, bis dieses in einer gleichen symmetrischen Komposition mit ebenso schräg gestellten Augen den Bildschirm ausfüllt (Abb. 7 und 8).

Bei Picassos Bildmetamorphose handelt es sich um eine sehr effiziente, weil performative Darstellung des Mythologems vom gottähnlichen Schöpfer, gleichzeitig aber auch um einen ironischen Kommentar zu dem alten Mythologem. Ironie, verstärkt mit einer Prise dadaistischer Provokation, leuchtet auch aus einem vielzitierten Bonmot Picassos heraus, in dem die Angleichung des Künstlers an Gott eine überraschende Umkehrung erfährt: «Gott ist ein Künstler wie alle anderen. Er hat die Giraffe, den Elefanten und die Katze erfunden. Aber er hat keinen Stil; er experimentiert.» Daß es problematisch ist, Picassos malerische Selbstdarstellung und deren Interpretation durch Clouzot im ersten Teil von *Le Mystère Picasso* als gültige Antwort auf das im Titel gestellte Problem zu nehmen, zeigt der zweite Teil des Films. Clouzot wählt darin ein unterschiedliches filmisches Verfahren, das eine ganz andere Darstellung des künstlerischen Schaffensprozesses mit sich bringt; diese aber konstituiert wiederum ein völlig anderes «Image» vom Maler-Autor Picasso.

Der zweite Teil von *Le Mystère Picasso* ist ausschließlich in Farbe und im Cinemascope-Verfahren gedreht. Statt auf den Schirm malt Picasso jetzt in seiner üblichen Art mit Öl auf eine Leinwand im Cinemascope-Format, die wiederum mit fixer Kamera aufgenommen wurde. Clouzot filmte hier in einer Art Zeitraffer-Verfahren: Immer wenn der Maler von der Staffelei zurücktrat, wurden einige Sekunden Film gedreht. Die sich so ergebende Sequenz einzelner Bildstadien erweckt nochmals den Eindruck, das Bild entstehe aus sich selber heraus.

Die beiden Teile des Films vertreten jedoch zwei völlig unterschiedliche Konzepte des Raum/Zeit-Bezuges: Während im ersten Teil das Bild fast ausschließlich über sich im Raum ausbreitende, definitiv gesetzte Striche entsteht, entsteht das Bild im zweiten Teil vor allem aus sich überlagernden Schichten. Nichts von dem, was gesetzt ist, ist endgültig; alles kann jederzeit abgeändert oder übermalt, ausgewischt, überklebt oder wieder weggerissen werden.

Den beiden Teilen liegt eine ganz unterschiedliche narrative Logik zugrunde: Da im ersten Teil jeder, auch scheinbar willkürlich gezogene Strich bewahrt wird, ist er *per se* ein funktionales Element in Vorschau auf ein Sinnganzes, dessen Thema vom Betrachter nach einer gewissen Zeit erkannt wird. Im Grunde handelt es sich um eine klassische, Spannung erzeugende Erzählstruk-

tur, der des Kriminalromans à la Hitchcock verwandt: Ein kohärenter Plan ist vom Maler-Autor als Täter vorgegeben; man verfolgt als Rezipient wie er – in perfekter Beherrschung der Mittel – diesen Plan realisiert.

Ganz anders die Erzählstruktur des zweiten Teils: Zwar ist auch hier das generelle Thema des jeweiligen Werkes ein für alle mal festgelegt und wird vom Betrachter auch bald erkannt: ein lesender Frauenakt, eine Strandszene, mehrere Beispiele von Stierkämpfen. Das Malen selber aber erscheint als ein nur teilweise kontrollierbarer Kampf mit und gegen die malerischen Mittel.

Der Rezipient versucht, ausgehend von den unerwarteten Korrekturen die ästhetischen Kategorien zu rekonstruieren, die den Maler-Autoren bei seinem Tun leiten. Es gelingt ihm kaum. Jener übermalt, korrigiert, wischt das aus, was ihm gefallen hat, um es durch eine Variante zu ersetzen, die ihm vielfach weniger gelungen vorkommt.

Der Produktionsprozeß des letzten Gemäldes, *Der Strand von Garoupe*, den Clouzot als dramatischen Höhepunkt an das Ende des Films gesetzt hat, ist dafür ein besonders gutes Beispiel. Die Wahl gerade des Strandthemas für eines der Bilder im zweiten Teil scheint nicht zufällig. Das Thema «Strand» als freie Ansammlung von Figuren, die in ihrem Verhältnis zueinander keiner vorgegebenen Handlungslogik folgen, erlaubt es dem Maler, eine Figurenkomposition zu schaffen, deren Gestalt allein von malerischen Erwägungen bestimmt ist. Dadurch bleibt der Malprozeß selber potentiell für immer unabgeschlossen: Die Komposition kann unter Wahrung des Themas nach Belieben umgebaut werden.

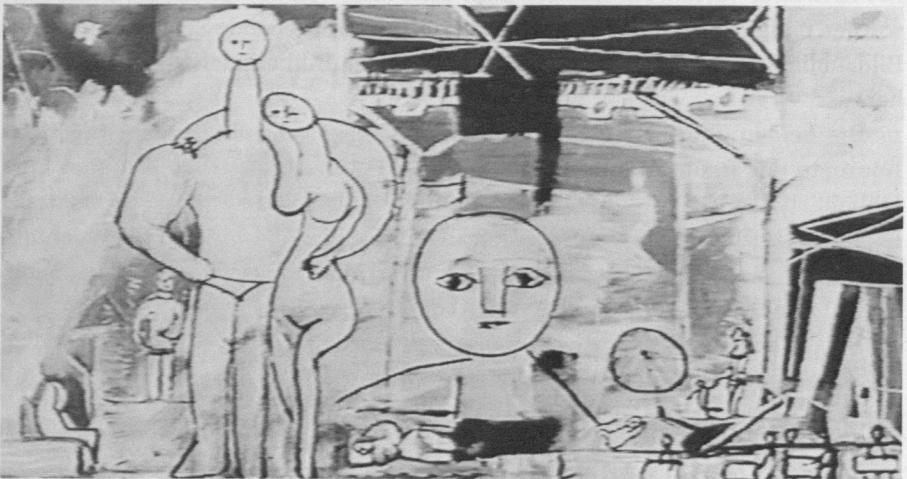


Abb. 9

Im Film bleibt die erste Fassung des *Strandes von Garoupe* tatsächlich offen und wird nach unendlich vielen Umgestaltungen schließlich als gescheitert verworfen (Abb. 9). (Auf den von Picasso gesprochenen Kommentar und auf die Musik von Georges Auric, die beide versuchen, dem Prozeß des Malens nachträglich einen geradlinigen Sinn zu unterlegen, gehe ich hier nicht ein).

Picasso und Clouzot wagten es offenbar nicht, den Film auf dieser Note der Offenheit abzuschließen. Der Maler macht sich daran – «maintenant où je sais où j'en suis», wie er sagt –, das Thema des *Strandes von Garoupe* nach dem Verfahren, wie er es im ersten Teil praktiziert hatte, nochmals zu malen: Alles ist von vornherein festgelegt und wird ohne Zögern und ohne Überraschungen geradlinig zu Ende geführt. Es entsteht ein harmloses, dekoratives Bild, in dem einige bekannte Linienfiguren große buntfarbige Flächen überlagern. Georges Aurics dramatisch aufputschende Musik ist dem Gemalten in fast lächerlicher Weise inadäquat (Abb. 10).

Le Mystère Picasso von Georges-Henri Clouzot vermag natürlich das Geheimnis der schöpferischen Persönlichkeit Picassos nicht zu lüften. Die Darstellung und Inszenierung des künstlerischen Produktionsprozesses erweist sich primär als eine besonders wirkungsvolle Form, die Figur des Autors zu konstituieren. Der Rezipient sieht sich gezwungen, während er den Prozeß der Bildwerdung mitverfolgt, die Kompetenz der Instanz zu rekonstruieren, die als unsichtbarer Täter hinter der sich bewegenden Spur, den sich überlagernden Schichten steht.

Der Film erlaubt es dem Betrachter nicht, die Kompetenz eines in sich konsistenten, für beide Teile gleichermaßen verantwortlichen Subjektes zu

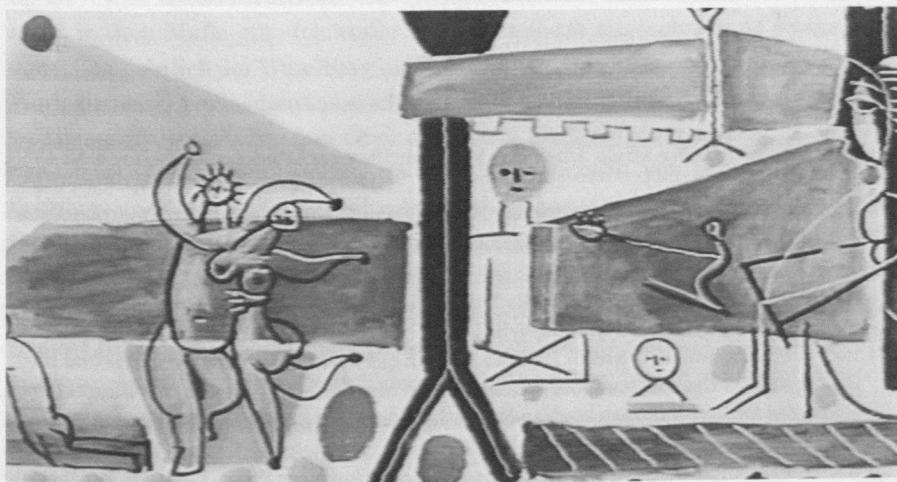
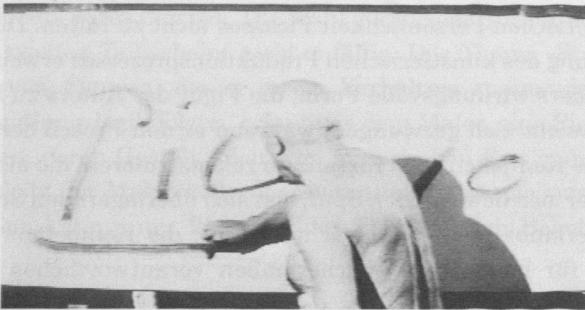


Abb. 10

rekonstruieren. In ihnen stehen sich zwei gänzlich verschiedene Konzepte der künstlerischen Tätigkeit und des Autors gegenüber: ein erstes, in dem der Autor als ein überlegener Schöpfer die Mittel der malerischen Sprache vollständig dominiert und für sein vorgefaßtes Ziel einsetzt, und ein zweites, in der die Produktivität als eine unabschließbare dialogische Auseinandersetzung des Malers mit den gestalterischen Mitteln erscheint, in dem das schöpferische Subjekt ebenso häufig unterliegt, wie es den Sieg davonträgt.

Am Schluß setzt Picasso seine Signatur – die individuell geformte sprachliche Marke des Autor-Subjektes – nicht unter das letzte gemalte Bild, sondern auf eine leere Leinwand im Cinemascope-Format. Picasso signiert damit den Film als Ganzen. Was er mit seinem «Markenzeichen» versieht und damit anerkennt, ist das zweifache, in sich widersprüchliche Bild seiner selbst als Schöpferinstanz, das er von sich geschaffen hat, indem er sich beim Zeichnen und Malen hat filmen lassen.



ANMERKUNGEN

- 1 Foucault, Michel: Was ist ein Autor?, in: M.F., Schriften zur Literatur, Frankfurt a. M. 1988, S. 7-31.
- 2 Ingold, Felix Philipp: Schöpfertum und Führungskraft. Zum Wandel der «Funktion Autor» in der Moderne, in: Wunderlich, Werner (Hg.): Der literarische Homo oeconomicus, Bern 1989 (Facetten, Bd. 2), S. 171-195.
- 3 Einen Ansatz dazu bietet: Ingold, Felix Philipp: Jeder kein Künstler. Versuch über den Autor, in: Neue Rundschau 96 (1985), H. 2, S. 5-24.
- 4 Le Mystère Picasso, Frankreich 1956, 85 Min., in Schwarzweiß und Farbe. Regie und Buch: Georges-Henri Clouzot, Kamera: Claude Renoir, Musik: Georges Auric. Die Illustrationen zu diesem Aufsatz sind nach der Videokopie des Filmes hergestellt, die vom Verlag DuMont, Köln, vertrieben wird.
- 5 Eines der bekanntesten Werke dieser Forschungsrichtung ist: Plaut, Paul: Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit, Stuttgart 1929.