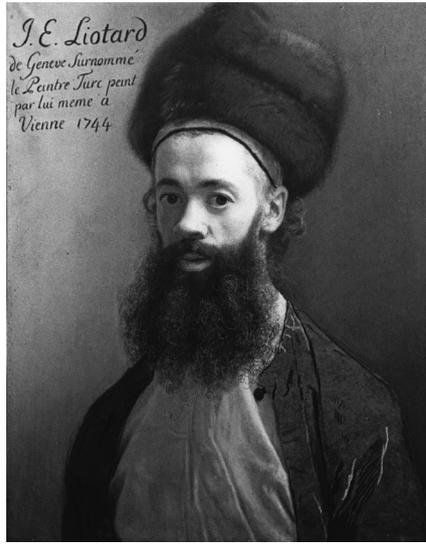


Der in Genf geborene Maler Jean-Étienne Liotard (1702–1789) kann wohl kaum zu jenen Künstlern gerechnet werden, deren Werke und körperliche Relikte – wie der vermeintliche Schädel Raffaels oder die Haarlocke Dürers – im Zuge der religiös-patriotischen Tendenzen des späten 18. und 19. Jahrhunderts von Künstlern, Sammlern und Kunstliebhabern kultisch verehrt und fetischisiert worden sind. Das dürfte schon alleine die besondere Situation der bildenden Künste in der calvinistischen Republik und die exzentrische Stellung des Malers in seiner Gesellschaft ausgeschlossen haben. Und dennoch: Gäbe es «Reliquien» von Jean-Étienne Liotard, so müsste das zweifellos eine silbergraue Bartlocke sein.

Wie manche Biografen der Überzeugung sind, soll es diesen körperlichen «Rest» Liotards in der Tat gegeben haben: So berichtet schon Horace Walpole in seinen *Anecdotes of Painting in England* von 1771, dass Liotard 1756 – anlässlich seiner Hochzeit mit Marie Fargues, Tochter eines aus Frankreich nach Amsterdam geflohenen calvinistischen Kaufmanns – seinen Bart, wie er sich ausdrückt, dem Hochzeitsgott «Hymen geopfert» habe.¹ William T. Whitley will in seinem Buch *Artists and Their Friends in England* von 1928 zudem wissen, dass es der Wunsch der Braut gewesen sei, dass Liotard in Zukunft europäische, nicht Türkenkleidung tragen und seinen langen Bart abrasieren solle; einen Bart, den Liotard dann in einem speziell für diesen Zweck angefertigten Körbchen von besonderer Form aufbewahrt habe.² Wie François Fosca, der jüngste Biograf Liotards, 1956 darlegt, sei das Behältnis dieses kostbaren Bartes jedoch kein Körbchen gewesen, sondern vielmehr ein Säckchen aus schwarzer Seide, das Liotard gar seiner Ehefrau als Hochzeitsgeschenk überreicht habe.³

Ob diese Berichte ganz der Welt erfundener Anekdoten zugerechnet werden müssen oder doch einen wahren Kern besitzen: Tatsache ist, dass auch in zahlreichen anderen Quellen der Bart Liotards immer wieder ein viel diskutiertes Thema bildet. In der Biografie des Malers (die Jean-Étienne *fils* verfasst haben soll, in Wahrheit diesem aber wohl vom Vater in die Feder diktiert worden ist) findet sich der Bart mehrfach erwähnt und durch amüsante Ausschmückungen hervorgehoben. Wie man dort erfährt, ließ sich Liotard den Bart erstmals während seines fast einjährigen Aufenthalts 1742/43 am Hof des Prinzen von Moldawien, Constantin Mavrocordato, wachsen, in einer Kultur, in der das Tragen eines Bartes für hochgestellte Persönlichkeiten üblich war.⁴ Der lange, lockige Vollbart dürfte es auch gewesen sein, der Liotard, gemeinsam mit seiner schon 1738/39 in Konstantinopel angelegten türkischen Kleidung, den Zugang zum Habsburger Hof erschloss – und in Folge zu den wichtigsten Höfen in ganz Europa. Obwohl Genfer Kollegen in Wien dem Maler völligen Misserfolg voraussagten: «Que voulez-vous faire avec cet habillement et cette barbe? Vous verrez, vous ne peindrez personne!», erweck-



1 Jean-Étienne Liotard, *Selbstporträt*, um 1727, Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 46 x 37 cm, Genf, Privatsammlung.

2 Jean-Étienne Liotard, *Selbstporträt*, 1744, Pastell auf Pergament, 61 x 49 cm, Florenz, Uffizien.

te gerade dieses Äußere die Aufmerksamkeit Franz Stephans, worüber Liotard in den Genuss der Förderung gar durch die Kaiserin gelangte, und so fort.⁵

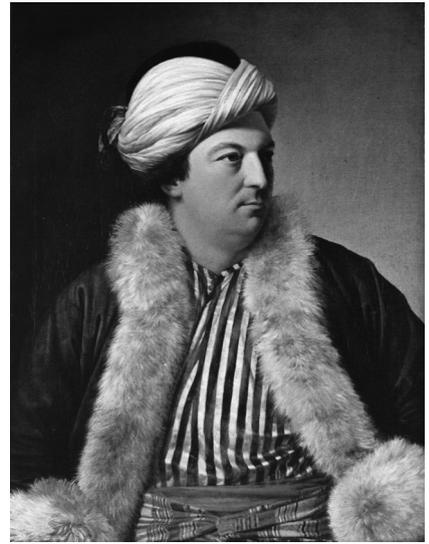
Doch auch in den Berichten der Zeitgenossen Liotards steht dessen Bart stets im Fokus der Aufmerksamkeit. Welch ein Kuriosum in den Ländern Europas eben dieser Bart bedeutete, geht etwa aus den Worten Pierre Cléments hervor, der in seinen *Cinq années littéraires* von einem Opernbesuch in Paris 1748 berichtet, wo er «den berühmten Maler aus Genf», Liotard, sah, «der sich ganz à la turque kleidet, und dessen Bart ich durch mein Opernglas inspizierte».⁶ Und auch bei Madame de Pompadour, die Liotard in verschiedenen Bildnissen dargestellt hat, dürfte der Bart – um nur ein weiteres Beispiel zu nennen – besonderen Eindruck hinterlassen haben. So soll die Marquise, die sich von Liotards skrupelloser Wiedergabe ihres Äußeren beleidigt fühlte, dem Maler attestiert haben, dass sein ganzer Verdienst in seinem Bart bestünde: «Votre barbe fait tout votre mérite.»⁷

Dass der Bart aber auch für den Künstler selbst als ein besonderer Signifikant fungierte, lassen nicht zuletzt Liotards zahlreiche Selbstporträts erkennen. Zeigt sich Liotard in seinem frühesten Bildnis, entstanden um 1727, noch jenseits aller auffälligen Maskeraden ganz der französischen Mode des Rokoko angepasst, mit gepudelter Perücke und Zopf sowie samtene Schleifen (Abb. 1), so erscheint er hingegen in allen Selbstbildnissen nach seiner Zeit in Konstantinopel mit langem Bart und Türkengewand.⁸ Das für die Galerie der Künstlerselbstbildnisse der Florentiner Uffizien bestimmte Gemälde (Abb. 2) ist besonders interessant, weil Liotard darin mit großer Schrift auch seinen Beinamen notiert: «J. E. Liotard/de Genève Surnommé/le Peintre Turc peint/par lui même à/Vienne 1744».⁹

Wie die zahlreichen weiteren Selbstporträts Liotards aus den vierziger Jahren zudem verraten (Abb. 3), müssen diese Inszenierungen mit langem Bart als ein Versuch der Manifestation und Verbreitung eben jenes Markenzeichens begriffen werden, das dem Künstler – erstmals in seiner Karriere überhaupt – breite Auf-



3 Jean-Étienne Liotard, *Selbstporträt*, um 1744/45, Pastell auf Pergament, 60,5 x 46,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.



4 Jean-Étienne Liotard, *Bildnis des Simon Luttrell of Luttrellstown in orientalischem Gewand*, 1754, Öl auf Leinwand, 83 x 63 cm, Bern, Kunstmuseum.

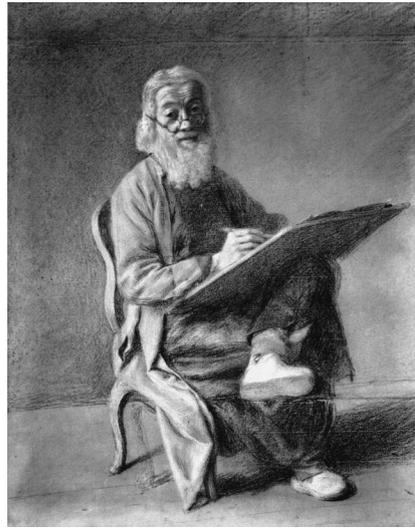
merksamkeit und Erfolg bescherte.¹⁰ Liotard verkörpert mit seinem langen, lokkigen Bart und der türkischen Kleidung, als ein Maler, der tatsächlich im Orient gewesen war, «wahre Bilder» vom Orient malen zu können.¹¹ Und das war damals besonders gefragt, zumal – spätestens nach der Bewältigung der konkreten Türkengefahr (1683) – die *Turquerie* als eine Fiktion des Fremden in die europäische Literatur und Kunst breit Eingang gefunden hatte und Travestien in orientalisierendem Kostüm zu einem beliebten Gesellschaftsspiel avanciert waren – was sich genauso in Kostümbällen wie in Bildnismaskeraden manifestierte.¹²

Als ein Beispiel für eine solche orientalisierende Bildnismaskerade sei Liotards Porträt des Simon Luttrell of Luttrellstown genannt (Abb. 4), ein Porträt, das zugleich verdeutlichen kann, wie auffällig und eigenartig Liotards Bart den Zeitgenossen erschienen sein muss.¹³ Gingen doch nur wenige Europäer, die sich in türkischem Kostüm porträtieren ließen, tatsächlich so weit, neben der Kleidung des Landes – die für Reisende nahe liegende Vorteile schon in klimatischer Hinsicht mit sich brachte – auch die Sitte anzunehmen, einen Bart zu tragen, also ihrer Fremderfahrung über einen realen Teil ihres eigenen Körpers Ausdruck zu geben.¹⁴

In der europäischen Kultur galt der starke Bartwuchs von Männern zwar als ein Symbol ihrer «natürlichen» Überlegenheit – über Frauen, aber auch über andere, weniger behaarte Männer und Ethnien, in Hinblick gerade auf sexuelle Potenz: Man stellte sich vor, dass der Bartwuchs das Resultat einer Resorption von männlichem Samen sei.¹⁵ Jedoch fungierte paradoxer Weise das Abrasieren des Bartes im 18. Jahrhundert zugleich als ein Zeichen des Fortschritts, als ein Zeugnis für zivilisierte und aufgeklärte Männlichkeit.¹⁶ Türkische Kleidung zu tragen und diese sogar mit einem echten Bart zu kombinieren, wie Liotard dies tat, bedeutete dann zwangsläufig auch, mit jenen Stereotypen assoziiert zu werden, die mit dem Bild des Türken damals verbunden waren, wie etwa die Hingabe an Wollust und eine üppige Genusskultur, unter Billigung von Polygamie und Sodo-



5 Jean-Étienne Liotard, *Selbstporträt*, genannt «mit Hand am Kinn», um 1770/73, Pastell auf Papier, auf Leinwand aufgezo- gen, 63.5 x 51 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire.



6 Jean-Étienne Liotard, *Selbstporträt*, genannt «mit neuem Bart», 1782/83, Grafit und Kohle auf Pa- pier, 54 x 43 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire, Ca- binet des dessins.

mie, von männlichem Despotismus und sexueller Freizügigkeit.¹⁷ Das mag zum einen erklären, wie die orientalisierende Maskerade im 18. Jahrhundert, ähnlich der Pastorale, zum Signum eines Befreiungswunsches aus bestimmten europäi- schen Normen erwachsen konnte.¹⁸ Zum anderen aber macht dies auch verständ- lich, weshalb eine streng calvinistische Familie wie die von Marie Fargues, der zukünftigen Ehefrau Liotards, darauf bestehen musste, dass der Künstler sein türkisches Gewand ablegen und seinen langen Bart abrasieren sollte – und darin treffen die oben zitierten Anekdoten wohl den wahren Kern.

Tatsächlich zeigen alle Selbstbildnisse Liotards nach 1756, dem Jahr der er- wählten Hochzeit mit Marie Fargues und der Rückkehr des Paares in Liotards Heimatstadt Genf, den Künstler stets bartlos, mit langem glatten, weißen Haar, blauem Gewand und Rüschenkragen sowie roter Kappe.¹⁹ Das gilt etwa für das Genfer Selbstporträt von 1770/73 (Abb. 5), das den Maler mit melancholisch zur Seite geneigtem Kopf, in Falten gelegter Stirn und Hand am Kinn repräsentiert; ein Porträt, in dem Liotard allerdings auf seine Türkenmaskerade indirekt wieder zurückzukommen bestrebt scheint.²⁰ Wie Andrea Edel meint, stellt sich der Künstler hier in der Rolle eines «verliebten Türken» dar, in Anspielung auf die Ge- stik, die Haut des Halses zu packen, mit der ein Türke – laut Jean-Antoine Guers *Mœurs et usages des Turcs* von 1747 – seine Versklavung durch die Liebste signali- siert.²¹ Auch wenn die Geste Liotards nicht die beschriebene ist, hat die For- schung diese inspirierende Deutung durchgängig aufgegriffen.²² Bemerkenswert scheint mir hingegen in diesem Zusammenhang, dass Liotard mit seiner Rechten eben jenen haarigen Fortsatz simuliert, den er – einst sein Markenzeichen – zu seiner Hochzeit «geopfert» hatte, wobei er hier auch die Manschetten seines blau- en Mantels so hochschlägt, dass das gar nicht türkische Rüschenhemd verborgen bleibt; um den Hals verdeckt es zu guten Teilen die simulierende rechte Hand.

Wie Viktoria Schmidt-Linsenhoff dieses Bildnis interpretiert, in dem sie einen «unsicher tastenden Griff an einen Phantombart» am Werk sieht, inszeniert Liotard darin «seine Männlichkeit und sein Künstlertum als Mangel». ²³ Dass in dieser Repräsentation in der Tat die Reflexion eines Verlusts zur Diskussion steht (wie immer dieser im Detail zu deuten sei), wird durch das allerletzte Selbstporträt Liotards unterstützt (Abb. 6). In diesem Bildnis, das kurz nach dem Tod der Ehefrau 1782 entstanden ist, zeigt sich der alte, Brillenträger Liotard ganzfigurig und wieder in Türkengewand, mit langem, lockigem, nun schlohweißem Bart. ²⁴

Laut Schmidt-Linsenhoff, die dieser Serie die komplexeste Deutung gewidmet hat, untersucht Liotard in seinen Selbstporträts den Effekt der Präsenz und Abwesenheit seines Bartes. Liotard verstehe den Bart als ein Symbol für den Phallus, dessen Besitz er allerdings – für Männer wie für Frauen gleichermaßen – als prinzipiell unmöglich anerkenne. ²⁵ Diese in Referenz auf psychoanalytische Theorien vorgeschlagene Deutung kann hier im Detail nicht diskutiert werden. ²⁶ Festzuhalten bleibt jedoch, dass Liotard seinen Bart als Symbol seiner Männlichkeit und seines Künstlertums ikonisiert und fetischisiert. ²⁷ An Liotards Bart sind Fragen der Identität des Malers geknüpft, Fragen der geschlechtlichen, kulturellen und ethnischen Zugehörigkeit. Daneben aber steht der Bart meines Erachtens auch für bestimmte ästhetische Ideale. Im Spezifischen ist das Liotards ausgeprägtes Interesse für das Exakte, Feine, Zarte, *la délicatesse*, respektive für das Auffällige, Besondere, Detaillierte, mit Daniel Arasse gesprochen, die *jouissance du détail*. ²⁸

Um das darzulegen, möchte ich nochmals einen näheren Blick auf Liotards Dresdner Selbstporträt werfen, das mir in dieser Hinsicht besonders aussagekräftig erscheint (Abb. 3). Neben dem stechenden Blick und der demonstrativ mit spitzen Fingern hochgehaltenen Kreide fällt darin vor allem der Unterschied zwischen der Behandlung des Pelzes und jener der Haare des Künstlers auf. Während der Pelz in groben, raschen und summarischen Strichen mit schwarzer Kreide über braun-weißem und grünlich-grauem Grund skizziert ist – sowohl im Kragen über dem Mantel wie in der großen moldawischen Mütze –, bestehen Liotards Haupt- und vor allem Barthaare aus feinsten, mit harter und spitzer Kreide Haar für Haar gezwirbelten und gedrehten Strichen (Abb. 7). Dieser Gegensatz mag vorerst erstaunen, scheint doch Liotard hiermit dem in seinem spät verfassten *Traité des principes et des règles de la peinture* (1781) so ausführlich propagierten Ideal «point de touches» zu widersprechen: seiner Verurteilung aller offenen, die subjektive Künstlerhand ausstellenden Striche, die er als eines der hässlichsten und falschesten Dinge in der Malerei diskreditiert und – in Hinblick auf das Inkarnat – mit Metaphern wie «Narben», «Brandwunden» und «Pockenspuren» belegt. ²⁹ In den Augen Liotards bedienten sich nur jene Maler der *manière* der *touches*, die «ungeduldig, faul, gewinnsüchtig oder unfähig sind, ein Gemälde gut zu vollenden, Künstler, die dann auch nichts anderes als Skizzen produzieren». ³⁰

Liotards in der Partie des Pelzes skizzenhaft summarische Form der Repräsentation ist allerdings – wie bei genauerer Betrachtung erkennbar wird – durchwegs Programm. Bewirkt doch erst der Kontrast, dass das *fini* in voller Form zur Geltung kommt. Erst durch den Gegensatz zwischen dem Haar des wilden, groben Tierpelzes und der Pracht des feinen, gelockten, grauen Künstlerbart- und Haupthaars wird die Exaktheit in der Wiedergabe und *délicatesse* als solche sichtbar. Wie auch die makellos glatte und feine Haut des Gesichts Liotards, das wahrlich ohne jegli-



Detail aus Abb. 2.

che *touches* gemalt ist, zeigt dieser Bart ein *fini*, einen Grad der Vollendung im Detail, der den im *Traité* des Künstlers formulierten Idealen entspricht.

Liotard lässt in den zentralen Partien seines Gemäldes sichtlich jene Exaktheit, Aufmerksamkeit und Geduld walten, die seines Erachtens für ein gutes Bild unumgänglich ist: «Die feinen und leichten Zartheiten (*délicatesses*) der Natur, wie sie sich über alle Objekte erstrecken und deren schönstes Ornament bilden, lassen sich weder mit Leichtigkeit (*facilité*), mit Freiheit (*liberté*), noch mit offenen Pinselstrichen (*touches*) kopieren; um diese gut zu imitieren, braucht es alle Aufmerksamkeit, Kunstfertigkeit und nur denkbare Geduld». ³¹ Liotards Ideal ist ein möglichst hohes *fini*: «*Finissez autant qu'il vous sera possible*», so lautet *Règle XVI* seines Traktats; eine Geschlossenheit der Illusion, die er als einen der angenehmsten, aber auch schwierigsten und geschätztesten Teile der Malerei apostrophiert. ³² Wichtig ist seines Erachtens außerdem, die kleinen Details wiederzugeben; Details, die, wenn sie gut nachgeahmt sind, ein sehr großes Vergnügen bereiten: «*Les petits détails, quand ils sont bien imités, font un très-grand plaisir.*» ³³

Den privilegierten Ort, an dem Liotard dieses sein Ideal einer geduldig aufmerksamen, detaillierten Malerei exemplarisch manifestiert, repräsentiert – neben dem Inkarnat – aber zweifellos der Bart des Künstlers. Der Bart bildet eine Partie, die mit viel Zeitaufwand und Kunstfertigkeit Strich für Strich und Haar für Haar hergestellt worden ist. Dass dies keineswegs zufällig geschieht, belegt Liotards Selbstporträt der Uffizien in Florenz (Abb. 2). Nicht anders als im Dresdner Selbstporträt stellen auch hier die opaken, mit breiter Kreide ausgeführten weißen und schwarzen Linien auf dem braunen Rock, die Licht und Schatten, Höhen und Tiefen des Stoffes fingieren, jene mit Georges Didi-Huberman gesprochen «Materialursache» der Malerei vor Augen, aus der die Illusion gebildet ist: schwarzes und weißes Pigment. ³⁴ Auch hier scheint diesen groben Linien die Funktion zuzukommen, die *délicatesse* und Feinheit, die hohe Geduld und Aufmerksamkeit hervorzukehren, die der Imitation des Bartes, der Haut und in diesem Bildnis auch der großen moldawischen Mütze, gewidmet ist. Liotards materielle (und höchst kontrollierte) Linienkunst stört die mimetische Illusion und bringt sie zugleich

erst eigentlich zum Funktionieren. Sie unterläuft das mimetische *tableau*, um die Ideale der Malerei Liotards erst eigentlich als solche zur Erscheinung zu bringen.

Liotards Linien irritieren, weil sie die geschlossene Illusion zu sprengen, gleichsam (aus dem Rahmen zu fallen), Flecken zu machen drohen. Wenn es in Liotards kleinteiliger Malerei Details gibt, die sich – im Sinne eines illusionistischen (Schnitts) (*dé-tail/taille/taglio*) – aus der Illusion lösen, so sind dies paradoxer Weise keineswegs die winzigen Dinge, wie etwa die einzelnen gekräuselten Haare des Bartes, sondern eben diese fadenartigen, die opake Materie der Malerei ausstellenden Linien, oder auch der auffällig stumpfe Mantelknopf über der Fläche des weißen Hemdes.³⁵ Liotard scheint hier jene Figuren im Großen auszustellen, aus denen die zarte Illusion seiner Werke für gewöhnlich gebildet ist: feinste Linien, die in Grafiken gar zu Punkten reduziert sein können. Kurzum: Liotard geht in der Praxis seiner Malerei bei weitem spannungsvoller vor, als die in seinem Traktat geäußerten Regeln vermuten ließen.

Dass Liotard gleichwohl für das Problem des (aus dem Rahmen fallenden) Details durchwegs hohe Sensibilität besitzt, erweist eine weitere Stelle seines Traktats. So betont der Künstler in *Règle XII*, betitelt «*Que toujours le raisonnement vous guide, même dans les plus petits détails*», dass es «für den großen Maler keinerlei kleine Details gibt». Was vorerst als ein Widerspruch zu Liotards praktizierter Kunst erscheint, klärt sich in der nachgeschickten Begründung sogleich: «Denn unter einem fähigen Pinsel», so der Maler, «steigert sich alles zu Größe und zu Noblesse, und es ist nur die Vereinigung der verschiedenen, gut gemachten Partien miteinander, die zu einem fertigen und perfekten Ensemble führt.»³⁶

Das Kleine – gut vereint – als Garant für die Größe von Malerei: So könnte das künstlerische Programm Liotards schlechthin umschrieben werden. Anders als in seinen Schriften propagiert, bleibt Liotard jedoch nicht bei jener einheitlich kleinteiligen Malerei stehen, die – wie Arasse in seinem wegweisenden Buch *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* hervorhebt – stets Zielscheibe kunsttheoretischer Kritik gewesen ist.³⁷ Vielmehr strebt Liotard nach verschiedenen Mitteln, wie etwa dem Kontrast in der Feinheit der Linien oder der Ausstellung der materiellen Beschaffenheit von Kunst, um das Kleine groß erscheinen zu lassen, oder anders formuliert: das Auge auf die Größe des Kleinen zu lenken. Jene opaken, schweren Linien im Mantel des Künstlers, im tierischen Pelz, sprengen also nicht nur die Illusion, (detaillieren/zerteilen/trennen) sie nicht nur, sondern scheinen vielmehr die Funktion zu haben, diese Illusion erst eigentlich zu einigen, zu einem *ensemble* zusammenzuschließen. Indem diese Linien kaum mehr zu sehen geben, als sich selbst in ihrer opaken Materialqualität, bewirken sie zugleich eine (erhöhte Sichtbarkeit) der restlichen, mimetisch transparenten Bildpartien – also des Gesichts Liotards, seines Bartes und hier auch seiner moldawischen Mütze.³⁸

Zweifellos kann Liotards Bart als eine jener kleinteiligen Bildpartien bezeichnet werden, die – mit den materiellen Mitteln der Illusion kontrastierend – Größe gewinnen. Nicht nur über das (Durcharbeiten) des Bartes als (Signifikant) in den verschiedenen Selbstporträts (wobei das (Abtrennen) wesentlich wird, um erst eigentlich als Signifikant des Phallus fungieren zu können), sondern auch über die formalen Mittel der Repräsentation (das (Abtrennen) vom groben Spiel der Linien am Künstlermantel) versteht es Liotard, diesen Bart mit Bedeutung aufzuladen und ihm fetischistische Größe zu verleihen.³⁹

Wo sich Liotard – am «Altar des Hymenaeus» – von eben diesem Bart trennt, opfert er nicht nur sein künstlerisches Markenzeichen, den wahrsten Teil seiner «täuschend echten» Maskerade als «*peintre turc*», sowie das phallische Signum seiner Männlichkeit. Er gibt nicht nur jene charmierende Rolle auf, welche die Auftraggeber des Rokoko – trotz Liotards «wahrheitsgetreuen Stils», der «*sincérité de son pinceau*» (Pierre Clément) – neugierig ins Atelier gelockt haben dürfte.⁴⁰ Vielmehr opfert er auch jene Partie, die dazu diente, seinen spezifischen künstlerischen Idealen der *patience*, des *fini*, der *délicatesse* und detaillierten Naturwiedergabe Ausdruck zu geben. Liotard opfert den privilegierten Ort für seinen feinen, zarten, subtilen Strich, das Signum seiner genauen Beobachtungsgabe und ungeschminkten *vérité* in der Malerei. Mögen die eingangs zitierten Anekdoten zu Liotards Bartlocke auch erfunden sein: Sie treffen den Kern. Hätte es einen materiellen «Rest» des Malers gegeben, der – in Hinblick auf den Körper des Künstlers wie auf seine Ideale von Kunst – symbolisch aufgeladen und kultisch verehrt worden wäre, so müsste das zweifellos eine silbergraue Bartlocke sein.

Anmerkungen

1 Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, 3 Bde., London 1876 (1762–1771), Bd. 3, 1771, S. 28.

2 William T. Whitley, *Artists and Their Friends in England*, 2 Bde., London 1928, Bd. 1, S. 268–269.

3 François Fosca, *La Vie, les voyages et les œuvres de Jean-Étienne Liotard, citoyen de Genève, dit Le Peintre turc*, Paris 1956, S. 67.

4 Louis Gielly, «La biographie de Jean-Étienne Liotard, écrite par son fils», in: *Genava*, 1933, Bd. 11, S. 190–200, hier S. 196.

5 Ebd., S. 196–197, dort weitere Anekdoten zu Liotards Bart.

6 Pierre Clément, *Les Cinq années littéraires ou Lettres de M. Clément sur les ouvrages de littérature qui ont paru dans les années 1748–1752*, La Haye 1754, Brief 21, 30. November 1748, S. 118.

7 Jacques-Antoine Dulaure, *Progonologie ou histoire philosophique de la barbe*, Konstantinopel/Paris 1786, S. 42.

8 Zu Liotards bartlosem Selbstporträt von 1727 vgl. Anne de Herdt, *Dessins de Liotard. Sui-vi du catalogue de l'œuvre dessiné*, Genf, Musée d'art et d'histoire 1992, Paris, Musée du Louvre 1992, Paris 1992, Kat.-Nr. 3, S. 30–31.

9 Renée Loche u. Marcel Roethlisberger, *L'opera completa di Liotard*, Mailand 1978, Kat.-Nr. 72. Für Grafiken zur Hängung vgl. Wolfram Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, 2 Bde., Berlin 1971, Bd. 1, S. 229, 231, Abb. 47.

10 Zu Liotards Dresdner Selbstporträt sowie seinem berühmten Genfer Bildnis mit langem Bart vgl. Loche-Roethlisberger 1978 (wie Anm.

9), Kat.-Nr. 74 und Kat.-Nr. 102 (Varianten 103–104). De Herdt 1992 (wie Anm. 8), Kat.-Nr. 75, 80. Des Weiteren existieren verschiedene Porträtminiaturen von Liotard mit Bart.

11 Zu den Selbstporträts Liotards als Marken- und Werbezeichen vgl. Andreas Holleczeck, «Il faut, coûte que coûte, être un peu charlatan». Jean-Étienne Liotard et son public», in: *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, hg. v. Thomas W. Gaehtgens u. a., Paris 2001, S. 263–277. Claudia Denk, *Artiste, citoyen & philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der Französischen Aufklärung*, München 1998, bes. S. 216–219, 192–193, 166–170. Fosca 1956 (wie Anm. 3), S. 135. Liotard weist bereits zahlreiche Züge des modernen Ausstellungskünstlers auf. Vgl. Oskar Bättschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997. Liotards zweiter Markenname war spätestens ab 1752 «le peintre de la vérité». Clément 1754 (wie Anm. 6), Brief 107, Paris, 1. September 1752, S. 339.

12 Maria Elisabeth Pape, *Die Turquerie in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts*, Köln 1987. *Europa und der Orient 800–1900*, hg. v. Gereon Sievernich u. Hendrik Budde, Gütersloh 1989, Ausst.-Kat., Berlin, Martin Gropius-Bau. *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient*, hg. v. Jacob Wenzel u. Werner Schmidt, Leipzig 1995, Ausst.-Kat., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Im Erscheinen: Nina Trauth, *Maske und Person. Orientalisierende Inszenierungen im Porträt des Barock*, Diss. Universität Trier 2005.

13 Loche-Roethlisberger 1978 (wie Anm. 9),

- Kat.-Nr. 167. Brian de Breffny, «Liotard's Irish Patrons», in: *Irish Arts Review*, 1987, Bd. 4, Nr. 2, S. 31–38, hier S. 34. Ich danke Samuel Vitali und den Restauratorinnen des Berner Kunstmuseums für die Möglichkeit einer genauen Betrachtung und Diskussion von Liotards Berner Gemälden.
- 14** Zur empfundenen Besonderheit, sich auf einer Orientreise einen Bart wachsen zu lassen, vgl. die Briefe von Pococke an seine Mutter: Michael McCarthy, «The Dullest Man that Ever Travelled». A Reassessment of Richard Pococke and his portrait by J. E. Liotard», in: *Apollo*, 1996, Bd. 143, Nr. 5, S. 25–29.
- 15** Londa Schiebinger, «The Majestic Beard», in: dies., *Nature's Body. Gender in the Making of Modern Science*, Boston 1993, S. 120–125, hier S. 125.
- 16** *Zedlers großes vollständiges Universalexikon aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bde., Halle und Leipzig 1733–1750, hier Bd. 3 (1733), s. v. «Bart», Sp. 531–535.
- 17** Vgl. die Literatur in Anm. 12.
- 18** Viktoria Schmidt-Linsenhoff, «Häuslichkeit und Erotik. Angelika Kauffmanns Haremphantasien», in: *Angelika Kauffmann*, hg. u. bearb. v. Bettina Baumgärtl, Ostfildern-Ruit 1998, S. 60–68, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstmuseum. Majorie Garber, *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt am Main 1993, S. 437–444.
- 19** Loche-Roethlisberger 1978 (wie Anm. 9), Kat.-Nr. 269–274, 280. De Herdt 1992 (wie Anm. 8), Kat.-Nr. 130–132.
- 20** Zu diesem Selbstporträt Loche-Roethlisberger 1978 (wie Anm. 9), Kat.-Nr. 281.
- 21** Jean-Antoine Guer, *Mœurs et usages des Turcs, leur religion, leur gouvernement civil, militaire et politique, avec un abrégé de l'histoire ottomane*, 2 Bde., Paris 1747, hier Bd. 1, S. 412. Andrea Edel, *Beobachtungen zu Werken von Jean-Étienne Liotard (1702–1789)*, unveröff. Magisterarbeit Universität Freiburg im Breisgau 1989, S. 56.
- 22** De Herdt 1992 (wie Anm. 8), Kat.-Nr. 133 und 134. Nina Claudia Trauth, *Wahrheitskonzeption und -konstruktion im Werk von J. E. Liotard*, unveröffentlichte Magisterarbeit Universität Trier 1999, S. 12–13. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, «Liotards Bart. Transkulturelle Maskeraden der Männlichkeit», in: *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, hg. v. Mechthild Fend u. Marianne Koos, Köln 2004, S. 161–180, hier S. 175–176. Für eine andere Interpretation der Gestik in Hinblick auf Liotards Auseinandersetzung mit Oberflächen vgl. Marianne Koos, «Die Haut der Bilder. Oberfläche und Geschlecht in der Kunst des 18. Jahrhunderts», in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 2007, Bd. 44, Themenheft *Standort(e). Gender – Bild – Politik*. 20 Jahre FKW, S. 75–85, hier 80–82.
- 23** Schmidt-Linsenhoff 2004 (wie Anm. 22), S. 179.
- 24** Das Bildnis ist heute nur noch in Form einer großformatigen Grafik überliefert. Loche-Roethlisberger 1978 (wie Anm. 9), Kat. Nr. 334. De Herdt 1992 (wie Anm. 8), Kat. Nr. 149.
- 25** Schmidt-Linsenhoff 2004 (wie Anm. 22), S. 179.
- 26** Dies soll in meinem in Bearbeitung befindlichen Buch *Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard (1702–1789)* geschehen.
- 27** Laut Freud ist der Fetisch das «Zeichen des Triumphes über die Kastrationsdrohung und der Schutz gegen sie». Sigmund Freud, «Fetischismus», in: ders., *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main 1992, S. 327–334, hier S. 329.
- 28** Daniel Arasse *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 2005 (zuerst 1992), S. 17.
- 29** Dazu näher Marianne Koos, «Malerei ohne Pockenspuren». Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2007, Bd. 70, S. 545–572.
- 30** Jean-Étienne Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture*, Genf 1781, S. 48.
- 31** Liotard 1781 (wie Anm. 30), S. 50–51.
- 32** Ebd., S. 67.
- 33** Ebd., S. 61.
- 34** Georges Didi-Huberman «Die Frage des Details, die Frage des *pan*», in: *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag*, hg. v. Edith Futscher u. a., München 2007, S. 43–86, hier S. 49 (zuerst: «L'art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer», in: *La Part de l'œil*, 1986, Bd. 2, S. 102–119).
- 35** Zum Detail im Sinne eines Schnitts vgl. Arasse 2005 (wie Anm. 28), S. 223–225; Didi-Huberman 2007 (wie Anm. 34), S. 44; sowie Wolfram Pichler, «Detaillierungen des Bildes. Zur Einleitung in den Band», in: Futscher 2007 (wie Anm. 34), S. 9–41, hier S. 10–13.
- 36** Liotard 1781 (wie Anm. 30), S. 61–62.
- 37** Arasse 2005 (wie Anm. 28), S. 27–43, hier bes. S. 41.
- 38** Im Dresdner Selbstporträt, Abb. 3, ist es die malende Hand, auf die Liotard mit dieser Technik die Aufmerksamkeit lenkt.
- 39** Zu Phallus und Fetisch und der Funktion des Abtrennens vgl. Doerte Bischoff, «Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung», in: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, hg. v. Claudia Benthien u. Christoph Wulf, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 293–316, hier S. 296.
- 40** Clément 1754 (wie Anm. 6), S. 118. Zum Atelier Liotards als Ort intimer Zusammenkünfte Hollecsek 2001 (wie Anm. 11), S. 273.