

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Gesichter

Kulturgeschichtliche Szenen aus der
Arbeit am Bildnis des Menschen

Herausgegeben von Sigrid Weigel
unter Mitarbeit von Tine Kutschbach

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Buches wurde vom Bundesministerium für Bildung
und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt beim Herausgeber.

Umschlagabbildung:
Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste*.
Privatsammlung.
Foto: S. Worring.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Redaktion: Tine Kutschbach, ZfL Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5344-0

HANNS ZISCHLER

Die durchbrochene Leinwand Georges Méliès' *Autoportrait de l'Artiste*

Ein trompe-l'œil ist es nur auf den zweiten Blick, was der Maler, Zauberer, Ingenieur und Cineast Georges Méliès (1861–1938) um 1900 gemalt hat, eher die malerisch gelungene Zerstörung eines fast leeren Bildes und dessen Ersetzung durch ein Porträt. Méliès stellt ein Tafelbild her, das über jenes auf der Staffelei stehende Tableau um ein Weniges hinausragt. Der die Leinwand durchstoßende Kopf (des Malers) – seine realistische Darstellung läßt selbst die weißgefleckten Schrammen auf Nase und Stirn nicht aus und zielt darauf ab, den Betrachter zu erschrecken (Abb. 1).

Es gab augenscheinlich ein Bild, eine Darstellung, die *vor* diesem Augenblick der (gemalten) Zerstörung vorhanden war – und sei es die leere, monochrome Leinwand, auf die die lateinische Zeile „Ad Omnia“ und darunter – und damit assoziiert? – „Leonardo da Vinci“ wie ein fragmentarisches Logogryph geschrieben ist.

Was hat es mit dem ominösen „Ad Omnia“ auf sich? Ist es Leonardo, der „für alles“ steht. Für alles, d. h. für die Malerei und das Ende der Malerei? Und mithin auch für denjenigen, der die Malerei vor den Kopf stößt, der mit seinem Kopf durch das Gemalte stößt und der Malerei ein Ende setzt? Umfasst Leonardo dies alles – die Malerei und das, was nach ihr kommt?

Als das entscheidende Indiz dafür, dass dieses illusionistische Bild als ein „zu Ende gemaltes“ vorzustellen ist, darf die schmale Signatur mit Méliès' eigenem Namen am linken unteren Rand des Staffeleibildes gelten.

Doch was auch immer davor (vorhanden) war, ist umgeschlagen und durch den hervorbrechenden Kopf des Protagonisten verdeckt, der die zerfetzte Leinwand wie einen riesigen Kragen sein Gesicht einnehmen läßt.

Die Pinsel, die Méliès zusammen mit dem Bildrahmen in seiner Rechten festhält, sind nach diesem Durchbruch mehr als überflüssig geworden, signalisieren sie doch die Vergeblichkeit, weiterhin malen zu wollen. Er will über die Malerei hinauskommen und wenn er dabei Kopf und Kragen riskiert.

Leonardo wie Méliès waren ubiquitäre Künstler. Sie vereinigten auf sich die Fähigkeiten des Handwerks, die künstlerische Gestaltung sachlicher Zeichnung, konzeptuelles Design und utopische Entwürfe. Méliès war professioneller Zauberer, wie Leonardo planender Ingenieur war. Leonardo hat diese Galerie eröffnet, und Méliès, der heute nur noch als phantasievoller Pionier der Kinematographie gewürdigt wird, sieht sich, zu Recht, in dieser großen Reihe. Mit diesem Bild hat er sich ein Denkmal gesetzt.

Das Bild offeriert uns sein wahres Gesicht. Unvermutet und mit großem Effekt taucht es aus dem Nichts auf. In einer bemerkenswerten Verschränkung der Gerät-

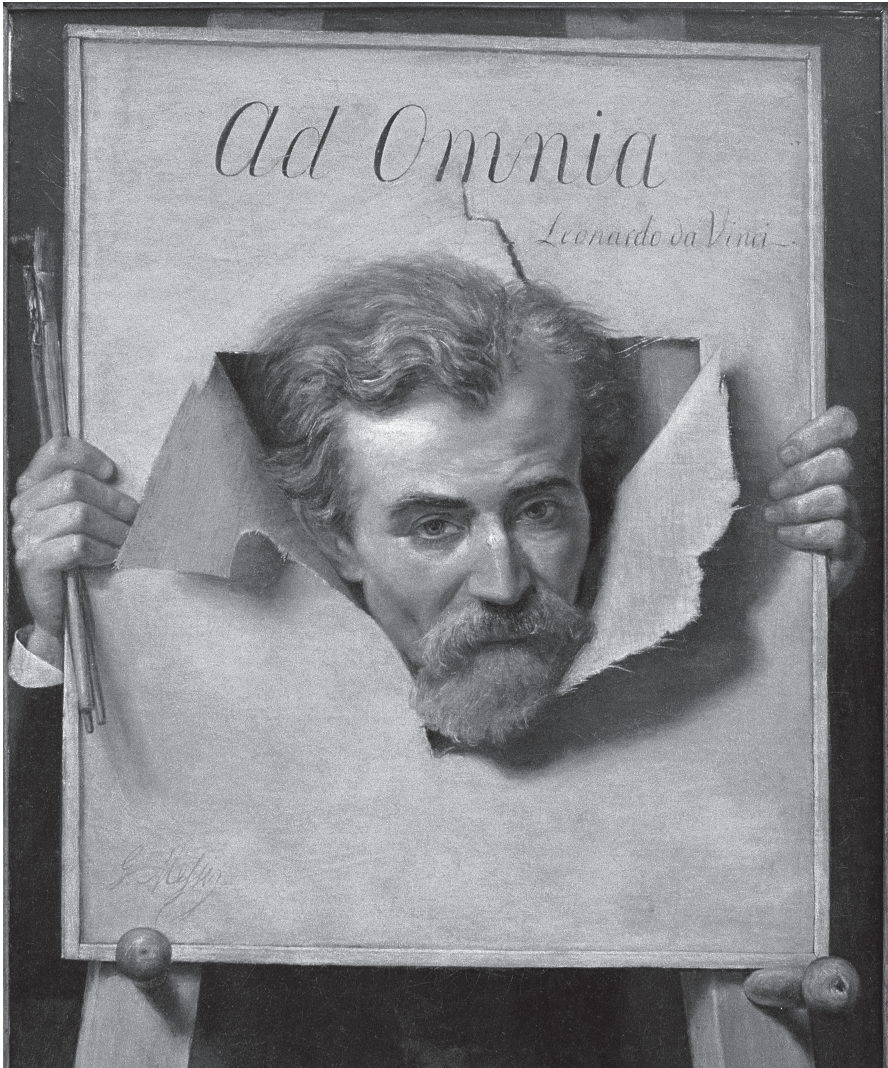


Abb. 1: Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste* (um 1900)

schaften macht der Künstler die Staffelei, zwischen die sein Kopf gepercht ist, zu einem Pranger. So ausgestellt, sollen wir ihn wahrnehmen.

Méliès' *Autoportrait de l'Artiste* variiert auf subtile Weise ein Motiv, das fast ein halbes Jahrhundert früher der Lithograph und Zeichner Paul Gavarni (1804–1866) zum Frontispiz seines postum (1868) erschienenen Werkes *Masques et Visages* gewählt hat (Abb. 2 und 3). Dieses Buch ist eine mit lithographischen und literari-

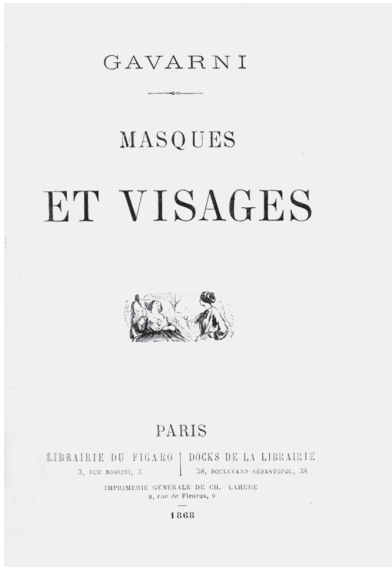


Abb. 2: Paul Gavarni,
Masques et Visages (recto)



Abb. 3: Paul Gavarni,
Masques et Visages (verso)

schen Vignetten gespickte Geisterfahrt durch den Alltag des restaurativen Frankreich. Gavarni inszeniert eine Atmosphäre frivoler, aufgeregter oder moralisierender Langeweile. Die wie im Vorübergehen auf der Straße oder dem Salon abgelauschten Gesprächsfetzen werden von scharf gestochenen Vignetten eingeleitet. Eine Welt, in der eine Emma Bovary unfehlbar auf ihresgleichen stoßen würde.

Das Frontispiz ist Programm. Der Maler (Gavarni) versteckt sich, und er täuscht den Betrachter doppelt, indem er das *trompe-l'œil* (das durch die Leinwand brechende Gesicht) *verdoppelt*. Denn was wir auf dem Staffeleibild sehen, ist nur die illusionistische Darstellung einer zerfetzten Leinwand, aus der ein Gesicht hervorkommt. Dieses Gesicht, das ganz zu dem bürgerlichen *Embonpoint* darunter passt, ist nur dem Schein nach von einer wirklich aufgerissenen Leinwand geraht. Der Riss ist nur gemalt.

Das wahre Gesicht, dasjenige des dahinter verborgenen Malers – dessen athletische Gestalt überhaupt nicht zu dem hervorstechenden Gesicht passt – sehen wir hier nicht. Wie um die letzten Zweifel zu zerstreuen, hat Gavarni (oder sein Freund und Herausgeber Henri Rochefort) sein Selbstporträt (von 1845, Abb. 4) wie ein zweites Frontispiz dem Geleitwort vorangestellt (Adrien Nargeot hat es, ein Jahr nach dem Tod des Künstlers, gestochen).

Méliès wie Gavarni haben das fast identische Motiv (Leinwandzerstörung, um ein dahinter liegendes Gesicht hervortreten zu lassen) mit durchaus unterschiedlicher Intention gewählt. Während Méliès mit kalkuliertem Pathos sich bzw. seine

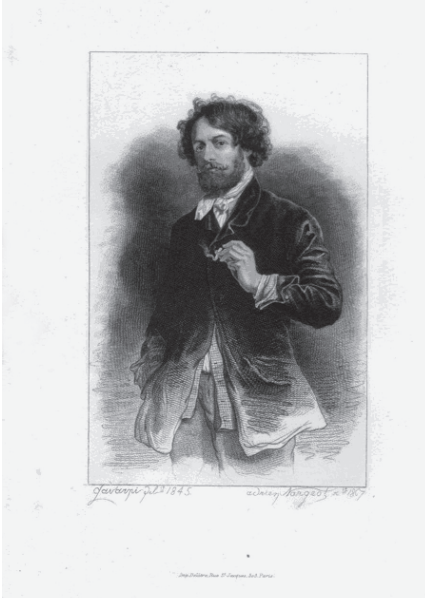


Abb. 4: Gavarnis Selbstporträt

Physiognomie programmatisch an den Pranger stellt und mit dem Malen auf malerische Weise Schluss macht, unterläuft Gavarni die Erwartung des wahren Gesichts unter der Maske des Bourgeois, indem er demonstriert, dass auch hinter der zerrissenen Leinwand immer nur der nämliche Bourgeois hervorlugen wird. Der Maler selbst hält sich bedeckt – und gibt sich erst zu erkennen, wenn man das Blatt gewendet hat.

Gavarnis phantastisches Frontispiz belegt die ideologische Trennung von Gesicht und Körper: Dieser wäre so etwas wie unser gesellschaftlicher, jenes unser individueller Teil. Dass die beiden nicht immer miteinander harmonieren, ist eine Binsenweisheit. Eine künstlerische Darstellung dafür gefunden zu haben, darf als Geniestreich bezeichnet werden.

Eine letzte Überraschung hält ein Vergleich der beiden Porträts bereit: Méliès' Gesichtszüge ähneln in einigen signifikanten Merkmalen denen seines Vorläufers Gavarni. Eine nähere Betrachtung dieser eher zufälligen Übereinstimmung ist ein Fall für die historische Kritik der Mode.

Abb. 18:

Filmstill aus Ingmar Bergman, *Sommaren med Monika* (1953). Quelle:
http://s3.amazonaws.com/criterion_development/images/1316/large_Monika.jpg?1338821216

Hanns Zischler, „Die durchbrochene Leinwand. Georges Méliès' *Autoportrait de l'Artiste*“:

Abb. 1:

Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste*. Öl auf Leinwand, 63,5 x 52 cm. Privatsammlung.
 Foto: Stefan Worrington.

Abb. 2 und 3:

Frontispiz Doppelseite mit dem Buchtitel (recto) und dem Maler hinter der Staffelei (verso) aus: Paul Gavarni: *Masques et Visages*, Paris 1868.

Abb. 4:

Gavarnis Selbstporträt von 1845 (Stich von 1867 durch Adrien Nargeot), aus: ebd.

Georges Didi-Huberman, „Politik des Rahmens. Philippe Bazins taktile fotografische Porträts“:

Abb. 1:

Eugene O. Goldbeck, *Lackland Airforce Base Insignia (Indoctrination Division)*. Air Training Command, Lackland Air Force Base, San Antonio, Texas. July 19, 1947. Photography Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin. Quelle: Louis Kaplan: *American Exposures. Photography and Community in the Twentieth Century*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 2005, S. 19.

Abb. 2:

Alphonse Bertillon, *Tableau synoptique des traits physiologiques, pour servir à l'étude du „portrait parlé“* (1890). Fotomontage. Paris, Préfecture de Police.

Abb. 3:

Solomon Telingater, *Sowjetische Orden und sozialistische Helden der Arbeit* (um 1933). Fotomontage. Köln, Galerie Alex Lachmann.

Abb. 4:

Philippe Bazin, *Moulage* (2003). Fotografie (Silberabzug), 49,5 x 49,5 cm. Sammlung des Künstlers.

Abb. 5:

Philippe Bazin, *Nés* (1998–1999). 18 Bilder aus einer 37er Serie. Fotografien (Silberabzug), 45 x 45 cm. Sammlung des Künstlers.