



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Sabine Slanina, „Der Fleck im Bild. Spielarten taktiler Körper- und Naturwahrnehmung in Eugène Delacroix' Porträt von Louis-Auguste Schwiter“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/slanina.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Der Fleck im Bild. Spielarten taktiler Körper- und Naturwahrnehmung in Eugène Delacroix' Porträt von Louis-Auguste Schwiter

Sabine Slanina
sabineslanina@gmx.de

„Am späten Nachmittag spazierte ich am Fluß entlang, um wieder den Blick auf Trousseau zu haben; aber was ich auf dem Karton festgehalten habe, ist etwas völlig anderes als die Wirklichkeit. Ich brauche keine naturgetreue Landschaft. Die absolute Natur, diese sogenannte wahre Natur! Findet man sie bei den Landschaftsmalern, bei den reinen Landschaftsmalern, die man zu den großen Künstlern zählt?“
Eugène Delacroix

[1] Dem Verfehlen ist ein ästhetisches Potential eigen, das gerade dort zutage tritt, wo die bildimmanenten Mittel jenen Widersinn zu bewahren vermögen, der das Sichtbarkeitsversprechen der Malerei durchkreuzt, um den Realisierungsakt im Gegenzug ‚außerhalb‘ bzw. ‚unterhalb‘ der optischen Wahrnehmungsschwelle zu situieren.

[2] Im Folgenden möchte ich versuchen, diesen Zugewinn am Beispiel eines frühen Bildnisses zu beschreiben, das in unserem Kontext zunächst einmal kaum auffällig scheint. Es handelt sich um das 1826 entstandene Porträt des jungen Louis-Auguste Schwiter (Abb.; Öl auf Leinwand, 218 x 143,5 cm, National Gallery, London), eines Schülers und Freundes von Delacroix. Das Gemälde zeigt den damals gerade 21jährigen Maler und Juristen, der einer unter Napoleon zu Wohlstand gelangten Familie entstammte, im schwarzen Festanzug vor dem Hintergrund einer spätsommerlichen Abendlandschaft. In der Längung der Figur, ihrer Isolation auf der Terrasse und in der Betonung eines das Bildganze zusammenbindenden Kolorits geht es stilistisch auf die englische Porträtmalerei

der Reynolds-Nachfolge zurück, wie sie von Delacroix insbesondere in den Gemälden von Thomas Lawrence, den er 1825 während seiner Englandreise im Atelier besucht hatte, bewundert wurde. Diesem Rekurs entspricht die Inszenierung des Porträtierten in der Rolle des englischen Landadeligen, in der sich der anglophile Schwiter auch im Privaten gefiel. Seine kränklich fahle Gesichtsfarbe, damals nicht selten durch einschlägige Schminktinkturen aus schwarzen Johannisbeeren, Walnüssen, Ruß oder Blei künstlich herbeigeführt, und das unordentlich frisierte Haar wie auch das schon leicht aus der Form geratene Kostüm folgen der im nachnapoleonischen Frankreich überaus beliebten Mode des englischen Dandys, wie sie von Chateaubriand in seinen *Memoires d'outre tombe* überliefert wurde und wonach der „fashionable“ einem unglücklichen und kränklichen Mensch zu gleichen habe, dessen Person etwas Nachlässiges kennzeichne.¹



Abb.: Eugène Delacroix, *Louis-Auguste Schwiter*, 1826, Öl auf Leinwand, 218 x 143,5 cm, National Gallery, London

Doch ist die Inszenierung, die Delacroix dem Porträtierten zuteil werden läßt, doppelbödig. Denn alles, was den Porträtierten zeigt, zeugt zugleich davon, daß dieser sich zeigt. Seine Pose erzählt vom Posieren, seine angespannten Körperglieder von der Anstrengung, die dem Modell das lange Stehen für den Porträ-

¹ [François René Vicomte de] Chateaubriand, *Œuvres complètes*, Tome IV, nouvelle édition, revue avec soins sur les éd. orig., préc. d'une étude littéraire sur Chateaubriand par [Charles-Augustin] Sainte-Beuve, avec une introduction, des Notes et Appendices par Edmond Biré, Nedelen/Liechtenstein 1975 [Paris 1859-61], 246. – Vgl. auch Farid Chenoune, *A History of Men's Fashion*, Paris 1995, 53.

tisten bereitet haben mag und so mahnen selbst noch die im rechten Bildvordergrund verstreut liegenden Trompetenblumen, die im Französischen „narcisses“ heißen, den Dargestellten nicht mit seinem Schein zu verwechseln. Auf eigentümliche Weise mischen sich Ideales und Reales und insbesondere die denaturalisierten und bizarren Körperproportionen, die Delacroix seinen Karikaturen urbaner Flaneure entlehnt hatte, decouvrieren das Künstliche und Theatrale der Porträtsituation. Im Kreis der Schüler Delacroix' hat man den offenen Verstoß gegen die Würdeformeln repräsentativer PorträtDarstellungen jedenfalls sehr schnell wahrgenommen und dem Bildnis mit Blick auf die weit ausgestülpten Rockschöße des Abendanzuges den Beinamen „Geigenkasten“ gegeben.² Dieser Absage an die Glätte offizieller Repräsentationsporträts ist es wohl auch geschuldet, daß das Gemälde 1827 nicht in den Salon aufgenommen wurde. Und der Vergleich mit den Bildnissen von Reynolds und Lawrence würde wohl ebenso deutlich machen, was *Schwiter* gerade nicht ist. Den weder eignet ihm die lässig-elegante Attitude, die sich im englischen Porträt der Reynolds-Nachfolge so häufig findet, noch tritt der Porträtierte in ein souveränes, ja nicht einmal eindeutiges Verhältnis zur Landschaft im Hintergrund. Zudem – und dies soll hier vor allem interessieren – erstaunt die Ausführlichkeit, mit der Delacroix diese Landschaft geschildert hat.

I. Das Bild im Bild

[3] In der Malweise erachtete man sie als so untypisch, daß ihm diese Partie des Bildnisses schlichtweg abgesprochen worden ist. Mit Blick auf die noch im 19. Jahrhundert weit verbreitete Atelierpraxis, nach der manchmal einzelne Partien in einem Gemälde von befreundeten Künstlern oder Schülern ausgeführt wurden,³ hatte bereits Etienne Moreau-Nélaton vermutet, daß Delacroix den Hintergrund gemeinsam mit dem Landschaftsmaler Paul Huet angefertigt habe.⁴ Lee Johnson bekräftigte diese Mutmaßung später und befand, daß große Teile dem Stil Huets weit näher seien als der „nervösen und energiegeladenen Behandlung“ von Blumen und Blättern auf der Terrasse.⁵ Nun dürfte die durch Lee Johnsons Beobachtung nahegelegte These, wonach sich die Landschaft im Hintergrund weitgehend Paul Huet verdanke, zwar deutlich zu weit gehen, gleichwohl aber verweist sie auf eine zunächst irritierende Besonderheit des Gemäldes. Denn auffällig ist, daß Delacroix auf einen die einzelnen Bildebenen verbindenden Mittelgrund verzichtet hat, so daß das Bildnis in zwei distinkte Hälften zu zerfallen scheint, wobei der in die Ferne entrückte Landschaftsraum ähnlich einer Bühnenkulisse wie hinter der Terrasse ‚eingeschoben‘ wirkt. In dieser Bühnenallusion formuliert sich zum einen das theatrale Prinzip der Sichtbarkeit des Porträtierten,⁶ zum anderen aber reflektiert die Landschaftsdarstellung ebenso die frühen

² Wie von Robaut überliefert ist. In der Radierung nach dem Gemälde, die im Werkverzeichnis abgebildet ist, hat man die gerundeten Formen des Anzugs dagegen geglättet (Alfred Robaut, *L'Œuvre complet d'Eugène Delacroix. Peintures, Dessins, Gravures, Lithographies, 1813-1863*, Paris 1885, Nr. 190).

³ Vgl. Marcia Pointon, *The Bonington Circle. English Watercolours and Anglo-French Landscape, 1790-1855*, Brighton 1985, S. 73-78. – Zu den künstlerischen Austauschbeziehungen zwischen Frankreich und England vgl. darüber hinaus in diesem Zusammenhang bes. den Beitrag von Patrick Noon, „Colour and Effect: Anglo-French Painting in London and Paris“, in: *British Art and the French Romantics*, Ausstellungskatalog, Tate Britain, London und The Metropolitan Museum of Art, New York 2003, 12-27.

⁴ Etienne Moreau-Nélaton, *Delacroix raconté par lui-même*, Tome I, Paris 1916, S. 76-77.

⁵ Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, Oxford 1981-1989, Vol. 1, Nr. 82.

⁶ Wie es Delacroix ebenfalls aus den Porträts von Thomas Lawrence übernommen hat. So soll dieser sich den Auftritt seiner Porträtfiguren aus der Perspektive eines Theaterbesuchers, der die Schauspieler aus der Seitenkulisse ins Rampenlicht der Bühne treten sah, vorgestellt haben. – Vgl.

künstlerischen Versuche des jungen Schwiter, wie sie unter dem Einfluß der in Paris lebenden Engländer Thales und Newton Fielding sowie Richard Parkes Bonington im Umfeld des Ateliers von Delacroix gepflegt wurden. Während gemeinsamer Landausflüge fertigte man in freier Natur Skizzen, Aquarelle und Pastelle, in deren offener, flüchtiger Form sich die Unmittelbarkeit des Natureindrucks widerspiegeln sollte. Im Nachlaß Schwiters lassen sich zahlreiche solcher Ansichten finden, wie sie sich in der Art einer idealen Naturtypologie im Hintergrund des Bildnisses zusammengefunden haben. Somit ist der Landschaftsraum mehr als ein lediglich atmosphärisches Stimmungselement. Er ist sowohl See- als auch Landlandschaft, die – folgt man der Darstellungskonvention der Temperamentenlehre – den melancholischen Gemütszustand des Porträtierten zu unterstreichen vermag,⁷ als auch ein künstlerisch verweismächtiges Zitat, das als Bild im Bild für das Rückzugsideal einer großstädtischen Künstlergemeinschaft einsteht. So wird in der bühnenartigen Staffelung der Bildanlage, in der die piktoralen Gattungen Porträt und Landschaft gleichermaßen verbunden wie voneinander geschieden sind, Naturwahrnehmung als ästhetische Landschaft gefaßt, welche dem Blick ‚über‘ die Brüstung in der rechten Hälfte des Gemäldes nur ausschnittshaft freigegeben ist. Wie das Bildnis ist die Landschaft mit ‚Rahmen‘ versehen und an den Rändern abgeschnitten. Markiert die Terrassenbrüstung damit eine innerbildliche Grenze, welche die Bildrahmen nach hinten verdoppelt, so steht Schwiter gleichsam als Bild vor dem Bild. Dieses Zusammenspiel und Auseinandertreten der einzelnen Bildebenen, das im Gemälde, wie Moreau-Nélaton und Johnson zu Recht bemerkt haben, bis in die Faktur ihrer malerischen Behandlung übersetzt ist, dürfte, wie zu zeigen sein wird, zum Verständnis des Bildnisses zentral sein, ist der Porträtierte doch exakt in der bildimmanenten Nahtstelle zwischen der Naturlandschaft im Hintergrund und der Kulturlandschaft der Terrasse im Vordergrund postiert. Zugespitzt formuliert könnte man sogar davon sprechen, daß sein Körper genau jene Stelle im Bild verdeckt, hinter der die einzelnen Bildhälften regelrecht auseinanderzubrechen scheinen. Dabei mag sich in der Landschaft des Hintergrundes zwar noch etwas von der Leichtigkeit und Spontanität aufbewahrt haben, die auch die in der Natur entstandenen Ölskizzen und Aquarelle kennzeichnet. Allerdings aber ist hier alles ganz offensichtlich schon dem Prozeß eines – wie Delacroix es nannte – „Zivilisierens und Glättens“⁸ unterworfen worden, welches die einzelnen, geschickt ineinander komponierten Bildkompartimente deutlich voneinander absetzt, gewissermaßen nach „schön miteinander verbundenen“ und „aus ihrer Gestalt wohl auseinander entwickelten Ansichten“ unterscheidet, wie es schon von Roger de Piles 1708 in seinem „Cours de peintures par principes“ empfohlen worden war.⁹

[4] Gerade die ausgewogene, fein ineinandergesetzte und die Blickbewegung präzise leitende Entfaltung der Landschaft im Hintergrund läßt die skizzenhaft unvollendete Auffassung des Rhododendronstrauches umso deutlicher hervor-

hierzu Kenneth Garlick, *Sir Thomas Lawrence. A complete catalogue of the oil paintings*, Oxford 1989, 16.

⁷ Demnach wird die schattige, kühle und feuchte Landschaft mit dem Temperament des Melancholikers in Verbindung gebracht. – Siehe hierzu Robert Burtons Ausführungen über die Melancholie auslösende Wirkung des englischen Klimas in: *Anatomie der Melancholie*, übersetzt nach der 6. verbesserten Auflage 1651, Zürich, München 1988 (Erstausgabe *The Anatomy of Melancholy*, Oxford 1621), 185.

⁸ *Correspondance générale*, ed. André Joubin, Paris 1936-38, 5 Bde., Bd. 1, 268ff.

⁹ „Les Sites doivent être bien liez & bien d´brouillez par leur forme, en sorte que le Spectateur puisse juger facilement, qu’il n’y a rien qui empêche la liasion d’un Terrain à un autre, quoiqu’il n’en voye qu’une partie“ (Roger de Piles, *Cours de peintures par principes*, Genf 1969 (Reprint der Ausgabe Paris 1708), 206.

treten. So steht der kombinatorischen, auf klassische Kompositionsprinzipien der Landschaftsmalerei beruhenden Auffassung des künstlichen Naturraumes die ébauchehafte Malerei¹⁰ des Rhododendronstrauches gegenüber. Im Bildvordergrund wie ein Repoussoir postiert, wirkt er optisch wie in die Ferne entrückt, wird also wesentlich undeutlicher wahrgenommen als die Landschaft im Hintergrund. Dabei verschmelzen in der malerischen Faktur des Rhododendrons nicht nur einzelne Blüten mit dem Blattwerk, sondern ganze Partien bestehen aus nichts weiter als einer amorphen Farbmasse, in der braune und grüne Malschichten ineinanderfließen. Nicht weniger löst sich die Lasur der chinesischen Vase in blaue Farbflecken auf, die selbst das Braun der Untermalung sichtbar werden lassen und den Blick damit bis auf den Bildgrund freigeben. Im Effekt kann die skizzenhafte Auffassung des Rhododendrons dem „tripotage“, dem mit wenigen Pinselstrichen erreichten „Mischmasch“ des ersten Entwurfes auf der Leinwand gleichkommen, „in dem allein der Maler die Dinge erahnen kann“¹¹ und so radikalisiert sich in der Malfaktur des Rhododendrons, was Delacroix später als die Furcht vor dem Vollenden beschrieben hat, das dem Gemälde seine Frische nehme: „Wenn wir ein Bild vollenden“, so notiert er 1847 in seinem Tagebuch, „verderben wir es immer ein wenig. Die letzten Pinselstriche, welche die Teile zusammenziehen sollen, beeinträchtigen seine Frische. Bevor wir der Öffentlichkeit gegenüber treten können, haben wir die glücklichen Versehen, die der Künstler so liebt, zu unterdrücken“¹².

[5] Im Porträt von Schwiter hat Delacroix die „glücklichen Versehen“¹³ bis hin zu den weißen Flecken auf der chinesischen Vase oder den eigensinnig links über Schwiters wehendem Haar schwebenden dunkelblauen Pinselstrichen belassen. So steht Schwiter gleichsam an der Nahtstelle zweier differierender Naturauffassungen: Jener ausgewogen komponierten und von allen „glücklichen Versehen“ gereinigten Naturlandschaft im Hintergrund und jener skizzenhaften Naturauffassung des Rhododendrons in der chinesischen Vase, welche den Gegenstand – „vermittles des Vagen, in dem man die Details beläßt“¹⁴ – in einzelnen Bereichen fast gänzlich aufzulösen droht.

¹⁰ Der Begriff der „ébauche“ entstammt der ausdifferenzierten französischen Skizzenterminologie. Im Gegensatz zum Begriff des „croquis“, der sich auf den ersten Kompositionsentwurf bezieht, und im Gegensatz zur gemalten Kompositionsstudie, der „esquisse“ wie auch der „étude“ oder „pochade“, wie die Naturstudie genannt wurde, meinte „ébauche“ ursprünglich die zumeist in Grisaillefarben angelegte Untermalung des späteren Bildes. Im Atelier von Jacques-Louis David wurde die „ébauche“ auch für das Privatporträt verwandt. Die in der Natur angefertigte „ébauche“ gewinnt in der Landschaftsmalerei seit den 1820er Jahren außerhalb der Akademie zunehmend Bedeutung. Doch erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts wird sie gleichberechtigt neben das für die Öffentlichkeit bestimmte Landschaftsbild treten können. – Vgl. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985. 257-261.

¹¹ Wie Delacroix dies für die Untermalung der an das Pferd des türkischen Soldaten gefesselten Frauenfigur aus dem *Massaker von Chios* formuliert; im ganzen Zitat (Hervorheb. im Original): „J’ai reçu aujourd’hui que j’ai commencé la femme traînée par le cheval, Riesner, Henri Hugues et Rouget. Jugez comme ils ont traité *mon pauvre ouvrage*, qu’ils ont vu justement dans le moment du tripotage, où moi seul je peux augurer quelque chose“ (*Journal*, 25.1.1824, S. 49).

¹² „Il faut toujours gâter un peu un tableau pour le finir. Les dernières touches destinées à mettre de l’accord entre les parties ôtent de la fraîcheur. Il faut paraître devant le public en retranchant toutes les heureuses négligences qui sont la passion de l’artiste“ (*Journal*, 13.4.1853, S. 327).

¹³ Vgl. in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Brigitte Obermayr zum Fleck als „Lapsus“ sowie von Friedrich Weltzien zum Fleck als „Makel“ in dieser Publikation.

¹⁴ „Avec un bon dessin pour les lignes de la composition et la place des figures, on peut supprimer l’esquisse, qui devient presque un double emploi. Elle se fait sur le tableau même, au moyen du vague où on laisse le détail“. (*Journal*, 15.2.1847, S. 132).

II. Der Körper als Gefäß der Seele

[6] Man mag es als Ironie lesen, daß die skizzenhafte Malerei des Rhododendrons ja nicht ursprüngliche Natur auf die Leinwand transformiert, sondern einem künstlichen Ziergewächs nach der Art eines Stillebens, einer „nature morte“, in der malerischen Faktur jene Lebendigkeit verleiht, die in der Landschaft im Hintergrund zugunsten der Komposition sichtbar zurückgenommen worden ist – ganz so wie es auch die Akademie dem ausstellungswürdigen Landschaftsbild abforderte. Sollte die vor der Natur angertigte Skizze im für die Öffentlichkeit bestimmten Gemälde Verwendung finden, so mußte der Entwurf zur geordneten Form verdichtet und von den akzidentiellen resp. subjektiven Anteilen seines Entstehens gereinigt werden.¹⁵ So steht der Maler Schwiter gleich Herkules am Scheideweg, der zwischen Laster und Tugend, Vergnügen und Pflicht zu wählen hat, zwischen zwei konkurrierenden Möglichkeiten der Naturauffassung, wobei sich seine rechte feingliedrige Künstlerhand, in der sich sein zu wenigen Pinselstrichen vereinfachter Handschuh bündelt, in unmittelbarer Nähe zum Ziergewächs befindet. Dabei dürfte es wohl nicht zu weit gegriffen sein, in der strukturellen Beziehung zwischen dem Körper des Porträtierten und dem neben ihm zu monumentaler Größe angewachsenen Rhododendron eine Anverwandlung des Topos vom Körper als Gefäß der Seele zu erkennen. Denn nicht nur gleicht die Silhouette der Figur des Porträtierten einer Vase, sondern sogar eine Orchidee wächst aus seiner Weste sowie auch der zu drei verwegenen „touches“ abstrahierte Handschuh aus der Hand des Porträtierten wächst, um wiederum den Blick auf eine aus dem Vasenrand herausragende Rhododendronblüte zu lenken.¹⁶ Um diese strukturelle Beziehung herzustellen, bediente sich Delacroix eines Kunstgriffes, der schon in der Porträttradition der Renaissance Anwendung gefunden hatte: Er gestaltete zentrale Elemente Bildkomposition nach einem Bogenmaß, das auch dem Erscheinungsbild des Porträtierten unterlegt wurde.¹⁷ So korrespondiert im Bildnis von Schwiter die Bogenform seiner Augenlider und Lippen dem verwehten Umriß seiner Frisur wie auch seinen vom Körper weggestemmen Armen, sie konturiert ebenso Zweispitz, Kragen, Beinkleid und Rock-

¹⁵ Vgl. zur Diskussion in Frankreich: Busch, *Die notwendige Arabeske*, 259-261. – Vgl. auch Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, bes. 133-148.

¹⁶ Zur Tradition dieses Topos' vgl. Hannah Baader, „Marcus Tullius Cicero: Der Körper als Gefäß der Seele, Transformation einer Metapher (45 v. Chr)“, in: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (Hg.), *Porträt*, Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), 91-95. – Zum Fortleben des Topos' im 19. Jhd. vgl. darüber hinaus Werner Buschs Ausführungen zu Ingres' *Duc d'Orléans* in: „Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst“, in: Ludger Fischer (Hg.), *Romantik*, Annweiler 1987 (Artefakten, Kunsthistorische Schriften), 18.

¹⁷ Vgl. Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, bes. 221-225. – Vgl. hierzu auch den frühen, von Joubin auf das Jahr 1826 datierten Tagebucheintrag, in dem Delacroix auf die oben beschriebene Methode zu sprechen kommt. Um einen Gegenstand wiedergeben zu können, so schreibt er dort, müsse es gelingen, die Kontraste der wichtigsten Linien zu erfassen, die sich aus dem Modell gewinnen lassen, wobei es besonders schwierig sei, den daraus gewonnenen Kontrast auf den ganzen Körper anzuwenden. Ingres etwa habe diesen in den Details der „Hände, etc.“ gefunden. Ohne einen „listigen Kunstgriff“ aber, der dem Auge hilft, so fährt er fort, sei es nicht möglich, dies zu erreichen. Erst wenn man diese Grundlinien sozusagen auswendig kenne, könne es gelingen, diese auf dem Gemälde geometrisch wiederzugeben: „En tout objet la première chose à saisir pour le rendre avec le dessin, c'est le contraste des lignes principales. Avant de poser le crayon sur le papier, en être bien frappé. [...] Le plus difficile est [...] de l'appliquer au corps entier. Ingres l'a trouvé dans des détails, des mains etc. Sans artifice pour aider l'œil, il serait impossible d'y arriver, tel que prolonger une ligne. [...] Quand par exemple, on a fait des ensembles avec cette connaissance de cause, qu'on sait pour ainsi dire les lignes par cœur, on pourrait en quelque sorte les reproduire géométriquement sur le tableau“ (*Journal*, ohne Datum, 866).

schöbe und kehrt nicht nur in der Rundform der chinesischen Vase wieder, sondern sogar die Krümmung des Zweiges der Trompetenblumen, nicht weniger ihr Blattwerk replizieren dasselbe Bogenmaß. Dabei werden Physiognomie und Körper, Körper und Kostüm, die Gestalt des Porträtierten und sein Umraum zu einem harmonischen, sich scheinbar gegenseitig erhellenden Ganzen geformt. In dieser strukturellen Verschränkung von Porträtiertem und Ziergewächs erfährt auch der Topos vom Körper als Gefäß der Seele eine Neuinterpretation, insofern seine überlieferte metaphorische Deutung um eine metonymische Dimension bereichert wird. Denn in der skizzenhaften Ausführung des Rhododendrons, in dem die Spuren der malenden Hand noch nicht getilgt sind, wird die buchstäblich körpergesättigte Maleroberfläche zugleich als materieller Stellvertreter des produzierenden Künstlerselbst lesbar.¹⁸ Dabei hat Delacroix wenig Zweifel daran gelassen, welcher der beiden im Bildnis vorgeführten Naturauffassungen er den Vorzug gibt, findet sich seine Signatur doch unterhalb der chinesischen Vase.

III. Die In/Diskretion der Skizze

[7] Die Kühnheit, mit der Delacroix die Malerei des Rhododendrons im Porträt von Schwiter zu mehr als einer bloßen Folie werden ließ, tritt umso deutlicher zutage, vergegenwärtigt man sich, welche harsche Polemiken der offene Pinselstrich seiner Gemälde noch bis weit in die 1850er Jahre provozierte. Unter dem Eindruck der Blumenstilleben, die er 1859 im Salon ausgestellt hatte, monierte der Kunstkritiker Jean Rousseau, daß der Tag nicht mehr weit sei, an dem Delacroix Bouquets malen werde, in denen nicht einmal mehr Blumen zu erkennen seien.¹⁹ Und Gustave Planche konstatierte vier Jahre zuvor: „Wenn es Herrn Delacroix in seinen Mußestunden gefällt, rasche Skizzen hinzuwerfen, dann soll er wenigstens so diskret sein und sie verborgen halten.“²⁰ Dabei vermochte Planches Invektive, die sich auf die gängige Verurteilung der Skizze als *privates resp. subjektives* und mithin nicht ausstellungswürdiges Medium berufen konnte, zwar im Horizont der zeitgenössischen Debatte zu tragen, doch markierte die ‚Diskretion‘, die sich Delacroix nach Planche auferlegen sollte, nur die eine Seite der Medaille. Denn für den Kritiker ergab sich das viel größere Problem aus der ‚Diskretion‘, die ihm als Betrachter ein allzu skizzenhaft-unbestimmtes Werk zumutete. Mit Blick auf die im akademischen Sinn ‚vollendeten‘ Gemälde des offiziell Hochanerkannten Malers Charles Gleyre schreibt Planche: „Der Kritiker ist glücklich, wenn er Werke zu diskutieren hat, die in Ruhe entworfen und sorgfältig ausgeführt sind. Zu oft ist er mit ephemeren, zufälligen Improvisationen konfrontiert, die der Analyse nicht standhalten. Man mag diesen oder jenen Einwand gegen die Malerei Gleyres haben, aber zumindest fordern sie die Diskussion auf hohem Niveau heraus [...] Jede von einem Pinselstrich hervorgebrachte Figur hat ihre scharf bestimmte Bedeutung“²¹. Wo diese „scharf bestimmte Bedeutung“ preisgegeben ist, muß der Kritiker verstummen, erblindet er sehenden Auges. Denn tatsächlich folgt die Malfaktur der Skizze einer automimetischen Bewegung,

¹⁸ Zur Tradition dieser anthropomorphisierenden Naturauffassung vgl. Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy*, London 2002, bes. 49-59. – Vgl. in diesem Zusammenhang auch Michael Frieds Thesen zur somatischen Materialität der Naturdarstellung bei Gustave Courbet in: Michael Fried, *Courbets Realism*, Chicago 1990, 238-254.

¹⁹ „Le temps est proche, - si Delacroix ne guérit, - où il ne s'exerça plus qu'à accoupler des tons sans s'inquiéter de représenter quelque chose et à faire des bouquets où l'on ne trouvera pas même des fleurs“ – Zit. in: Maurice Tourneux, *Eugène Delacroix devant ses contemporains*, Paris 1986, 102, dort zit. nach der Salon-Besprechung Rousseaus im *Figaro* vom 10.5.1859.

²⁰ Gustave Planche, *Etudes sur l'école française (1831-1852)*, 2 Bde., Paris 1855, Bd. 2, 111.

²¹ Gustave Planche: „Charles Gleyre“, in: *Revue des deux mondes* (1.11.1851), 495, zit. bei Boime, *The Academy and French Painting*, 92.

die als Spur eines körperlich-motorischen Aktes ein Inneres zwar zu vergegenwärtigen, nicht aber zu einer reflektierbaren Struktur zu verdichten vermag.²² Wenn Delacroix den „Formen eines Modells, sei es ein Baum oder ein Mensch“ nicht mehr zuspricht als nur ein „Dictionnaire“ zu sein, „in das der Künstler seine flüchtigen Eindrücke eintauchen wird“,²³ dann bestimmt er damit die Malerei als ebenso transitorisch wie die „flüchtigen Eindrücke“, aus der sie hervorgegangen ist. Die „touche“ dient hierbei lediglich als ein Medium, welches für sich genommen – das heißt außerhalb einer Darstellungskonvention, die der Betrachter als Äquivalent der Natur zu akzeptieren gelernt hat – kaum dazu dienlich wäre, dem empfangenen Natureindruck nahe zu kommen.²⁴ Dort wo sich mit der „touche“ die ‚Motorik des Bildwerdens‘ in den Vordergrund drängt und der Gegenstand der Darstellung zugleich hinter dem Akt seiner Realisierung zurücktritt, scheint Wahrheit nur noch in der Spur einer memorialen Differenz auf, die sich der Geschlossenheit eines repräsentativen Abbildes entgegensetzt. Eine solchermaßen immer zwischen Täuschung und Enttäuschung oszillierende Bilderfahrung formuliert in jedem Dargestellten die Grenzen seiner Sichtbarkeit, wie sie Delacroix in einer berühmten Passage des Journals als konstitutive Absenzerfahrung einer gleichermaßen mit der Hand ‚getasteten‘ wie im Sichtbaren nur noch „tastbaren Wirklichkeit“ umschreibt, um sie im selben Zug der aufdringlichen Sprache des Schriftstellers entgegenzusetzen: „Ich gestehe meine Vorliebe für die stillen Künste, für die stummen Dinge [...]. Das Wort ist aufdringlich, es will uns erreichen, es verlangt Aufmerksamkeit und weckt die Gesprächslust. Malerei und Bildhauerei scheinen ernsthafter zu sein: man muß sich ihnen zuwenden. [...] Der Autor ist nicht präsent, er ist nicht im Gespräch mit uns wie der Schriftsteller oder der Redner. Er bietet uns eine in gewissem Sinne tastbare Wirklichkeit, die aber voller Geheimnisse ist.“²⁵ Wo aber Malerei eine nur noch „tastbare Wirklichkeit [...] voller Geheimnisse“ bietet, hinter der ihr Autor gleichsam verschwindet, treten Zeichen und Ding, Ding und Bedeutung unwiderruflich auseinander.²⁶

²² Zur quasi-körperlichen Materialität der Malerei Delacroix' vgl. Hubert Damisch, *La peinture en écharpe. Delacroix, la photographie*, Brüssel 2001, bes. 13 u. 19. – Vgl. auch Michael Lüthy, „Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne, Delacroix – Fontana – Nauman“, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 42/2 (2001), 234-237.

²³ „Les formes du modèle, que ce soit un arbre ou un homme, ne sont que le dictionnaire où l'artiste va retremper ses impressions fugitives, ou plutôt leur donne une sorte de confirmation, car il doit avoir de la mémoire“ – Zit. nach Hubert Gillot, *Eugène Delacroix. L'homme, ses idées, son œuvre*, (Société d'édition Les belles lettres) Paris 1928, 329.

²⁴ So Delacroix' in einer Tagebuchnotiz vom 13.1.1857, in der er unter dem Stichwort „touche“ mit Blick auf den akademischen Konturlinearismus notiert: „Que dira-t-on des maîtres qui prononcent sèchement les contours tout en s'abstenant de la touche? Il n'y a pas plus de contours qu'il n'y a des touches dans la nature. Il faut toujours en revenir à des moyens convenus dans chaque arts, qui sont le langage de cet art“ (*Journal*, 612).

²⁵ „J'avoue ma prédilection pour les arts silencieux, pour ces choses muettes [...]. La parole est indiscreète; elle vient nous chercher, sollicite l'attention et éveille en même temps la discussion. La peinture et la sculpture semblent plus sérieuse: il faut aller à elles. [...] L'auteur n'y est point présent et n'est point en commerce avec vous comme l'écrivain ou l'orateur. Il offre une réalité tangible en quelque sorte, qui est pourtant plein de mystère.“ (*Journal*, 23.9.1854, 477).

²⁶ Siehe in diesem Zusammenhang auch Delacroix' Ausführungen zur Malerei als einer Hieroglyphe, welche den sprachlich präfigurierten Darstellungskonventionen entgegensteht (*Journal*, 21.10.1853, 372). Zur Metapher der Hieroglyphe bei Delacroix vgl. Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1996, S. 62-64.

VI. Taktilität versus Optizität

[8] Die Radikalisierung, welche die Taktilitätsmetapher bei Delacroix erfährt, bricht mit der noch bis weit in das 18. Jahrhundert hinein geltenden Vorstellung von Seh- und Tastsinn als zwei sich jeweils gegenseitig stützenden Erfahrungsformen, wie sie noch in Diderots „Lettre sur les aveugles“ (1749) in der Figur des blinden Mathematikers Nicholas Saunderson und der von ihm begründeten taktilen Geometrie aufeinander bezogen bleiben.²⁷ In der Ästhetik der Aufklärung ist das Auseinandertreten von Seh- und Tastsinn deshalb immer auch als Verlusterfahrung des Erkenntnisvermögens reflektiert worden, etwa wenn in Lessings Theaterstück *Emilia Galotti* der Maler Conti klagt, das „auf dem langen Weg, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel“ so vieles verloren gehe, weil man nicht gleich „unmittelbar mit dem Auge malen kann“. So führt Conti diese Klage zum paradoxen Ideal eines Malers, wie er ihn in der Künstlerfigur eines „Raffaels ohne Hände“ verkörpert sieht, der das „größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände geboren wäre“.²⁸

[9] Dem Rettungsversuch eines optischen Erkenntnisvermögens, das, wenn es gelingen will, die durch keine Laune der Hand in Gefahr gebrachte Übersetzung einer genuin geistigen Idee auf die Leinwand zur Bedingung hatte, stand andererseits das Modell einer für die Moderne paradigmatischen Künstlerfigur entgegen, wie sie nur wenige Jahrzehnte später in Balzacs *Unbekanntem Meisterwerk* im Maler Frenhofer entworfen wird. Am Ende der Novelle wird Frenhofer seinen beiden Bewunderern Porbus und Poussin den Blick auf sein Meisterwerk, das zehn Jahre seines Lebens in Anspruch genommen hat, gewähren. Doch wo Frenhofer darauf den Bild gewordenen Leib seiner imaginären Geliebten Catherine Lescault zu erkennen glaubt, vermögen diese nur eine „Wand aus Malerei“ wahrzunehmen, bestehend aus „verworren aufgetragenen Farben“, die „durch eine Vielzahl von seltsamen Linien zusammengehalten“ werden.²⁹ Wenn Balzac den Maler Frenhofer, als dessen Modell ihm in vielerlei Hinsicht Delacroix gedient haben dürfte, in der Erzählung verschiedentlich mit der Sprache des Bildhauers ausstattet, so auch um mit dem Taktilen die Spannbreite eines prozessualen Erkenntnisvermögens zu umreißen, das der flüchtigen Naturerfahrung zwar durchaus vergleichbar ist, an dessen aporetischer Dimension Frenhofer aber schließlich scheitern muß. Es wird ihm nicht gelingen, Ideal und Modell, Kunst und Natur zu versöhnen, dem einen den Atem des anderen einzuhauchen: „Wir müssen den Geist, die Seele, die Physiognomie der Dinge und Lebewesen erfassen“, beschwört Frenhofer seine beiden jüngeren Kollegen Porbus und Poussin: „Ihr vertieft euch nicht genügend in das Innerste der Form, geht ihr nicht mit genug Liebe nach, wenn sie Umwege macht, sich entzieht“.³⁰ Es ist dieses Flüchtige, sich Entziehende des „Innersten der Form“, das Frenhofer den Werkprozeß zu einem zweiten, gleichsam von fremder Hand geleiteten Schöpfungsakt geraten läßt, in dem die natura naturans ihr Terrain wieder zurückzugewinnen sucht. Balzac hat dies eindrücklich am Beispiel von Frenhofers Nachbesserung der *Maria*

²⁷ Vgl. Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden, Basel 1996, 67-68.

²⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel*, Werke, hrsg. H. G. Göpfert, München 1971, Bd. II, 133.

²⁹ Honoré de Balzac, *Das unbekannte Meisterwerk*, hrsg. Sebastian Goepfert, Frankfurt/M. 1995, 109.

³⁰ Ebd. S. 44. – Vgl. zu dem hier umrissenen Problem besonders Michael Wetzels, *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997, 35-39, dessen Ausführungen zu Balzacs *Unbekanntem Meisterwerk* das Folgende manches verdankt.

Aegyptica geschildert und der Szene dabei nicht ohne Ironie jene sexuelle Doppeldeutigkeit verliehen, die das Schöpfungswunder dem männlichen Eroberungsakt gleichsetzt: „Er arbeitete mit so leidenschaftlichem Eifer, daß der Schweiß auf seinem nackten Schädel perlte. Er ging so rasch vorwärts, mit kleinen ungeduldigen und stoßenden Bewegungen, daß es dem jungen Poussin schien, als raste in dem Körper dieser bizarren Persönlichkeit ein Teufel, der durch seine Hände wirkte, indem er sie auf phantastische Weise wider das Wollen des Menschen bewegte [...]. ‚Piff! paff! puff! So buttert man die Geschichte ein mein Kleiner! Kommt herbei meine Strichelchen, und macht mir die eiskalte Fläche warm! Los, zum Teufel! Piff! Paff! Puff!‘, trällerte er und erwärmte die Partien, wo er das fehlende Leben vorhin angemerkt hatte. Mit ein paar Farbklecksern beseitigte er die Temperamentsunterschiede und stellte jene Einheit wieder her, die die Glut der Ägypterin verlangte.“³¹ Diese Passage ist später auch in eine Anekdote Maxime du Camps eingeflossen, in der er den vom Fieberfuror ergriffenen Delacroix beim Malen eines Fantasiestückes schildert. Und nicht nur wird hier auch das Ende der Novelle Balzacs thematisch, sondern es ist bezeichnenderweise die Hand einer Reiterfigur, die unter der Hand des Malers schließlich alles zerstören wird: „Er war so sehr in Eifer geraten, er keuchte laut; sein Pinsel gewann eine so erstaunliche Beweglichkeit. Die Hand des Reiters wurde größer und größer, sie war schon größer als der Kopf und nahm solche Proportionen an, daß ich rief: ‚Aber Meister, was machen Sie?‘ Delacroix stieß einen erschrockenen Schrei aus, als ob ich ihn aus dem Schlaf gerissen hätte; er sagte mir: ‚Es ist heiß hier. Ich werde verrückt. [...] Wenn ich ein Gemälde male, denke ich an ein anderes; also gehorche ich den Hirngespinnsten, die mich davon tragen [...]. Man sagt, daß die Arbeit ein Rausch ist; nein, es ist eine absolute Trunkenheit.“³²

[10] Wenn sich schließlich auch in Balzacs Erzählung, was im Fall der Nachbesetzung der *Maria Aegyptica* noch gelingt, im Lebenswerk, der imaginären Idealfrau Catherine Lescault, zum ikonoklastischen Akt verkehren wird, so auch in der Hinsicht, daß der produktionsästhetischen Katastrophe mit dem rezeptionsästhetischen Vermögen des bloßen Auges kaum beizukommen ist. Um des ‚Darunters‘ habhaft zu werden, das Frenhofer in den Augen von Porbus und Poussin Schicht für Schicht überlagert hat, muß statt des Sehens eine taktile Befähigung zum ‚Durchspüren‘ im übertragenen Sinne treten.³³ In Balzacs Erzählung bleibt es jedoch allein Frenhofer vorbehalten, diese Schichten zu durchdringen, die Spur dessen zu verfolgen, was „von fern betrachtet [...] nicht mehr sichtbar ist“.³⁴ Erst bei näherem Herantreten an das Werk entdecken Porbus und Poussin in einer Ecke überraschend das Fragment eines Fußes, der „aus dem Chaos von Farben, Tönen und unbestimmten Nuancen, dieser Art von Nebel ohne Form hervorragte“ als sei er „einer unglaublichen, einer langsamen und fortschreitenden Zerstörung“ auf geheimnisvolle Weise entgangen. „Es ist eine Frau darunter“, läßt Balzac Porbus ausrufen, ganz so als gäbe es unter der Oberfläche der Malerei noch etwas zu entdecken, was das Werk selbst nicht mehr zu zeigen vermag. In eben dieser Umkehrung des tradierten Topos, daß eine Malerei, die auf Fernwir-

³¹ Honoré de Balzac, *Das unbekannte Meisterwerk*, 44.

³² „Delacroix était très animé, il soufflait bruyamment; son pinceau devenait d’une agilité surprenante. La main du cavalier grandissait, grandissait, elle était déjà plus gros que la tête et prenait des proportions telles que je m’écrirai: ‚Mais mon cher maître, que faites-vous?‘ Delacroix jeta un cri de saisissement, comme je l’eusse réveillé en sursaut; il me dit: ‚Il fait trop chaud ici, je deviens fou‘ [...] ‚Quand je fais un tableau, je pense à un autre: alors j’obéis à la rêverie qui m’emporte [...] On dit que le travail est un enivrement, non c’est une ivresse, je le sais bien (Maxime du Camps, *Souvenirs littéraires*, hrsg. Daniel Ostier, Paris 1994, 493-494).

³³ Zu dieser Verschiebung siehe ebenfalls Wetzl, *Die Wahrheit nach der Malerei*, 40.

³⁴ Balzac, *Das unbekannte Meisterwerk*, 123.

kung angelegt ist, sich aus der Nahsicht nur noch als einzelne, zusammenhanglose Farbflecken wahrnehmen ließe, scheint jenes Modell eines nach Innen gewendeten Sehens auf, wie es sich auch in Delacroix' Rede von der Malerei als einer nur noch „tastbaren Wirklichkeit“ wiederfindet, die – wie er an anderer Stelle seines Tagebuches notiert – „umso intimer im Herzen des Menschen ist, je materieller sie erscheint“³⁵. So ist es gerade das, was dem beobachtenden Blick zuwiderläuft, in dem sich eine somatische Materialität Bahn bricht, die nicht mehr bedeutet was sie bezeichnet, sondern nur noch bedeutet *indem* sie bezeichnet, das heißt – wie es Matisse einmal für Delacroix beschrieben hat – an die Stelle der gemalten Hand die Körperspur, den „signe d'une main“³⁶, treten läßt. Balzacs Künstlerfigur Frenhofer mußte diesen Zugewinn einer solchermaßen ins Prozessuale entgrenzten Transsubstantiation noch leugnen, zielte dieser doch auf die Versöhnung von Natur- und Kunsterfahrung, welche Bild und Modell in Übereinstimmung zu bringen hatte. Delacroix führte hingegen die Asymmetrie der beiden Erfahrungsdimensionen eben dort vor Augen, wo er im Dargestellten zugleich dessen Gemachtsein offenlegt, das als ästhetisches Ambivalenzphänomen zwischen Gestalt und Gestaltlosigkeit, Intention und Akzidenz, Zeigen und Verbergen changiert. In der „touche“, die dem Maler zur „tache“, zum Fleck im Bild, entgleitet, erschließt sich somit auch die zweifache Pointe der Formulierung Delacroix', daß der Künstler nicht immer eines Sujets bedürfe,³⁷ – wobei sich „sujet“ im Französischen sowohl auf den dargestellten Gegenstand beziehen läßt als auch auf das Subjekt, das ihn hervorgebracht hat.³⁸ So konturiert sich im „signe d'une main“ der improvisierten Partien, der das Subjekt den materiellen Mitteln der Malerei überantwortet bis es sich diesen im Realisierungsakt gleichsam anverwandelt, jene flüchtige, der Selbsttransparenz des Mediums entgehende Ähnlichkeit, welche weniger einen Gegenstand als vielmehr einen Effekt zum Ausgangspunkt nimmt, der gleichermaßen berührt wie er aus der Berührung hervorgegangen ist.

³⁵ Im ganzen Zitat: „L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme qu'il paraît plus matériel; car chez lui, comme dans la nature extérieure, la part est faite franchement à ce qui est fini et à ce qui est infini, c'est-à-dire à ce que l'âme trouve qui la remue intérieurement dans les objets qui ne frappent que le sens“ (*Journal*, 12.10.1822, 29).

³⁶ „Il y deux catégories d'artistes, les uns qui font à chaque occasion le portrait d'une main [...] par exemple Corot, les autres qui font le signe d'une main, comme Delacroix.“ (Henri Matisse, *Propos et écrits sur l'art*, Paris 1972, 204-205).

³⁷ „L'originalité du peintre n'a pas toujours besoin d'un sujet“ (*Journal*, 13.1.1857, 615).

³⁸ Zur Doppeldeutigkeit des französischen Begriffs „sujet“ siehe Roland Barthes, „Die Weisheit der Kunst“, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Kritische Essays III*, Frankfurt/M. 1990, 199.