

Peter Truschner

Die Maske abgenommen

Künstler und Modell im 21. Jahrhundert

Klostermann Essay 8

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main · 2021

Alle Rechte vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es
nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen
oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung
elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu
verbreiten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Marion Juhas, Frankfurt am Main

Druck und Bindung: docupoint GmbH, Barleben

Printed in Germany

ISSN 2626-5532

ISBN 978-3-465-04570-0

Man glaubt, auf etwas zuzugehen, und verliert sich
darin. Man muss alles loslassen, und das macht
Angst.

Jacques Rivette, La Belle Noiseuse

Unabsehbar, vage, lockend

Am 12. Mai 2020 ist Michel Piccoli im Alter von vierundneunzig Jahren gestorben. Als Schauspieler war er von jener seltenen und kostbaren Art, die sich weigert, die Kunst im Sinn einer Karriere zu betreiben und sich irgendwann auf ein klar umrissenes Profil festzulegen, das sich gut vermarkten lässt.

Piccoli hat die Schauspielerei in Angriff genommen wie eine Wanderung in anspruchsvollem, die Aufmerksamkeit aller Sinne forderndem Gelände. Ein Terrain, unabsehbar, vage, lockend, in dem es Sinn macht, einen Blick in dunkle Ecken zu riskieren, halbsbrecherische Vorsprünge zu erklimmen, sich durch dichtes Gestrüpp hindurchzukämpfen. Die Praxis des Ortswechsels wird dabei mit der Zeit verinnerlicht und stellt das Fundament für einen permanenten Wechsel der Perspektive dar, der jeder Verfestigung, jeder Zufriedenheit mit dem einmal Erreichten entgegenwirkt.

Vom beruflich erfolgreichen Mann der besseren Gesellschaft, der sich in Bezug auf seine wahren Gefühle in ein seltsam attraktives, herausforderndes Schweigen hüllt («Les Choses de la vie») bis zum Schrei der von natürlichen wie gesellschaftli-

chen Zwängen geknechteten und im Käfig des Fortschritts gefangenen Kreatur (»Themroc«): Piccoli hatte sich die Facetten der ihn umgebenden Welt als schauspielerisches Potenzial einverleibt.

Extimität

Wer sich lange auf dem Gelände aufhält, immer wieder neu aufbricht, wird mit der Zeit selbst Bestandteil dieses Geländes. Lacan nannte diese besondere, räumliche Verschränkung *Extimität*, da sich Intimes und Externes überlagern. Was man erlebt, bleibt nicht außen vor, sondern dringt in einen ein, vermischt sich dort mit bereits Vorhandenem. Das gilt nicht nur für ein reales, sondern auch für ein imaginäres oder symbolisches Geschehen, das von Bildern und Texten vermittelt wird.

Die Kunst wird darüber zu einer Reise, die niemals endet, gleich, welche Etappenziele man zwischendurch verfolgt. Für Schauspieler und Schauspielerinnen bedeutet das, »eine Reise durch die Figur hindurch zu unternehmen. Eine Figur ist kein fester einheitlicher Punkt, sondern eine Abfolge von Reisen, die in unterschiedliche Richtungen führen.«¹ (Declan Donnellan)

¹ Declan Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*. Alexander Verlag, Berlin 2008, S. 99.

Warum viele Künstler und Künstlerinnen zwar gerne behaupten, so vorzugehen, es aber in Wahrheit nur selten tun, bringt der Maler Frenhofer auf den Punkt, den Piccoli im Alter von fünfundsechzig Jahren in Jacques Rivettes Film »La Belle Noiseuse« aus dem Jahr 1991 spielt: »Man glaubt, auf etwas zuzugehen, und verliert sich darin. Man muss alles loslassen, und das macht Angst.«

La Belle Noiseuse

Edouard Frenhofer lebt mit seiner Frau und einstigen Muse Liz (gespielt von Jane Birkin) zurückgezogen im Süden Frankreichs. Er bekommt Besuch vom jungen, gerade angesagten Maler Nicolas und dessen schöner Freundin Marianne (gespielt von Emmanuelle Béart). Die erwartungsfrohe Befangenheit, mit der sich Nicolas und der Kunsthändler Porbus Frenhofer nähern, über den es kaum nennenswerte Veröffentlichungen gibt und dessen letzte Ausstellung über zwanzig Jahre zurückliegt, lässt darauf schließen, dass es sich bei Frenhofer um einen ›Maler für Maler‹ handelt, wie Cézanne einer war (an den nicht zufällig das eine oder andere im Verlauf des Films erinnert).

Wie Frenhofer in weiterer Folge in Szene gesetzt wird, erinnert zudem an Rilkes Beschreibungen von Rodin: »Rodin besaß die Kraft derjenigen, auf die ein großes Werk wartet, die schweigsame Ausdauer

derer, die notwendig sind.² (...) Der Mann mit der gebrochenen Nase wurde 1864 vom Salon zurückgewiesen, Rodin als Fälscher beschimpft. Als er sich daraufhin noch mal dreizehn Jahre verschloss, reifte er als Unbekannter zum Meister, zum Beherrscher seiner Mittel, immerfort arbeitend, denkend, unbeeinflusst von der Zeit, die nicht an ihm teilnahm.«³

Als sie Frenhofers Atelier besuchen, kommt das Gespräch auf ein einst begonnenes, jedoch nie vollendetes Bild: »La Belle Noiseuse« – ein Frauenakt, der seinen legendären Status der Tatsache verdankt, dass Frenhofer ihn einst unter dem Eindruck begonnen hat, in ihm grundlegende Dinge über die Malerei, die sich ihm mit der Zeit offenbarten, in einem Bild festhalten zu können.

Als Nicolas ihm Marianne leichtfertig als mögliches Modell für einen Neubeginn offeriert, ohne sie gefragt zu haben, willigt diese trotz – oder gerade wegen – Nicolas' Anmaßung ein und beharrt kühl und in maliziöser Genugtuung darauf, als Nicolas aufgrund der Konstellation bald von Eifersucht geplagt wird und sie bittet, mit ihm abzureisen.

Das ist das kurze, leichthändig wie Antipasti servierte Vorspiel vor dem ausgedehnten, komplexen Höhepunkt des in der Langfassung (die einzige, die anzuschauen Sinn macht) knapp vier Stunden lan-

² Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*. In: Rilke, *Werke in drei Bänden*, Band 3, Insel Verlag, Frankfurt am Main, S. 358.

³ ebd., S. 363/365.

gen Films, in dem es um die Auseinandersetzung eines (männlichen) Malers mit seinem (weiblichen) Modell und um den teils mit-, teils gegeneinander geführten Kampf um die Fertigstellung des Werks geht.

Es gibt keinen vergleichbaren Film.

Martin Scorsese hat Nick Nolte in »Life Sessions« (seinem Beitrag zum Episodenwerk »New York Stories«) einen bis zur Bösartigkeit egozentrischen Maler spielen lassen, einen Junkie besonderer Art, der sich seine junge Muse einverleibt wie eine lebensverlängernde Infusion, bis sie leer und verbraucht ist und er sich eine neue beschaffen muss.

Céline Sciammas Film »Porträt einer jungen Frau in Flammen« wiederum ist – wie sie selbst sagt – im Grunde ein Film über die Liebe und dazu eine aussagekräftige Episode über den langen Kampf der Frauen um Chancengleichheit. Der Prozess des Malens selbst und die Auseinandersetzung mit dem Gegenüber werden bei Scorsese lediglich pointiert, bei Sciamma schlicht zu romantisch abgehandelt.

Das unbekannte Meisterwerk

In Honoré de Balzacs Künstlernovelle »Das unbekannte Meisterwerk«⁴ aus dem Jahr 1831, die die Vorlage zu Rivettes Film ist, geht es nicht um die Auseinandersetzung eines Künstlers mit seinem Modell, sondern um die Malerei als solche, der Frenhofer, Porbus und Nicolas verfallen sind. Die drei Künstler stehen zudem für die drei Lebensalter des Malers (wenn nicht überhaupt des Mannes): der junge Maler, der vorankommen möchte; der mittelalte, der im Betrieb angekommen ist und sich mit dessen Rahmenbedingungen abgefunden hat; der alte, der die Malerei als Beruf hinter sich gelassen hat, nur noch seinen Visionen nachgeht und dabei den Kontakt zur Außenwelt zu verlieren droht.

Porbus ist im Unterschied zu Rivettes Film bei Balzac kein Händler, sondern ein bestens etablierter Maler. Nicolas ist der junge Nicolas Poussin, der mittellos, begabt und voller Hoffungen vom Leben als großer und berühmter Künstler träumt. Marianne heißt im Buch Gillette und hat nichts von Mariannes moderner Selbständigkeit und Komplexität. Balzac beschreibt sie so: »(...) eine jener edlen Seelen, die an der Seite eines großen Mannes zu leiden bereit sind, seine Nöte teilen und sich bemühen, ihn

⁴ Honoré de Balzac, *Das unbekannte Meisterwerk*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1987.



A Room of Her Own (2016)

zu verstehen (...) stets da, still in ihrer Leidenschaft, verbunden mit seinem Glück, seinem Leid (...).«⁵

Der von Piccoli gespielte Frenhofer ähnelt der gleichnamigen Figur Balzacs lediglich in Grundzügen, Rivettes Interpretation weist entscheidende Unterschiede auf.

Zum Glück: So wie Frenhofer in Balzacs Novelle das Bild von Poussin mit wenigen Pinselstrichen besser macht, so macht Rivette aus Balzacs interessanter Novelle ein Meisterwerk. So verzichtet er etwa bei der Charakterisierung von Marianne und ihrem Konflikt mit Nicolas auf das, was Adorno Balzacs gelegentliche »Groschenromantik«⁶ genannt hat.

Und obwohl er nicht nur Mariannes Beziehung zu Nicolas Raum gibt, sondern auch der Beziehung von Frenhofer zu seiner Frau Liz, konzentriert sich Rivette in Bezug auf die Malerei auf das Wesentliche: die Dynamik von Künstler und Modell sowie die Auseinandersetzung um die Wahrheit (in) der Malerei, die sich im 19. Jahrhundert etwa in der heftig geführten Debatte über das Primat der Farbe oder der Linie äußerte (eine Debatte, die Balzac in seiner Novelle elegant ins 17. Jahrhundert verschiebt).

⁵ ebd., S. 76.

⁶ Theodor W. Adorno, *Balzac-Lektüre*. In: *Balzac – Leben und Werk*. Hg. von Claudia Schmölders und Daniel Keel. Diogenes Verlag, Zürich 2007, S. 395.

Wo es in der Malerei lang geht

Bei Balzac ist Frenhofer wohlhabend und von geradezu missionarischer Selbstgewissheit, jemand, der sich legitimiert fühlt, Porbus und Poussin zu sagen, wo es in der Malerei lang geht. Balzac beschreibt ihn mit den Worten: »Man hätte meinen können, ein Gemälde von Rembrandt wandle still und ohne Rahmen im Halbschatten.«⁷ Kein Wunder, dass es Poussin bald so vorkommt, als habe sich ein Dämon der Hand Frenhofers bemächtigt (ein Verweis auf die mit dem Übersinnlichen kokettierenden Künstlererzählungen E.T.A. Hoffmanns, von denen Balzac sich inspirieren ließ).

Bei Rivette ist Frenhofer anfangs ein zum Stillstand gekommener Zweifler, der ebenso mit sich selbst kämpft wie mit der Malerei, dabei jedoch anders als bei Balzac genau registriert, was zwischen den Menschen in seiner Umgebung vor sich geht – auch wenn er zu Beginn des Films vergessen hat, dass er Gäste hat, ja nicht einmal weiß, welcher Wochentag ist.

Bei Balzac kommt es in Wahrheit gar nicht dazu, dass Poussins Freundin Gillette Frenhofer Modell steht; ihm geht es vielmehr darum, zu zeigen, dass Gillette letztlich nur Poussins Ehrgeiz als Maler dient, er sie auf verschiedene Weise ausnutzt, was Gillette unter Tränen schließlich auch begreift. »Die

⁷ Balzac, a.a.O., S. 34.