



1 Jean-Étienne Liotard, Porträt der ältesten Tochter des Künstlers, Marie-Jeanne, gen. Mariette, spätere de Bassompierre (1761–1813), Pastel auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 69 × 55 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire, Leihgabe Baron Edmond de Rothschild, um 1781/82.

Marianne Koos **Die Haut der Bilder. Oberfläche und Geschlecht in der Kunst des 18. Jahrhunderts***

Im Sommer 1781/82 malte Jean-Étienne Liotard (Genf 1702–1789) das Bildnis seiner ältesten Tochter Marie-Jeanne (Mariette, 1761–1813), spätere de Bassompierre (Abb. 1).¹ Das Pastell zeigt die junge Frau im Dreiviertelprofil an einem Tisch sitzend vor einem blau getönten Hintergrund. Sie trägt ein hellblaues Kleid mit kurzen, in Rüschen endenden Ärmeln, über der Brust von einer großen, glänzenden weißen Schleife geziert, dessen weites Dekolleté von einem dünnen transparenten Schleier verhüllt wird. Ihre hochtupierte, mattgrau gepuderte (und sichtbar von künstlichem Haar bereicherte) Frisur ist von einem breiten, blau-weiß schimmernden Band umfassen, in dem drei Blumen stecken – der markanteste Putz dieser von keinen Edelsteinen geschmückten und ungeschminkten jungen Frau. Ihr Blick geht in Richtung eines Buches mit rosa Schnitt, das am rechten Bildrand auf einem abgestuften braunen Gegenstand liegt (die Andeutung eines Treppenlaufs vor einem Fenster?), ihre Linke hat sie – in einem melancholisch anmutenden Gestus – an ihre verschattete Wange geführt, während sie mit ihrer Rechten einen Teller mit Pfirsichen präsentiert.

Dieses Pastell, das auf den ersten Blick nicht mehr (und nicht weniger) zu sein scheint, als ein weiteres der vielen Porträts der Kinder des Künstlers, erweist sich bei genauerer Betrachtung allerdings als eine programmatische Stellungnahme zu jenen Idealen, die Liotard etwa zeitgleich in seinem *Traité des principes et des règles de la peinture* (1781) formuliert.² Neben der gekonnten Verteilung von Licht und Schatten zwischen dunklem Hintergrund und Figur vor diesem, die das vorteilhafte Hervortreten der Illusion garantieren sollte,³ thematisiert Liotard in diesem Gemälde ein Ideal, das er in seinem Traktat besonders ausführlich erläutert: *point de touches*, die geschlossene und makellose Gestaltung der Oberfläche oder ‚Haut‘ eines Bildes.⁴ Darauf weist nicht zuletzt die Gestik der Dargestellten selbst hin: Indem Mariette mit der Rechten eine Schale mit Pfirsichen hält, die abgewinkelte Linke hingegen zart an ihre eigene Wange führt, wird der Blick des Betrachters/der Betrachterin zu einem unmittelbaren Vergleich bewegt. Tatsächlich

scheint die sorgfältig ausgeführte, makellos glatte und samtige Haut der jungen Frau dem samtigen Erscheinungsbild der rot, weiß und braun changierenden Früchte verwandt. Und mehr: So wie die Pfirsiche auch, dürfte die makellose Haut dieser jungen Frau für das Ideal einer makellos sauberen Oberfläche des Bildes stehen – für eine Malerei ohne grobe Spuren der individuellen Künstlerhand.

„[...] die Natur kennt tausenderlei Schönheiten, die Sie niemals mit den *touches* darstellen könnten [...], ich bitte Sie, sagen Sie mir, wie wollen Sie die Einheitlichkeit einer schönen Haut, den Glanz, das Transparente der Körper, die Farben der Blumen, den Flaum, das Samtige von Früchten, all die delikaten, feinen und leichten Partien der Natur [mit *touches*] wiedergeben, all diese unzähligen und charmanten Details also, die gut nachgeahmt, die Natur imitieren und den Maler zu ihrem glücklichen Rivalen erhebt?“⁵, so schreibt Liotard in seinem Traktat; eine Passage, die eben all jene Stofflichkeiten evoziert, die sich im Bildnis Mariettes wiedergegeben finden. Wenn als privates Alterswerk auch nicht in allen Partien mit üblicher Sorgfalt ausgeführt,⁶ lässt das Bildnis Mariettes doch deutlich erkennen: Nicht nur fungiert die Schönheit dieser jungen Frau als Synekdoche für die Schönheit des Bildes selbst, vielmehr wird die makellose Haut der Tochter des Künstlers zur Synekdoche für das Ideal makelloser Maleroberflächen der von Liotard ‚gezeugten‘ Werke.

Liotard sei hier als Beispiel für einen Künstler genannt, der besonders dazu animiert, das Augenmerk auf mehr als das gegenständlich Dargestellte eines Bildes zu richten. Immer wieder finden sich in seinem Œuvre Reflexionen auf einen Aspekt, der seit einiger Zeit verstärkt in den Fokus der Kunstwissenschaften gerückt ist: die Oberfläche. Das bedeutet eine Neuerung, versteht man die Oberfläche eines Werks nicht nur als die stilistische Spur einer Künstlerhand, sondern vielmehr als eine semantisch hoch aufgeladene Zone, die genauso den Bildinhalt wie das Verständnis des Bildes als solches bedingt. Mit Oberfläche sind zum einen Fragen der Materialität und die Möglichkeiten wie Grenzen gestalterischer Techniken und Verfahrensweisen angesprochen. Zum anderen aber stehen auch die kulturellen, historischen und geschlechtlichen Metaphern zu Diskussion, mit denen diese Oberflächen beschrieben und belegt worden sind.

Dieser Blick ist weiterhin nicht selbstverständlich in einer Wissenschaft, die in Konzentration auf die inhaltliche Ebene die Materialität von Kunst lange Zeit vernachlässigt (wenn nicht sogar weitgehend ausgeblendet) hat.⁷ Welch grundlegend anderen Blick eine konsequente Berücksichtigung der materiellen Beschaffenheit nach sich zieht – die Einbeziehung der Bedingtheit und Interrelation gegenständlicher und medialer Aspekte eines Werks –, ist mittlerweile in zahlreichen methodologisch orientierten sowie praktischen Analysen dargelegt worden.⁸ So aufschlussreich diese in Hinblick auf das Verständnis des

Bildes als Bild sind, thematisieren sie jedoch oftmals nur unzureichend die geschlechtlichen und kulturellen, ethischen und ethnischen Metaphern, mit denen diese materiellen Oberflächen vielfach aufgeladen worden sind. Das gilt besonders für die Thematik der Haut (im Bild wie des Bildes selbst), die stets Trägerin kulturell bedeutender Einschreibungen gewesen ist. Eben darin aber dürfte auch das Potenzial einer genderkritischen Kunst- und Bildwissenschaft liegen: So sehr auch sie oft – in Konzentration auf das gegenständlich Dargestellte – einen konsequenten Blick auf die materielle Bedingtheit von Bildern vermissen lässt, scheint gerade ihr mittlerweile über drei Jahrzehnte entwickeltes Instrumentarium besonders dazu geeignet, zu einer kritischen Perspektive auf die Semantisierung von (Bild-)Oberflächen beizutragen.

Malerei ohne Pockenspuren: Oberfläche, Geschlecht und Medizin Dass Liotard die Oberfläche seiner Werke tatsächlich als eine Haut verstand, das geht nicht nur aus einem Bildnis wie dem seiner Tochter Mariette hervor, vielmehr lassen auch verschiedene Passagen aus seinem Traktat darauf schließen. So erzählt dort Liotard die Anekdote von einem kunstunkundigen Käufer, einem *ignorant*, der mehr Gefallen an einer mittelmäßigen Kopie nach Coypel fand als an einem Original von Rembrandt. Und das deshalb, weil ihm (dem *ignorant*) das Gesicht und die Hände der Frau in Rembrandts Bild Narben und Pockenspuren aufzuweisen schienen: „le visage et les mains de cette femme lui paraissaient avoir des cicatrices et des marques de petite vérole“.⁹ Indem Liotard dem Urteil des *ignorant* Recht gibt, der die materielle Bildoberfläche mit der dargestellten Oberfläche, der Haut der Frau im Bild verwechselt, erklärt er Rembrandts subjektive Pinselschrift gleichsam zu einer Hautkrankheit, welche die begrenzende Oberfläche der Malerei verunstaltet. Liotard impliziert damit (nicht anders als im späten Bildnis seiner Tochter Mariette), Malerei als eine körperartige Oberfläche, als eine Haut zu begreifen – die nur dann als schön empfunden wird, wenn sie makellos, geschlossen und glatt ist.¹⁰

Bemerkenswert an dieser Passage ist zum einen, wie Rembrandts Kunst zum Beispiel wird, um zu exemplifizieren, wogegen sich Liotard mit seinem Ideal *point de touches* wandte. Und das geschieht nicht nur in dieser Anekdote. So urteilt Liotard in einer anderen Passage seines *Traité*, dass Rembrandt in seinen wenigen geschlossenen Porträts ohne *touches* unendlich viel besser sei als in seinen am offensten gemalten Werken.¹¹ Ja, Rembrandt wäre einer der exzellentesten Maler gewesen, hätte er es bloß unternommen, seine Farbtöne miteinander zu verschmelzen.¹² Neben dieser Kritik an Rembrandt ist vor allem aber beachtenswert, mit welchen Vergleichen Liotard die *touches* beschreibt: Hautverletzungen, Narben und Pockenspuren, die er mehrfach als Metaphern für die Oberflä-



2 Tessier (?), Büste des Mirabeau, Gips, Paris, Musée de Carnavalet, 1791.

che von Bildern bemüht. So betont er in einem anderen Abschnitt seines Traktats, dass sich Maler, die ihre Leinwände grob präparierten, vom Weg der Schönheit entfernten – nicht anders als eine schöne Frau, deren Haut (*peau*), von den Pocken entstellt, rau und uneben geworden sei.¹³

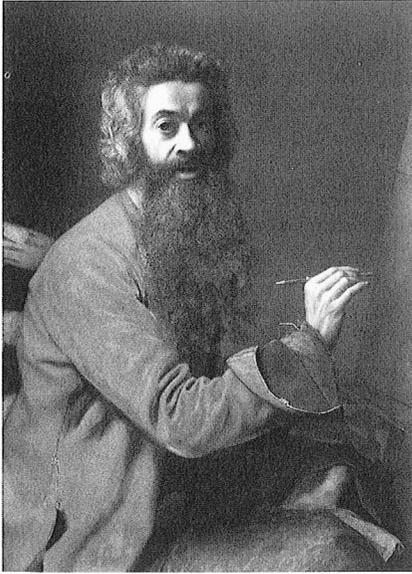
Dieser mehrfache Vergleich von Oberflächen der Malerei mit entstellenden Hautkrankheiten kann für die Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts keineswegs als gängig bezeichnet werden, war vor dem Hintergrund jener Zeit allerdings zweifellos eindringlich: Stellten die Pocken doch ein äußerst lebendig diskutiertes Thema dar. Und das nicht nur insofern, als sie – hoch ansteckend, weit verbreitet und unheilbar – zu jener Zeit ganz allgemein eine starke Bedrohung repräsentierten. Vielmehr gilt es zu beachten, dass es vor allem und gerade Genfer Ärzte waren, wie Théodore Tronchin und Gaspar Joly, Mitbürger und enge Bekannte Liotards, die sich mit der Bekämpfung der Pocken einen international angesehenen Namen machten.¹⁴

Als ‚Bekämpfer der Pocken‘ stilisiert sich auch, so könnte man sagen, Liotard, wenngleich in seinem Schönheitsdiskurs – anders als bei den Genfer Ärzten – allein die Haut von Frauen zur Frage steht. Dies lässt sich nicht nur mit der traditionell weiblichen Konnotation des Bildes erklären (ein Aspekt, den die genderkritische Kunstwissenschaft für verschiedenste Epochen bearbeitet hat),¹⁵ sondern weist zugleich auch darauf hin, wie elementar Weiblichkeit über Makellosigkeit definiert worden ist. Das gilt zum einen für

die Farbe der Haut, die ideale *whiteness* der tugendhaften Dame, die effektiv zu erröten versteht; ein Ideal, das in zahlreichen Bildnissen Ausdruck fand, und das letztlich mit dem Ziel, die europäische Vorherrschaft zu manifestieren, wie Angela Rosenthal in Hinblick auf den Kolonialdiskurs des 18. Jahrhunderts dargelegt hat.¹⁶ Zum anderen aber gilt dies auch für die Glätte und samtene Qualität, die Ebenheit weiblicher Haut, die als Ausweis von Schönheit, Reinheit und Güte, Sauberkeit und Moral fungierte. Eine ebenmäßige, transparente, feine Haut zu haben galt für Frauen als unumgänglich, wie gerade die geschlechtsspezifische Bewertung von Pockenspuren deutlich macht: Während Damen wie Mary Wortley Montague durch die Pocken, die sie nur mit tiefen Narben im Gesicht überlebten, als gesellschaftlich diskreditiert galten, oder sich gar gezwungen sahen, aus der Öffentlichkeit ins Kloster zurückzuziehen, wie Maria-Elisabeth von Österreich, die Liotard noch vor ihrer Erkrankung in einem zarten Blatt repräsentierte, konnten die Pockennarben im Gesicht eines Mannes durchwegs wiedergegeben werden: So geschehen in der berühmten Skulptur des Mirabeau, dessen durchfurchte Haut, seit Kindesjahren entstellt, zu einem Symbol für dessen ungeschminkte Individualität erwuchs (Abb. 2).¹⁷

Haut als Metapher von Bildoberflächen Haut ist zweifellos ein besonders treffendes Bild für eine Malerei, wie sie Jean-Étienne Liotard pflegte. Seine Werke charakterisiert eine Feinheit der technischen Oberfläche, eine Geschlossenheit und Makellosigkeit, die in der Tat auch im Vergleich mit seinen Künstlerkollegen wie Boucher, Chardin oder Perroneau bemerkenswert ist. So bevorzugt es Liotard, für seine Werke besonders dünne Bildträger zu verwenden, wie *vélin*, Haut vom jungen (ungeborenen) Kälbern, die deutlich feiner ist als gewöhnliches Pergament und auf der Oberfläche so gut wie keine Poren zeigt; oder glänzende Seide, mit der Liotard gröbere Unterlagen wie Leinwand überzieht.¹⁸ Diese Feinheit der Oberfläche kann letztlich bis zur Transparenz des Materials entwickelt sein: So experimentierte Liotard mit *peintures en transparence*, Malerei auf unhinterlegtem Glas, die mit Emailfarben ausgeführt, vor Kerzenlicht vorgezeigt wurde.¹⁹ Und Ähnliches gilt auch für seine graphischen Arbeiten. In zahlreichen Zeichnungen verwendet Liotard besonders dünnes Papier, dessen zarte Tönungen und Modellierungen durch auf der Rückseite kräftig aufgemalte, flächige Partien in (braun)roter und blauer bis violetter Farbe zustandekommen. Das Medium des weißlich warmen Papiers wird zu einem von unterhalb belebten, ‚durchpulsten‘ Gewebe, das auf seiner Oberfläche – gleich einer Haut – rötliche und bläuliche Farbe durchschimmern lässt.²⁰

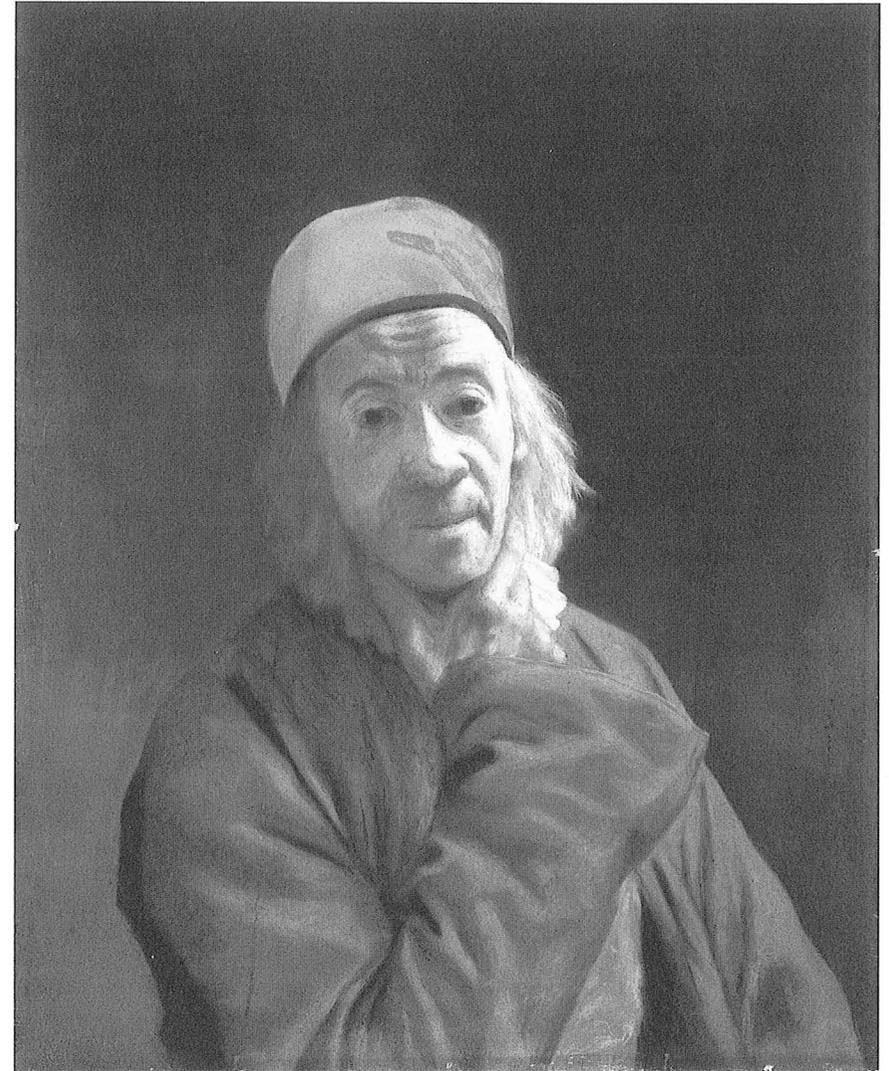
Doch gilt das auch für den Farbauftrag seiner Bilder selbst. So eignet diesen eine dünne, geschlossene und makellose Malweise, die für gewöhnlich jede offene, substan-



3 Jean-Étienne Liotard, Selbstporträt, gen. „Liotard mit Bart“, Pastel auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 97 × 71 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire, um 1749.

zielle Spur des Materials – und damit also der Künstlerhand – verbirgt. Das lässt Liotards programmatisches Genfer Selbstporträt besonders deutlich erkennen (Abb. 3), in dem sich der Maler in seiner zweiten, samteneu „Türkenhaut“ mit langem, wallendem Lockenbart und Pastellstift in der Hand vor einer Staffelei präsentiert;²¹ ein Bildnis, das demonstriert (die nur angedeutete linke Hand macht das besonders deutlich), wie mit feinsten Übergängen zwischen Hell und Dunkel auf der zweidimensionalen Oberfläche eine besonders wirksame dreidimensionale Illusion (*le saillant*) erzeugt werden kann. Weil Liotard diese Feinheit der Maloberfläche so gut wie in allen seinen Werke pflegt (wenn diese nicht für extreme Fernsicht gemalt, unvollendet liegengelassen oder in den letzten Lebensjahren des Künstlers entstanden sind), fällt eines seiner Selbstporträts besonders ins Auge: sein Bildnis genannt „la main au menton“ (Abb. 4).²²

Dieses Gemälde, das um 1770/71 entstanden sein dürfte, zeigt den gealterten Künstler mit weißem Haar, blauem Mantel, Rüschenkragen und rotem Hut, der nun keinen Stift mit Pastellkreiden hält, vielmehr sein eigenes Kinn umfasst, während er – mit leicht zur Seite geneigtem Kopf – frontal aus dem Bild blickt. Diese eigenartige Selbstinszenierung hat die Forschung zu verschiedenen Deutungen angeregt, die alle auf die Künstlermaskerade Liotards – nun ohne Bart – zielen.²³ Erweitert man den Blick über das gegenständlich Dargestellte hinaus auf die spezifische Gestaltung der Oberfläche oder Haut (im Bild wie des Bildes selbst), eröffnet sich indes eine (nochmals) andere Perspektive: Kann



4 Jean-Étienne Liotard, Selbstporträt, gen. „mit Hand am Kinn“, Pastell auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 63,5 × 51 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire, um 1770.

doch der melancholische Griff ans Kinn auch als ein prüfendes Ertasten der Oberfläche (oder Haut) verstanden werden. Und in der Tat ist die Gestaltung dieser Oberfläche exzeptionell. Liotard experimentiert hier mit der Mischung verschiedenster Techniken: Während er die verschattete Seite mit Gouache zu einer einheitlichen, völlig undifferenzierten Flä-

che vertreibt, versieht er die erleuchteten Stellen des Gesichts (hier ausnahmsweise die linke Hälfte) mit so starkem Relief, das sich diese Oberfläche – mit den Metaphern Liotards gesprochen – nur als ‚pockenartig‘ bezeichnen lässt. Liotard bildet dort mit viel Pa-stell reale plastische Höhen aus, baut Farbe zu Graten und Inseln hoch, die im Streiflicht betrachtet geradezu Rembrandts Technik der *touches* evozieren.

Vor dem Hintergrund der oben zitierten Kritik Liotards ist dies zweifellos ein höchst erstaunliches Phänomen, das nach näherer Erklärung verlangt: Wie kann es sein, dass Lio-tard sich jene Spuren ins eigene Antlitz malt, die er in seinem Traktat mehrfach als hässlich und fehlerhaft kritisiert?²⁴ Könnte es Liotard in diesem außergewöhnlichen Werk doch um eine späte Hommage an Rembrandt gegangen sein? Für eine solche Deutung spräche, dass Liotard – so sehr er auch Rembrandt kritisierte – zu seiner eigenen Sammlung älterer Kunst (allen voran flämischer und holländischer Provenienz) auch Werke (wie er meinte) von Rembrandt zählte, Werke, die ihm besonders kostbar erschienen. Eine solche Inter-pretation würden aber auch die vielen Selbstporträts Liotards in (Türken-)Maskerade nahe-legen, Zeugnisse einer permanenten Selbstbefragung, mit der sich Liotard zweifellos auf keinen anderen Maler unmittelbarer beziehen konnte als eben auf Rembrandt.²⁵

Konsultiert man den Traktat Liotards etwas näher, so stellt sich indes die Erkenntnis ein, dass es dem Maler vielmehr und wiederum um eine korrigierende Stellungnahme zu Rembrandt ging. So weist Liotard in seinem Traktat auf einen eingebundenen Stich hin, der in leicht veränderter Form eben dieses sein Selbstporträt mit Hand am Kinn reproduziert. Wie er dazu anmerkt, seien die Schatten in diesem Bild stark und doch zart, ohne dass dadurch die hellen Partien an Kraft verlören.²⁶ Eben das aber lasse Rembrandt ver-missen, der zwar das beste Hell-Dunkel zu setzen gewusst, die *clairs* jedoch zu sehr de-gradiert habe, die manchmal brauner als die Schatten seien; mit dem Effekt, dass sich die Figuren schlecht vom Hintergrund lösten.²⁷

Vor allem aber zeigt sich auf diesem Wege, dass Liotard sein maltechnisches Expe-ri-ment – so nahe er damit den Oberflächen Rembrandts auch kommt – offenbar nicht als *touches* verstanden wissen wollte. Denn wie er an anderer Stelle seines *Traité* betont, sei es beim Malen von Höhen („*touches claires*“) erlaubt, zugunsten des Effekts der Le-bendigkeit die Farbe dicker aufzutragen, wie er, Liotard, dies immer praktiziert habe; ein Farbauftrag, der allerdings mit *touches* nichts zu tun habe.²⁸ Wie diese spitzfindige Diffe-renzierung nahelegt, dürfte es Liotard bei seinem Selbstporträt mit Hand am Kinn also nicht nur um eine Reflexion seiner (schmerzhaft vermissten) Künstlermaskerade ge-gangen sein (mit der Hand simuliert er eben jenen Bart, den er – als den wahrsten Teil seiner Selbstinszenierung als *peintre turc* – anlässlich seiner Hochzeit abrasiert hatte); sondern

genauso wenn nicht vorrangig um eine Demonstration seiner Ideale von Malerei. Liotards Selbstporträt mit (melancholisch tastender) Hand am Kinn ist so gesehen ein künstlerisch hoch selbstreflexives Bild, das – mit seiner exzeptionellen Gestaltungsweise der Oberflä-che – eine selbstbefragende Konkurrenz zu Rembrandt birgt.

Oberfläche und Geschlecht Liotards Selbstporträt ist im Œuvre des Künstlers ein einzigartiges Werk geblieben. Es zeigt ein Experiment mit der Oberfläche, das keines-wegs zum Üblichen wird. Ein Experiment, das auch deshalb möglich gewesen sein dürfte, weil es in diesem männlichen Bildnis nicht um Schönheit geht, sondern vielmehr um Indi-vidualität – im Sinne einer bestimmten, durchwegs selbstaufwertenden Künstlerreferenz. Darin zeigt sich aber auch deutlich der geschlechtsspezifische Unterschied zwischen die-sem Bildnis Liotards und dem seiner Tochter Mariette, das ebenso einen melancholi-schen, den Blick auf die Haut lenkenden Gestus enthält; ein Gestus, der dort allerdings zur Synekdoche für die Schönheit des Bildes wird. Das Bildnis Mariettes vermeidet dezi-ziert, was jede Frau (nach damaligen Vorstellungen) wie auch jedes Bild (nach Liotards Idealen) entstellen würden, dem männlichen Künstler hingegen als Ausweis seiner Per-sönlichkeit und als Instrument einer künstlerischen Selbstverortung dienen konnte: die raue, unebene Oberfläche, die wie Pockenspuren, Narben und Verletzungen wirkt.

Wie dieses Fallbeispiel zeigt, sind (Bild-)Oberflächen am Kreuzungspunkt von Mate-rialität, Geschlecht und Kultur verortet. Sie bilden einen semantisch hoch aufgeladenen, jedem visuellen Kunstwerk notwendig inhärenten Aspekt. Eine für Oberflächen sensible Analyse, die außerdem deren geschlechtliche und kulturelle Semantisierung nicht über-sieht, birgt in besonderem Maße das Potenzial, zu einer kritischen Kunst- und Bildwissen-schaft beizutragen; zu einer Wissenschaft, welche die Analyse nicht nur produktiv zu be-reichern, sondern grundlegend zu verschieben vermag. Sie verspricht eine Perspektive, die in Konzentration auf das gegenständlich Dargestellte allein, aber auch auf die traditio-nellen Kategorien wie Stil oder Technik kaum eingeholt werden kann. _____

* Dieser Beitrag bezieht sich auf mein aktuelles Forschungsprojekt „Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard (1702–1789)“, das in eine Buchpublikation münden soll.

1 Zu diesem Bild vgl. Ausst.-Kat. Jean-Étienne Liotard (1702–1789). Masterpieces from the Musée d'Art et d'Histoire of Geneva and Swiss Private Collections, Paris u. a. 2006, S. 43, dort 1779 datiert.

2 Jean-Étienne Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture* (Lyon/Genf 1781), mit einem Vorwort von Pierre Courthion, Genf 1945, S. 79–80. Zu den zahlreichen Bildnissen der Familie Liotards allein in Genfer Besitz vgl. Ausst.-Kat. Liotard (wie Anm. 1), S. 37–54.

3 Liotard (wie Anm. 2), S. 79–80, dargestellt am Beispiel des Bildnisses seiner Tochter Marie-Thérèse.

4 Liotard (wie Anm. 2), bes. Règle VII, S. 81–101.

5 „[...] c'est qu'il est dans la nature mille beautés que vous ne pourrez jamais rendre avec les touches, [...], dites-le-moi, je vous prie, comment rendez-vous l'uni d'une belle peau, le poli, le transparent des corps, le coloris des fleurs, le duvet, le velouté des fruits, toutes ces parties délicates, fines & légères de la nature, ces innombrables & charmants détails enfin, qui, bien rendus cependant, imitent la nature, et rendent le peintre son heureux rival?“ Liotard (wie Anm. 2), S. 87–88.

6 Die Arme etwa sind sehr viel weniger geschlossen dargestellt als das Gesicht. Das könnte einem nur teils vollendeten Zustand geschuldet sein, dürfte am wahrscheinlichsten aber im hohen Alter des Künstlers begründet liegen, der in Briefen selbst erklärt, die Geschlossenheit früherer Werke nicht mehr zu erreichen, wengleich ungeschmälert ein deutliches Hervortreten der Illusion bewirken zu können. Vgl. Liotards Brief an seinen ältesten Sohn vom 24. Sept. 1782, BPU Genf Ms. fr. 354.

7 Vgl. die grundlegende Kritik an den Ansätzen von Panofsky und Alpers bei George Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990, S. 271–318, nun in dt. Übersetzung: *Die Frage des Details, die Frage des pan*, in: Edith Futscher u. a. (Hg.), *Was aus dem Bild fällt. Figures des Details in Kunst und Literatur*, München 2007, S. 43–86.

8 Vgl. exemplarisch Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris 1985, sowie ders., wie Anm. 7.

9 Liotard (wie Anm. 2), S. 144–145.

10 Dazu eingehend Marianne Koos, *Malerei ohne Pockenspuren. Oberfläche im Werk von Jean-Etienne Liotard*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70 (2007), S. 545–572.

11 „Rembrandt, dans le petit nombre de ses portraits finis et sans touches, est infiniment plus agréable que dans ses portraits les plus touchés.“ Liotard (wie Anm. 2), S. 112.

12 „[...] et il eût été un des plus excellents peintres, s'il eût fondu ses teintes l'une dans l'autre.“ Ebd.

13 „Les peintres qui ont préféré de faire leurs tableaux sur les toiles préparées grossièrement se sont éloignés du chemin de la beauté, dont une des qualités est d'être uni. Une belle femme est attaquée de la petite vérole, et en reste marquée, elle n'est plus au nombre des beautés; parce que sa peau est devenue raboteuse et inégale.“ Ebd., S. 111. Für Liotards Insistenz auf Hautkrankheiten bei seiner Ablehnung der touches vgl. auch ebd., S. 93.

14 Zu Théodore Tronchin vgl. André Duckert, *Tronchin*, in: *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, 7 Bde., hier Bd. 7, Neuenburg 1934, S. 60–61; und zu Gaspar Joly: Henri Deonna, *Joly*, Kanton Genf, in: ebd., Bd. 4, 1927, S. 408. Zu Liotards Bildern der genannten Ärzte vgl. Renée Loche, Marcel Roethlisberger, *L'opera completa di Liotard*, Mailand 1978, Kat. Nr. 262 u. 229. Zur Bedeutung der Pocken im 18./19. Jh. vgl. Barbara Maria Stafford, *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge und London 1982, S. 295–297.

15 Hier seien exemplarisch nur zwei grundlegende Arbeiten genannt: Elizabeth Cropper, *The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture*, in: Margaret W. Ferguson u. a. (Hg.), *Rewriting the Renaissance. The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1986, S. 175–190. Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.

16 Angela Rosenthal, *Visceral Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture*, in: *Art History* 27 (2004), S. 563–592.

17 Stafford (wie Anm. 14), S. 297. Tatsächlich sind keine Bildnisse der Maria Elisabeth von Österreich mit Pockennarben bekannt, genauso keine der Lady Montague. Äußerstes Zeichen ihrer Erkrankung

sind die wimpernlosen Augen. Zu den Porträts der Montague vgl. Marcia Pointon, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven und London 1993, bes. Kap. V, S. 141–157. Zu Maria Elisabeth von Österreich und Liotards Graphik vgl. Ausst.-Kat. Liotard (wie Anm. 1), S. 73.

18 Vgl. das *Trompe l'œil* der Frick-Collection. Loche/Roethlisberger (wie Anm. 14), Kat. Nr. 283.

19 Renée Loche, Pierre Rosenberg, *Une 'transparence' de Jean-Étienne Liotard au Musée des Beaux-Arts de Budapest*, in: *Genava* 31 (1983), S. 63–65.

20 Alfred Scheidegger, *Jean-Étienne Liotard. Bildnisse der Kinder der Kaiserin Maria Theresia*, in: *Berichte der Gottfried Keller Stiftung 1966–1968*, S. 86–88. Zu all diesen Praktiken vgl. Koos (wie Anm. 10) mit Literatur.

21 Zu diesem Bildnis vgl. Ausst.-Kat. Liotard (wie Anm. 1), S. 25. Loche-Roethlisberger (wie Anm. 14), Nr. 102.

22 Zu diesem Bildnis vgl. Ausst.-Kat. Liotard (wie Anm. 1), S. 32. Loche-Roethlisberger (wie Anm. 14), Nr. 281.

23 So hat Andrea Edel auf die Beschreibung einer ähnlichen Gestik in Jean-Antoine Guers Traktat über die *Mœurs et usages des Turcs* (1747) hingewiesen und dieses Bildnis folglich als eine Selbstdarstellung Liotards in der Pose eines verliebten Türken interpretiert. Nina Trauth hat diese These differenziert, indem sie auf die Ambivalenz der Pose aufmerksam macht, die unverkennbar mit dem abendländischen Gestus für Melancholie spielt. Und Viktoria Schmidt-Linsenhoff hat, in einer komplexen Analyse der zahlreichen Selbstporträts Liotards, diese Gestik als Ausdruck für den Phantomschmerz gelesen, den der abrasierte Bart bedingt, und das Gemälde – in Rückgriff auf psychoanalytische Phallustheorien – als eine Inszenierung der eigenen Männlichkeit und des eigenen Künstlerturns als Mangel gedeutet. Vgl. mit Referenz auf die genannten und weitere Interpretationen Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Liotards Bart. Transkulturelle Maskeraden der Männlichkeit*, in: Mechthild Fend, Marianne Koos (Hg.), *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen seit der frühen Neuzeit*, Köln 2004, S. 161–180, hier S. 175.

24 Liotard (wie Anm. 2), S. 146–147 u. S. 94. Vgl. *ibid.*, S. 93.

25 Marcel Roethlisberger, *Les collections de Jean-Étienne Liotard*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 59 (2002), S. 385–406, hier S. 397–398.

26 „Voyez No I, mon portrait: j'ai tâché d'y mettre un bon *clair-obscur*; et quoique mes ombres soient fortes, elles sont cependant douces n'ayant fait aucun sacrifice de *clairs*; [...] cette demi-figure est détachée de son fond“. Dass dies ein Programmbild ist, wie die anderen in seinem Traktat als Stiche veröffentlichten Werke Liotards auch, macht der Nachsatz unmissverständlich deutlich: „on y peut voir l'application de quelques principes, que je vais tâcher de développer dans cet ouvrage.“ Liotard (wie Anm. 2), S. 57–58. Der Stich zeigt kleine Veränderungen, was den Stuhl, die Drehung der Figur im Raum, die umgeschlagenen Ärmel, aber freilich auch die Oberfläche anbelangt.

27 „Rembrandt, dans les grandes compositions, est, de tous les peintres, celui qui a mis le plus sensible et le plus agréable *claire-obscur*; mais on peut justement lui reprocher d'avoir trop dégradé des *clairs*, qui quelquefois sont plus bruns que des ombres; il lui est aussi souvent arrivé de sacrifier quantité de *clairs* pour augmenter l'éclat d'une figure ou d'une tête, et il a souvent très mal détaché ses figures et ses portraits de leurs fonds.“ Liotard (wie Anm. 2), S. 57. Es existiert zudem eine große Zeichnung mit schwarzer und weißer Kreide auf blauem Papier, leicht mit Rötel gehöhlt, die eben dieses Interesse nochmals erkennen lässt. Ausst.-Kat. Liotard (wie Anm. 1), S. 33.

28 „Les touches claires, étant une épaisseur de couleur, forment un *clair* plus vif que cette même couleur touchée uniment; mais dans ces occasions, on peut mettre plus d'épaisseur de couleur, sans que cela soit une touche, comme je l'ai toujours pratiqué.“ Liotard (wie Anm. 2), S. 96.