Leseprobe

Johannes Fritsch

Das Bild und seine Körper

Nachleben auf der Schwelle und im Dazwischen in säkularen Kulturen der Sichtbarkeit

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2021

Abbildung auf dem Umschlag:
Jean-Paul Laurens: Le Portrait Ovale. Dessin au fusain. Sujet tiré du conte d'Edgard Poë.

Zugleich (Inaugural)Dissertation an der Ruhr-Universität Bochum 2020 unter dem Titel: «Penser la relation. Das Personalbild in der Literatur: Das Bild und seine Körper. Nachleben auf der Schwelle und im Dazwischen in säkularen Kulturen der Sichtbarkeit.»

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.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2021
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1707-7
E-Book ISBN 978-3-8498-1708-4
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

00. Einleitung 7

01. „καὶ ζῶσαν εἰπεῖν καὶ θανοῦσαν ἔστι σοι.“ –
„Als lebend kannst du sie bezeichnen und als tot.“ –
Eine vorsichtige Auslotung des *Dazwischen* 11

02. Das Personalbild in der Literatur 22

03. Anthropologie des Körpers: Die Relation 28

04. Mediale Ersatzkörper im Interim 34

05. Körper und Leiblichkeit 47

06. Der Körperverlust und seine Folgen:
Liminalität und Performanzen des Todes 54

07. Eintritt in das Nach-Leben durch das Wieder-Erscheinen
im Personalbild 67

08. Der Raum als Szene und seine Elemente als metonymische
erweiternde, komplementäre und subsidiäre Begleiter
des Personalbildes 81

09. Semantik(en) des Intermediären: Ikonographie des *Betwixt
and between* 85

10. Sekundäre postrestitutive Liminalität durch Ersatzkörper
oder Liminalität *post restitutionem* durch Ersatzkörper 87

11. Manifestationen des Nachlebens in der Triade
Bild – Medium – Körper 90

12. Eine Tagesspanne auf der Schwelle und Nachleben
in der Figuration der Paarliebe. Die *Alkestis* des Euripides 98

13. *Auprès d'un mort*. Totenwache bei Schopenhauer.
Der Leichnam als lebendiges Bild 117

14. *Betwixt and between* im Totenbett. E. A. Poe *The oval portrait*.
„A change fell upon all things.“ 133

15. Gegenwart im Raum, Guy de Maupassant *Un portrait* 148

16. Gebrüder Grimm *Sneewittchen*: Bild als Körper und Körper
als Bild in Erwartung seiner Neubelebung 161

17. Wilhelm Jensen *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*. Die aus dem Bild Schreitende 180

18. Der ephemere Körper der Musik. E. T. A. Hofmann *Ritter Gluck* 193

19. Ein prekärer Körper im Suspens. Guy de Maupassant *Julie Romain* 202

20. Initiation(en) in das Bild. Säkulare Heiligkeit als Nachleben im Symbol. Johann Wolfgang Goethe *Die Wahlverwandtschaften* 209

21. Die Säkularität und Endlichkeit des Nachlebens im Ersatzkörper/Nachleben im saeculum 219

22. Literaturverzeichnis 223

23. Abbildungen 235

24. Danksagung 236

> In *sacerrima* and their interpretations we have categories of data that may usefully be handled by the new sophisticated techniques of cross-cultural comparison.[1]

00. Einleitung

Das Vorkommen von Nachleben wird in vielen Bereichen von Wissenschaft konstatiert und untersucht, wobei sich nicht nur die Felder, in denen dieses auftritt, stark voneinander unterscheiden und der Begriff des Nachlebens selbst sehr unterschiedlich gefüllt ist. Die Archäologie und die Museumswissenschaft befassen sich mit diesem Gegenstandsbereich ebenso wie die moderne Medizin, die *Encyclopædia Britannica* verweist unter diesem Stichwort auf 23 unterschiedliche Bereiche vorwiegend aus der Theologie, der Religionswissenschaft und der Philosophie. In der Kulturgeschichte erscheint zur Kennzeichnung des Nachlebens die Bezeichnung *redivivus* nach dem Namen eines Gelehrten oder des Vertreters einer weltanschaulichen Richtung, soweit man sich auf einen Vorläufer beruft. Die Philologien befassten sich vornehmlich im 19. und 20. Jahrhundert mit dem Nachleben der Antike während der Renaissance und der europäischen Klassik und der Prägung der europäischen Kultur durch das Lateinische Mittelalter. Im Mittelpunkt stehen dabei Formen, Themen und Bilder, die trotz unterschiedlicher neuer Kontexte ihre Gestalt bewahren und tradieren. Selbst die Gedächtniskultur des 20. Jahrhunderts fußt auf der Homogenität dessen, was in Speichermedien bewahrt und klassifiziert wird mit dem Ziel der Memoration und Rekonstruktion, damit die Gemeinschaft sich auf eine gemeinsame Kultur berufen, die eigene Gegenwart reflektieren und aus ihr Identität bilden und eine aus ihr sich entwickelnde Zukunft konzipieren kann.

Prominent in den heutigen Kulturwissenschaften ist die Intervention Aby Warburgs, der das Konzept von einer sich fortwährend vorwärts entwickelnden Kultur durchbricht und Nachleben auffasst als „grundlegende[n] Kulturmechanismus [...], nämlich die performative Macht, manchmal die Unwiderstehlichkeit von oft weit zurückliegenden Vergangenheiten an den historischen Bruchstellen, in denen ‚Neues' sich zu bilden versucht." Dabei werde das Vergangene nicht erinnert, sondern verkörperlicht und gelebt.[2]

---

1 Turner, Victor V.: Betwixt and between: The Liminal Period in Rites de Passage, in: June Helm (Hg.): Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society. New York 1964. S. 4-20. Hier S. 19.

2 Böhme, Harmut: Aby M. Warburg, in: Axel Michaels (Hg.): Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade. München

Affektiv geladen manifestiert sich dieses in Bildern häufig als Beiwerk, sogenannten Pathosformeln, durch die Spannung entsteht und zugleich Ängste gemindert werden.

Der hier zum Thema erhobene Begriff des Nachlebens zeigt hingegen ein ganz anderes Gesicht. Es handelt sich um ein literarisches Thema, von Wilhelm Jensen knapp charakterisiert mit „Fortdauer und das Fortwirken eines Gewesenen über das Grab hinaus“[3], um eine Erfahrung, die Sebald in folgende Worte fasst:

> I think we all know that feeling when we come accidentally across a photographic document being of one of our lost relatives, being of a totally unknown person. We get this sense of appeal; they are stepping out, having been found by somebody after decades or half centuries. All of a sudden, they are stepping back over the threshold and are saying, “We were here too once and please take care of us for a while”.[4]

Im Zusammenhang dieser Studie verbindet sich dieses Motiv mit dem des lebendigen Bildes, macht dieses sogar zu seiner Bedingung. So wird erzählt von Personalbildern, die aufgrund ihrer medialen Eigenschaften zu einem medialen Ersatzkörper werden, der Tote nicht nur in Erscheinung bringen kann, sondern sie vor allem erscheinen *lässt*, und sie auf der Schwelle zwischen Realität und Alterität in einem Zwischenraum präsentiert, der körperaffin nur von einem solchen Bildmedium hervorgebracht werden kann.

Bei diesem folgt die Untersuchung zum einen der Definition des Personalbildes von Daniel Spanke:

> Mit diesem Begriff wird neutral die Bedeutungsbreite von lateinisch *persona* als Rollenmaske und Wesen einer Person mit eingeschlossen und soll nicht auf spezifische Personalitätskonzepte eingeengt werden. „Person“ wird hier sehr weit als menschliches Einzelwesen verstanden, dem eine deiktische Identifizierbarkeit zugesprochen wird[5],

sieht sich zum anderen aber dennoch veranlasst, über ein solches Bildparadigma des Porträts in der europäischen Kultur seit der Antike hinaus den

1997. S. 12.

3 Jensen, Wilhelm: Der rote Schirm, in: Ders. (Hg.): Übermächte: Der rote Schirm / Im gotischen Hause. Zwei Novellen. Ottawa 2015. S. 1-79. Hier S. 23.

4 Sebald, W. G./Turner, Gordon: Introduction and Transcript of an Interview given by Max Sebald (Interviewer: Michaël Zeeman), in: Scott D. Denham/Mark Richard McCulloh (Hgg.): W. G. Sebald. History, memory, trauma. Berlin, New York 2006. S. 21-29. Hier S. 24.

5 Spanke, Daniel: Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst. München 2004. S. 33.

weiteren Bildbegriff Hans Beltings[6] einzubringen und damit andere mediale Erscheinungen in einem Ersatzkörper als Modi des Nachlebens zuzulassen, wenn die darin hervorgebrachte Erscheinung eines Menschen im Zuge der Kontextualisierung im literarischen Text einen Namen erhält, damit identifizierbar wird, und einen Körper als Gegenüber adressieren kann, auch wenn eine solche Erscheinung z. B. in einem Tagtraum entsteht oder in den Massenmedien oder anderen Lebenszusammenhängen als *imago*[7] flottiert.

So entsteht nach dem Leitimpuls dieser Studie *Penser la relation* eine bidirektionale Verbindung zwischen dem Bild und seinem Betrachter, die nicht nur in der Bildrezeption den Betrachter als Subjekt auffasst, sondern die Bildnisbegegnung auch zu einem Vorgang macht, bei dem das Bild von sich aus die Begegnung herbeiführt und als aktives körperliches Gegenüber erscheint, das Erscheinen im Bild zum Ereignis und *Widerfahrnis* wird. Das dem Bild inhärente Nachleben verdankt es der „bildaktive[n] Phänomenologie"[8] seines medialen Ersatzkörpers.

Einen ersten Zugang zum Beziehungsgefüge, aus dem das nachlebende lebendige Personalbild entsteht, soll die folgende Beschreibung eines Bildes ermöglichen, das vom französischen Historienmaler Jean-Paul Laurens entworfen und später als Illustration zu E. A. Poes *The oval portrait* ausgearbeitet wurde (Abbildung 1).

6 Im Sachindex zum Begriff *Bild* führt Hans Belting in seiner *Bild-Anthropologie* (S. 273) immerhin 56 Schlagwörter an, die diesem Begriff zugerechnet werden.

7 Harrison, Robert Pogue: The dominion of the dead. Chicago, London 2003. S. 154.

8 Bredekamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Berlin 2010. S. 22.

Abbildung 1: Jean-Paul Laurens: Le Portrait Ovale.
Dessin au fusain. Sujet tiré du conte d'Edgard Poë

01. „καὶ ζῶσαν εἰπεῖν καὶ θανοῦσαν ἔστι σοι.“[9] – „Als lebend kannst du sie bezeichnen und als tot.“[10] – Eine vorsichtige Auslotung der Wandlungen des Körpers im Liminalen

Das Thema des Zwischenbereichs im Übergang zwischen Leben und Tod und das damit verbundene Schicksal des Körperverlustes beschäftigt gleichermaßen die Literatur wie die Malerei des 19. Jahrhunderts, besonders in dessen zweiter Hälfte. Vor allem den Übersetzungen der Erzählungen E. A. Poes durch Charles Baudelaire ist es zu verdanken, dass dieses Thema aufgegriffen und insbesondere im Zusammenhang zwischen Körper, Tod und Bild behandelt wird. Nicht ohne Grund erweitert Baudelaire daher die Überschrift der Erzählung *Cas de M. Valdemar* um den Zusatz: „Mort ou vivant!“, der dem ursprünglichen Titel vorangestellt und sogar durch ein Ausrufezeichen besonders dramatisiert wird.[11] So etabliert sich dieser Gegenstand in der Literatur und der Kunst, wobei ein neuer Diskurs über das Verhältnis zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, über den Umgang einer säkularen Kultur mit dem Tode und dessen Konsequenzen für den Körper entsteht. In diesem Kontext nehmen die Bilddiskurse und die Bildpraxis im Totenkult als einer *longue durée* innerhalb der abendländischen Kultur einen privilegierten Platz ein. Durch das Erzählen von lebendigen Bildern, in denen Tote im medialen Ersatzkörper in Erscheinung treten, bringt damit die Phantastische Literatur besonders im 19. Jahrhundert Texte hervor, die von ganz anderer literarischer Qualität sind als Erzählungen, Romane und Novellen aus dem Bereich der *Gothic Novel*, da diese über den wohligen Schauer hinaus sehr subtil Angst erzeugen und/oder thematisieren angesichts des Ungewissen in dieser Schwellensituation. Statt der ontologischen Trennung zwischen dem Bereich der Lebendigen und dem der Toten, die spätestens mit der rationalen Erklärung der phantastischen Ereignisse wieder eintritt, persistiert hier ein Zwischenbereich auf der Schwelle, der charakteristisch für das Wesen des Bildes ist, das sowohl Teil am Tode wie am Leben hat, letztendlich aber Träger des Lebens ist. Da philosophische und theologische Antworten nach einem Jenseits, besonders nach der Zukunft des Körpers nach dem organischen Tode, in der aufgeklärten, säkularen, aber dennoch

9 Euripides: Alkestis, in: Ders.: Ausgewählte Tragödien. Hg. v. Bernhard Zimmermann. Übers. v. Dietrich Ebener. Griechisch und deutsch. Mannheim 2010. S. 39-134. V. 141.

10 Ebd. dt. S. 53.

11 Poe, Edgar: Mort ou vivant! Cas de M. Valdemar, in: Le pays. Journal de l'empire 269 (26. September 1854).

kryptoreligiösen Kultur fragwürdig erscheinen, verlagert sich das Bestreben nach Erkenntnis nun auf die Erforschung der Schwelle zwischen dem Leben und dem Tode als demjenigen Bereich, der zumindest noch ein (Teil)Wissen ermöglichen könnte. Es richtet sich nun stärker der Blick auf den Körper, insbesondere auf dessen Repräsentanten, im Falle dieser Untersuchung auf solche, die ihn nicht nur symbolisch vertreten. Neben Versuchen, die Grenzen der Erkenntnis trotz des eintretenden wissenschaftlichen Rigorismus zu erweitern, empirischen Forschergeist mit Spekulation häufig bis ins Pseudowissenschaftliche auszudehnen[12], wächst literarisch auf der anderen Seite das Interesse am Personalbild, das zwischen Leben und Tod steht, sich als ein *je ne sais quoi*[13] präsentiert.

Eingangs soll anhand einer Illustration zu Charles Baudelaires Übersetzung von E. A. Poes Erzählung *The oval portrait*, die von Jean-Paul Laurens entworfen und für die Zeitschriften- und Buchpublikation von Fortuné Méaulle als Gravur ausgearbeitet wurde, dargestellt werden, wie im Zusammenspiel zwischen dem Körper und seinem Bild in der Kunst durch den Bildwerdungsprozess Nachleben herbeiführt wird, das zwar den Körperverlust durch den Tod nicht kompensiert, wohl aber dem verlorenen Körper Nachleben als Wieder-Erscheinen in der Wirklichkeit des Bildes ermöglicht. Dies bedeutet, dass durch die Bildwerdung der Tod zwar reflektiert, aber nicht bestätigt wird, der Körper im Personalbild nicht tot, sondern ganz im Gegenteil dem Bildbetrachter lebendig entgegentritt. Die bildtheoretische Konsequenz daraus mündet in die These, dass bei den im Laufe dieser Studie untersuchten Personalbildern diese nicht Zeichen des Todes, sondern Medien des Lebens sind. Dieses ist zwar nicht organisch, behält aber so viel Körperlichkeit, dass es ereignishaft und scheinbar autonom in das Leben eintreten und andere Körper durch das im Medium angelegte Pathische in der Bildnisbegegnung atmosphärisch berühren kann, also nicht semiotisch Zeichen des Todes, sondern phänomenologisch Begegnung mit dem Leben ist.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung nimmt Burton Ralph Pollin die Gravur *Le Portrait Ovale* erstmals in seinen um Vollständigkeit bemühten Katalog *Images of Poe's works* auf, datiert ihr Erscheinen aber erst auf das Jahr 1884, da er vorwiegend Publikationen in Buchform erfasst hat.[14] Jedoch geht der dort aufgeführten Illustration in der Ausgabe der *Nouvelles Histoires*

12 Stellvertretend für zahlreiche andere Autoren: Camille Flammarion (1842-1925).

13 Die Unsicherheit über das Rätselhaft-Ereignishafte wird z. B. bei Guy de Maupassant in unterschiedlichen Facetten besonders häufig thematisiert im Zusammenhang mit einer körperlichen oder zumindest körperaffinen, aber dennoch nicht rational in vollem Umfange fassbaren Erscheinung, z. B. *Apparition* (1883).

14 Pollin, Burton Ralph: Images of Poe's works. A comprehensive descriptive catalogue of illustrations. New York 1989. S. 70.

Extraordinaires von 1884 mindestens ein fünf Jahre früher erschienener Abdruck in deutlich größerem Format in der sehr populären Zeitschrift *Le monde illustré* voraus, der den Erzählungen Poes in Frankreich über Baudelaires großes Engagement für diesen Dichter hinaus große Breitenwirkung verschafft.[15] Unter dem Abdruck wird dort die Bildidee einer Kohlezeichnung des Historienmalers Jean-Paul Laurens zugeschrieben, wobei die dort veröffentlichte Fassung rechts unten im Bild vom französischen Graveur und Illustrator Fortuné Méaulle (1844-1901) signiert ist. Dieses ursprüngliche Bild ist nicht Gegenstand der Erforschung der Bilder und Objekte Laurens' geworden, erscheint nicht in den gängigen Aufstellungen seiner Werke[16], wobei ein Ausstellungskatalog des Musée d'Orsay zumindest bestätigt, dass der Maler eine solche Zeichnung angefertigt hat: „Il avait une véritable passion pour Edgar Poe, qui entretenait son goût pour le fantastique et le morbide, à l'oeuvre dans certaines de ses toiles. Il a même exécuté un dessin sur le thème du *Portrait ovale*."[17] Sehr viel genauer gelingt die Datierung dieser ursprünglichen Bildidee mit Hilfe der Künstlervita Laurens', die der Zeitgenosse und Freund des Malers Ferdinand Fabre (1827-1898), den Angelica Rieger als „Epigonen der Vasarischen Malerbiographie"[18] charakterisiert, verfasst hat.[19] Danach lässt sich die Entstehung der Kohlezeichnung um das Jahr 1869 datieren, als Laurens mit der Familie seines Meisters Villemsens bekannt wird und sich in dessen Tochter Madeleine verliebt und eine Eheschließung mit dieser jungen Frau ins Auge fasst. Daraus schließt der Biograph auf einen Zusammenhang zwischen der Lebensgeschichte des jungen Künstlers und bietet zugleich eine erste Interpretation dieses Bildes an:

> Mais une chose me révéla la profondeur de la passion qui avait fait brèche au coeur de Laurens: ce fut un grand dessin intitulé: *le Portrait ovale*. Une très-remarquable traduction de Charles Baudelaire venait de mettre à la mode les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poë. Les uns admiraient l'*Assassinat de la rue Morgue*, *le Scarabée d'or*, les autres *le Chat noir*, le *Coeur révélateur*. Notre artiste, dominé par des préoccupations intimes délicieuses, alla droit au *Portrait ovale*, la nouvelle qui termine le second volume, et s'y attacha.

15 Laurens, Jean-Paul: Le Portrait Ovale. Dessin au fusain. Sujet tiré du conte d'Edgard Poë, in: Le Monde illustré 1151 (19 Avril 1879). S. 245.

16 Thiollier, F. (Hg.): L'Oeuvre de J.-P. Laurens, ouvrage contenant de nombreuses reproductions d'oeuvres de cet artiste. Eaux fortes, Phototypies, etc. Saint-Etienne 1906 und Julhuit-Charvet, Céline (Hg.): Jean-Paul Laurens. 1838-1921. Peintre d'histoire. Paris, Musée d'Orsay, 6 octobre 1997-4 janvier 1998 [et] Toulouse, Musée des Augustins, 2 février-4 mai 1998. Paris 1997.

17 Ebd. S. 68.

18 Rieger, Angelica: Alter ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle. Köln [u. a.] 2000. S. 69.

19 Fabre, Ferdinand: Le roman d'un peintre. Paris 1878.

> En ce très-court récit, Poë montre l'*art* en lutte avec la *vie*. Un peintre s'acharne à faire vivre sur la toile les traits de la femme qu'il aime. Exalté par son idée, il prend à l'accomplissement de sa tâche «un plaisir vif et brûlant», Mais le modèle, qui durant de longues semaines «s'est assis avec douceur dans la sombre et haute chambre d'une tour isolée, voit sa santé se dessécher peu à peu et ses esprits s'affaiblir». Lui, dans un ensorcellement effroyable, ne remarque rien; il travaille. — «En vérité, c'est la vie même!» s'écrie-t-il d'une voix éclatante, la dernière touche posée. — Il se retourne pour regarder son idole: elle était morte.
> Dans le dessin, auquel Laurens n'avait pas hésité à donner le titre même de *l'Histoire extraordinaire* d'Edgar Poë, deux figures émergent du milieu d'un arrangement fantastique singulièrement bizarre : en bas, parmi des ombres vaporeuses,—des ombres de rêve, — la figure fiévreuse, enflammée, tout yeux, de l'auteur; en haut, dans le cadre ovale décrit par le romancier, en pleine lumière idéale, la figure adorable de la bien-aimée.
> J'étais convaincu.[20]

Zwar knüpft der Autor dieser Biographie an die Tradition der Künstlervita an, jedoch offenbart besonders diese Textstelle die Zeitgenossenschaft des Verfassers und den für das 19. Jahrhundert charakteristischen Diskurs über die Künstlerehe[21], indem Fabre Lebensgeschichte und künstlerische Produktion sehr eng miteinander verbindet und das Werk als Ausdruck einer Lebenskrise in einer Umbruchssituation des sich noch entwickelnden Malers sieht. Der junge Mann ist in den Schülerstatus bei einem Meister eingetreten, hat auf dem Wege zur Künstlerexistenz damit seine erste Initiation erlebt und sieht sich daher in der Pflicht, sein ganzes Leben, seine ganze Aufmerksamkeit und seine ganze Leidenschaft der Kunst zu widmen, die in seinem Leben keine Rivalin duldet. Dem Künstler als dem säkularen *sacerdos* ist die Lebensweise des Zölibats vorgegeben, damit dieser von seiner Bestimmung nicht abgelenkt wird. Auf der anderen Seite steht bei der Nichteinhaltung des Gebotes der Ehelosigkeit auch das Schicksal der Künstlerfrau, die sich im Leben ihres Mannes immer nur an zweiter Stelle befindet und in dieser Beziehung verkümmert. Damit gibt die Erzählung von E. A. Poe ausreichend Nahrung für diese vermutete Identifikation: „Lui, passionné, studieux, austère, et ayant déjà trouvé une épouse dans son Art".[22] Durch die Darstellung der gerade gestorbenen Frau des Künstlers würde die Kohlezeichnung nahelegen, dass der Geliebten des Malers ein langsames Verkümmern in der Beziehung droht, die mit dem symbolischen Tode der Frau endet. Also

20 Ebd. S. 265-267.

21 Cf. besonders eindrucksvoll und variantenreich geschildert 1874 in: Daudet, Alphonse: Les femmes d'artistes. Préface et dossier de Martine Reid. Arles u. a. 1997.

22 Poe, Edgar Allan: Le portrait ovale, in: Œuvres en prose. Traduction par Charles Baudelaire. Paris 1998. S. 490-493. Hier S. 492.

wäre das Bild Ausdruck der inneren Zerrissenheit des Künstlers, der keinen Ausweg aus dieser krisenhaften Situation sieht, die eintreten würde, wenn er die Ehe mit der Tochter seines Meisters einginge: „l'*art* en lutte avec la *vie*", beide Pole des Lebens durch Kursivdruck hervorgehoben. Zudem droht die Gefahr der Desillusionierung des Künstlers, der sich zwischen einer lebendigen Frau, die im Bild schon wie eine Tote wirkt, und dem von ihm vollendeten Porträt: „en pleine lumière idéale, la figure adorable de la bien-aimée" entscheiden muss. So plausibel diese Deutung manchem zeitgenössischen Leser dieser Biographie erschienen sein mag, umso fragwürdiger wird sie, wenn man auf das von Fabre vernachlässigte Beiwerk im Bilde schaut: „un arrangement fantastique singulièrement bizarre: en bas, parmi des ombres vaporeuses,—des ombres de rêve". Als zweiten Bereich im Bild macht der Biograph damit eine Umgebung am Rande des Künstlerateliers aus, die nur vage als Phantasmagorie gekennzeichnet wird, als Bildelemente, die sich dem Verständnis entziehen („singulièrement bizarre") und wohl vor allem eine Dekoration bieten, die dem Werk des phantastischen Autors E. A. Poe würdig erscheinen sollen. Auf Grund dieser Lage der Deutung, die es nicht vermag, alle Elemente des Bildes zu einem stimmigen Ganzen zusammenzufügen, soll im Folgenden versucht werden, dies nachzuholen.

Schaut man auf den Vorhang als räumlich strukturierendes Element im Bild, so wird deutlich, dass nicht eine Einteilung in zwei Bereiche ratsam ist, wie Fabre sie vornimmt, sondern der Fall des Vorhangs legt die Einteilung der Gravur in drei Ebenen nahe: erstens den Bereich des Ateliers, in dem der Künstler und sein Modell sich befinden, beide stark hervorgehoben durch ihre Größe in Relation zu Elementen in den beiden anderen Bereichen, zweitens eine mythologische Darstellung des Totenreiches im Hintergrund, von zwei Wächtern an der Grenze, die der Vorhang zieht, bewacht, und drittens das gerade fertig werdende Porträt der Frau, an dem der Künstler den letzten Pinselstrich vornimmt und dieses damit zum lebendigen Bild macht. Das Motiv des Vorhangs verweist auf die Tradition, sakrale und profane Räume voneinander zu trennen, aber auch Verbindungen herzustellen oder zumindest zuzulassen, Verborgenes teilweise sichtbar zu machen oder durch Andeutung spüren zu lassen. Mikro- und Makrokosmos, wenn auch als zwei unterschiedliche Bereiche dargestellt, bilden ein Ganzes, das Künstlermodell befindet sich im Grenzbereich zwischen den beiden Ebenen, sogar getrennt vom Maler durch eine Balustrade, die wiederum im Sakralraum wie eine Chorschranke eine Aufteilung zwischen dem Sakralen und dem Profanen vornimmt. Fällt der Vorhang im linken Bereich des Bildes ohne scharfe Trennung in einer eher ins Graue tendierenden Weise auf den Boden, wo sich die Wächter im Grenzbereich befinden, so trennt er im rechten Bereich tiefschwarz und schwer wirkend die Frau im Porträt von ihrem Urbild, aber auch vom Künstler. Nur sein ausgestreckter Arm, der den Pinsel führt, und sein Auge, das das Werk betrachtet, verbinden sie.

Die Position der Malerfrau hinter der Balustrade und inmitten des weit geöffneten Vorhangs spricht dafür, dass sie mit der Fertigstellung ihres Porträts in das mythologische Reich des Totengottes Hades übergeht, dass zugleich mit ihrem Tode ihr Bild vollständig in das Porträt migriert ist, damit allerdings in einem medialen Ersatzkörper wieder zur Erscheinung kommt und in Erscheinung bleibt, solange das volle Licht auf das Porträt fällt, dieses Blickkontakt mit seiner Umgebung aufnehmen und auf diese körperlich pathisch wirken, körperlich wahrnehmbare Atmosphäre in den Raum verströmen kann. Somit stellt das Bildnis einen eigenen dritten Raum innerhalb der Gravur dar, in dem sich Lebendiges und Totes, Diesseits und Jenseits verbinden und präsent sind in einer Realität, aus der alles Tote eigentlich ausgegliedert, unsichtbar und nicht körperlich wahrnehmbar sein dürfte. Dieses Phänomen stellt in der vorliegenden Studie einen Kernaspekt dar und wird später mit dem Begriff „sekundäre Liminalität" bezeichnet. Diese wird in dieser Untersuchung Personalbildern zugeschrieben, die Teil des Totenkultes[23] in Kulturen des Bildes sind und die organischen menschlichen Körpern auch nach deren Tode körperliche Wirksamkeit erhalten.

Das Zentrum der Gravur bildet das Künstleratelier, das in vielerlei Weise als liminaler Raum gestaltet ist. So liegt es im Zwischenbereich zwischen den beiden anderen Räumen, dem Bereich der Alterität und dem Raum dessen, was durch den ovalen Bilderrahmen abgegrenzt und zugleich hervorgehoben wird, wobei der Vorhang, wie schon erwähnt, gliedernde Funktion hat. In dieser Künstlerwerkstatt vollziehen sich durch den Schaffensprozess des Künstlers Trennungen und Verbindungen, als deren Resultat ein ontologischer Wandel des Körpers, der jedoch trotz des Körperverlustes durch den Tod als Referenz und Träger der Persönlichkeit eines menschlichen Wesens erhalten bleibt und unter der Bedingung Nachleben entfalten kann, dass ihm zur Migration in einen medialen Ersatzkörper verholfen wird. Darin liegen Anspruch und Aufgabe dieses Künstlers, der ein lebendiges Porträt schaffen will und zu dieser außergewöhnlichen Leistung befähigt zu sein scheint, da seine schöpferische Kraft im Bild schon durch seinen athletischen Körperbau versinnbildlicht wird. Zudem gibt er sich seiner Arbeit am Porträt ganz hin, was sein konzentrierter Blick unter Beweis stellt. Daher erscheint der Maler als Bildzitat aus Michelangelos Teilfresko *La creazione di Adamo*[24] als

23 Der Begriff des Totenkultes wird hier in einem sehr weiten Sinne gebraucht, der von den Riten der Ausgliederung über das Erinnern an verstorbene Mitglieder einer Gemeinschaft hinausgeht und alle Bereiche umfassen kann, in denen Tote weiter wirksam bleiben, auch überindividuell als Träger von Kulturen, die in eine nach ihnen bestehende Kultur eingewoben sind und in dieser noch Wirksamkeit entfalten, z. B. wie in Robert Pogue Harrisons *The dominion of the dead,* Chicago, London 2003.

24 Michelangelo: La creazione di Adamo, zwischen 1508 und 1512, 2,80 x 5,70 m großes Teil des Deckenfreskos im Gewölbe der Sixtinischen Kapelle.

der lebensspendende beseelende Schöpfer, der nun – wenn auch nach der Erschaffung eines menschlichen Körpers in dem medialen Ersatzkörper des Porträts – diesem zur letzten Vollendung seines Schöpfungswerkes Leben einzuhauchen vermag.

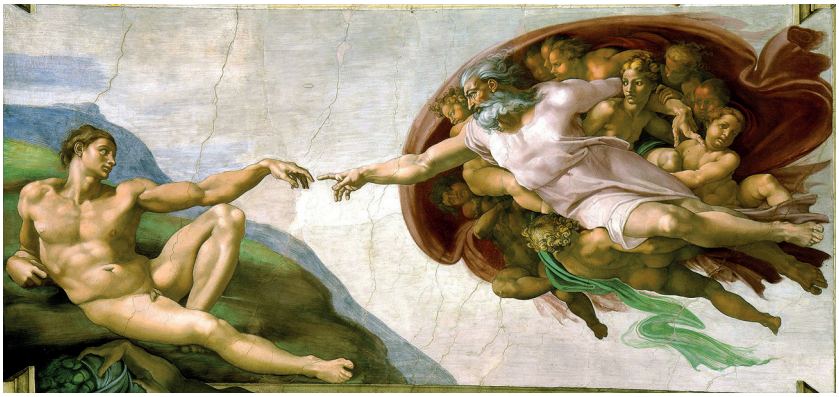

Abbildung 2: Michelangelo: La creazione di Adamo, zwischen 1508 und 1512, 2,80 x 5,70 m großes Teilfresko im Gewölbe der Sixtinischen Kapelle.

Der säkulare *divino artista* ist mit solcher Schöpferkraft ausgestattet, dass er mit seiner Kunst auf der Grenze zwischen Leben und Tod arbeitet und dabei diese überschreitet, die tote Materie des Bildkörpers zum Leben erweckt, allerdings im Rahmen des Bildes und in der Temporalität des Suspens. Er teilt nicht mehr die Schöpferkraft mit Gott, seinem Schöpfer, um in seinen Kunstwerken die Schönheit und Vollendung der göttlichen Schöpfung zu zeigen, sondern er ist selbst Schöpfer mit dem Anspruch zu beleben, das Leben selbst darzustellen, wie es der Kunstdiskurs in der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Claude Lantier in Émile Zolas *L'Oeuvre* (1885) bis zu Osvald Alving am Ende von Henriks Ibsens *Gengangere. Et familjedrama i tre akter* (1881) als Ziel des modernen Künstlers ausspricht.[25]

25 Es ist nicht auszuschließen, dass das Bildzitat aus *La creazione di Adamo* auch mit einer gewissen Selbstironie von Jean-Paul Laurens in die Kohlezeichnung eingebracht wurde, da seine Zeitgenossen ihm eine verblüffende Ähnlichkeit mit der Physiognomie Michelangelos nachsagten: „Mais ce qui frappa le plus les contemporains, ce fut la ressemblance avec Michel-Ange, considéré comme l'image même du génie artistique [...]." (Julhuit-Charvet, Céline (Hg.): Jean-Paul Laurens. 1838-1921. Peintre d'histoire. Paris, Musée d'Orsay, 6 octobre 1997-4 janvier 1998 [et] Toulouse, Musée des Augustins, 2 février-4 mai 1998. Paris 1997. S. 116).

Während beide Bilder der Vorgang der Beseelung eines Körpers verbindet, so trennt sie dennoch vieles, und nicht nur das sehr unterschiedliche Format und die unterschiedliche Art der Ausführung des Themas. Zwar vollzieht sich die Aktion der beiden Bilder in einem liminalen Raum und insbesondere in einem sehr kurzen Moment, der aber grundsätzlich verschiedener Natur ist und unterschiedliche Folgen mit sich bringt. Während die Aktion in Michelangelos Teilfresko den Moment vor der Berührung zwischen Gott und Adam darstellt, der Betrachter aus der Bewegung heraus in seiner Imagination den Akt der Berührung schon als vollzogen sieht[26], damit Adam belebt und beseelt und in eine untrennbare Beziehung zu seinem Schöpfer versetzt ist, nimmt der Maler im Bild von Jean-Paul Laurens den letzten Pinselstrich an seinem Porträt vor, was zum Tode seines Modells und zur Belebung seines Porträts führt. Mit der Beseelung eröffnet sich für Adam durch das Geschenk des beseelten organischen Körpers ein beziehungshaftes Leben in der Fülle, wohingegen der ontologische Wandel der Bildwerdung zur Trennung vom organischen Körper und seinen Lebensbezügen in eine Existenzweise hineinführt, die an die Bedingungen des Trägermediums gebunden ist. So unterscheidet Vasari durchaus zwischen dem Werk des göttlichen Schöpfers und dem Menschen, mit seinen unvollkommenen Mitteln: „von diesem höchsten und seinem ersten Schöpfer gebildet [...] und nicht mit dem Pinsel nach dem Entwurf eines Menschen wie er selbst."[27]

Bemerkenswert ist, dass die Schöpfung nicht durch das Wort erfolgt, sondern durch die Bewegung Gottes und die erwartete Berührung Adams, also durch einen körperlichen Akt. Dies erfolgt im Unterschied dazu in der Zeichnung Laurens' durch mediales Handeln, durch die Ausführung des letzten Pinselstrichs. Der athletische Arm des Künstlers platziert einen feinen Pinsel, während das Auge des Malers hochkonzentriert auf seiner Leinwand ruht, wobei der Topos des Weges vom Auge zur Hand[28] aufgenommen wird.

Dadurch, dass die Aktion auf die erwartete Berührung hin angelegt ist, liegt in ihr die besondere Betonung der Körperlichkeit. Diese wird zwar in der *Creazione di Adamo* erwartet, bei der hier analysierten Gravur erfolgt die Berührung des Porträts, insgesamt sogar die ganze Aktion, durch den Pinsel des Malers. Damit sind im Zitat aus Michelangelos Teilfresko zwar das Künstlerlob und der Selbstanspruch, das Ziel des Künstlers, dem Schöpfergott nahezukommen, enthalten, aber der wesentliche Akzent liegt deutlich auf der Medialität des Vorganges.

---

26 Cf. dazu: Hornemann v. Laer, David: Vom Geschöpf zum Schöpfer. Die Genesisfresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Stuttgart 2009. S. 106-124, bes. 123f.

27 Vasari, Giorgio: Das Leben des Michelangelo. Berlin 2009. S. 81.

28 Literarisch z. B. in Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti I,4.

Der Arm, sogar der Körper des Malers versinnbildlicht den Repräsentationsauftrag des Körpers: Dieser zeugt von Macht, Kraft, aber das Malen ist auch ein Prozess der Inkorporation über das Auge und der Exkorporation über den Arm, die Hand und den Pinsel, also reicht nicht allein die Konzentration des Blicks wie bei Fabre, Arm und Hand als Medium der Exkorporation sind mindestens ebenso wichtig:

> Penché vers elle, épiant tous les mouvements de sa figure, toutes les colorations de sa chair, toutes les ombres de la peau, toutes les expressions et les transparences des yeux, tous les secrets de sa physionomie, il s'était imprégné d'elle comme une éponge se gonfle d'eau ; et transportant sur sa toile cette émanation de charme troublant que son regard recueillait, et qui coulait, ainsi qu'une onde, de sa pensée à son pinceau, il en demeurait étourdi, grisé comme s'il avait bu de la grâce de femme.[29]

Nach David Hornemann v. Laers Überblick über die Rezeptionsgeschichte von Michelangelos Teilfresko *Creazione di Adamo*[30] sehen traditionellerweise Forscher, Kritiker und Interpreten den Gestus des Schöpfergottes, der seinen Zeigefinger auf Adam zu bewegt und dessen Zeigefinger berührt, als Belebung oder Beseelung des ersten Menschen nach dem Ersten Buch Mose, dem biblischen Buch Genesis. Diese Deutungstradition hat sich so stark verbreitet und unwidersprochen durchgesetzt, dass David Hornemann v. Laer dies mit einem Zitat aus Ross Kings Studie *Michelangelo & the Pope's Ceiling* (2003) auf den Punkt bringt, die Beseelung durch diesen Gestus sei zu einem Leitgedanken der bisherigen Deutung dieses Bildes geworden.[31] Durch das Zitat dieses Gestus stellt sich Jean-Paul Laurens in diese Tradition, den Akt der Beseelung im Bild darzustellen, wobei die Gestalt des Künstlers in weiten Teilen wie der Schöpfergott bei Michelangelo, allerdings um 180 Grad gedreht, erscheint. Aus der heiligen Figur des Schöpfergottes ist im Künstlerdiskurs der profanen Kultur der geniale Künstler geworden, der seinem Porträt Leben verleiht, es beseelt. Im Unterschied zum sakral gedeuteten Akt der Belebung im Teilfresko Michelangelos, in dem der Moment dargestellt wird, in dem die Aktion im Bild durch die endgültige Belebung und Beseelung vollendet wird, hat die Belebung durch den letzten Pinselstrich des Malers in Jean-Paul Laurens' Kohlezeichnung *Le portrait ovale* schon ihren Abschluss gefunden, wobei im Moment, als das Porträt belebt wird, das Modell, die Frau des Künstlers, stirbt. Ein wesentlicher Unterschied im Gestus liegt allerdings darin, dass die Belebung Adams durch die vom Betrachter

29 Maupassant, Guy de: Fort comme la mort, in: Ders./Louis Forestier: Romans. Paris 1987. S. 835-1028. Hier S. 852.

30 Hornemann v. Laer, David: Vom Geschöpf zum Schöpfer. Die Genesisfresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Stuttgart 2009. S. 106.

31 Ebd. S. 122.

erwartete körperliche Berührung zustande kommen soll, während in dem Bild aus dem 19. Jahrhundert sich zwischen dem Arm des Künstlers als *divino artista* sein Pinsel befindet, der auf die Medialität des Geschehens verweist. Was der Schöpfergott in seiner Allmacht durch körperliche Berührung vermag, bedarf beim Menschen als Künstler eines Mediums, das ihn zur Beseelung eines medialen Ersatzkörpers befähigt, der sich zwar gegenüber einem organischen Körper als äußerst prekär erweist, dennoch aber unter gewissen Bedingungen den Schein von Seele und Leben vermitteln kann. Trotz der gravierenden Unterschiede zwischen dem sakralen und dem säkularen Bild gibt es dennoch eine Gemeinsamkeit: Auch der Künstler in einer aufgeklärten Kultur, der mit seiner Bildproduktion über Leben und Tod gebietet, kann im liminalen Raum seines Ateliers eine Verbindung zwischen dem Bereich der Alterität und der Realität herstellen, hat damit Teil am Sakralen durch seine Schöpferkraft ebenso wie sein Bild, das am *Heiligen* Anteil erhält, auch wenn es sich hier um kryptosakrale Eigenschaften handelt.

Bei Michelangelo herrscht Bewegung im Bild, bei Laurens Ruhe im letzten hoch konzentrierten Pinselstrich des Künstlers und die Stille des Todes in Blick und Körperhaltung seines Modells, in der Leere, die um die Architektur im Hintergrund herrscht und in der starren Körperhaltung der Wächter.

Zwar erleidet das Malermodell mit dem letzten Pinselstrich symbolisch den Tod, jedoch bedeutet die Kunstproduktion in der Zeichnung Laurens' nicht einen Akt der Tötung, der einen beseelten Körper vernichtet, ins Nichts versinken lässt, sondern einen Akt der Migrierung und Wandlung, der neues Leben als Nachleben schafft. Dies zeigt sich besonders im Vergleich zwischen den erstarrten Zügen des Modells, die schroff durch das Licht hervorgehoben werden, mit denen der Betrachter frontal konfrontiert wird, und dem zarten, sanften ovalen Gesicht im Porträt, das dem Betrachter entgegenleuchtet und ihn besonders mit dem Blick adressiert. Durch die Migration des Bildes in einen medialen Ersatzkörper wird der Tod zwar nicht aufgehoben, das Bild des Verstorbenen aber auf der Schwelle zwischen Leben und Tod in einer Art Suspens in Erscheinung gehalten. So steht der säkulare *corpo glorioso* außerhalb der Zeit durch das Verharren im Suspens und außerhalb des Lebensraumes des Bildbetrachters durch den Rahmen, der das Porträt umgibt und zugleich abgrenzt. Damit führt die moderne Porträtmalerei einen säkularen *corpo glorioso* ein. Durch die Darstellungsweise als lebendiges Bild geht häufig durch Hervorhebungen, Konturierungen und die Betonung des körperlichen Pathos eine Wirkung aus, die höher ist als die des Referenzkörpers, sodass dieser im Bild in einer höheren Wirklichkeit erscheint: „Das Bild ist ärmer an Möglichkeiten, aber es übertrifft das Original gewissermaßen an Wirklichkeit. Das Bild ist eindeutiger, bestimmter, entschiedener als die Realität. Es kann deshalb die Realität an emotionaler

Wirkung bedeutend übertreffen".[32] In seiner Erscheinung wirkt der säkulare *corpo glorioso* wie sein eschatologisches Pendant durch Leidensunfähigkeit, Behändigkeit, Feinheit und Glanz[33], was dem organischen Körper des Modells durch seine Gebundenheit an die körperlichen Veränderungen in der Zeit, die sein Gesetz sind, abhandengekommen ist. Er steht außerhalb des Todes, verweist nicht auf ihn wie z. B. barocke Personalbilder als *memento mori*, zugleich steht er aber auch außerhalb des realen Lebens. Er ist nicht lebendig und nicht tot, nicht Körper und dennoch Körper durch seine Fähigkeit, als solcher zu erscheinen.

Die Lithographie *Le portrait ovale* stellt insgesamt den Vorgang der künstlerischen Bildproduktion dar, deren Wesen in der ontologischen Wandlung liegt, die der Körper durchläuft, wenn ein Bild von ihm entsteht. Das Ergebnis liegt nicht in der Verdoppelung des organischen Referenzkörpers, sondern in der Fähigkeit, im medialen Ersatzkörper außerhalb des organischen Referenzkörpers Leben spürbar zu machen. Damit nutzt das lebendige Bild das Potenzial der Mimesis, nach dem Tode des Urbildes diesem Nachleben zu ermöglichen, das als Erscheinen in der Realität sogar autonom wirksam werden kann und nicht der Reanimation durch Erinnern bedarf. So entsteht das Personalbild durch einen Transformationsprozess in einem liminalen Raum, wird dadurch lebendig, ohne lebendig zu sein, und ermöglicht so ein Nachleben seines Referenzkörpers über dessen organischen Tod hinaus.

In der Zeichnung von Jean-Paul Laurens ist weder im Vorgang der Bildproduktion und in der erkennbaren Bildwirkung ein Bezug zu bildmagischen Diskursen erkennbar. Der Künstler trägt die Macht zur Bildschöpfung in sich selbst, bedient sich keiner okkulten Werkzeuge, sondern arbeitet handwerklich mit Pinsel und Palette und wird von keiner außerirdischen Macht gesteuert. Sein Porträt wiederum, das er hervorgebracht hat, gibt auch keinen Hinweis auf Bildmagie. Dennoch spielt diese bei Porträts in der Literatur eine nicht zu unterschätzende Rolle, wie der nachfolgende kurze Überblick zeigen wird.

32 Böhme, Gernot: Theorie des Bildes. München 1999. S. 92.
33 Agamben, Giorgio: Nudità. Rom 2009. S. 133.