

Valeska von Rosen

Pygmalion der Oberfläche

Giovanni Boldinis Frauendarstellungen *

Die malerische Oberfläche, ihr sinnlicher Reiz und ihre Attraktivität ist *das* Thema der Frauendarstellungen des italienischstämmigen Malers Giovanni Boldini, der seit den 1870er Jahren äußerst erfolgreich in Paris arbeitete. Er porträtierte den europäischen Hochadel ebenso wie amerikanische Industriellengattinnen, die sich als Höhepunkt ihres Paris-Aufenthalts von ihm ein Bildnis in Lebensgröße anfertigen ließen. Daß Boldini trotz dieses internationalen Erfolgs heute außerhalb Italiens kaum bekannt ist, hat mehrere Ursachen. Zunächst die äußere, daß sich seine Gemälde bis auf wenige Ausnahmen noch immer in privater Hand befinden, also schwer zugänglich sind. Die zweite Ursache hat mit der spezifischen Forschungshaltung gegenüber dem fortgeschrittenen 19. Jahrhundert zu tun. Sie ist geprägt durch die noch immer wirksame Dichotomie von ›breitenwirksamer‹ Kunst auf der einen Seite und Avantgardekunst, die zur Zeit ihrer Entstehung nur von einem kleinen Rezipientenkreis wertgeschätzt wurde, auf der anderen Seite. Es ist inzwischen mehrfach betont worden, daß die Differenz zwischen einer progressiven, ›künstlerisch wertvollen‹ und einer regressiven populären Kunst eine elitäre Konstruktion der Avantgarde selbst war, welche die moderne Forschung übernommen hat, um deren Erfolgsgeschichte schreiben zu können.¹ In ihr wird die sogenannte ›Salon‹- oder ›akademische‹ Malerei – wie wohl dies unpräzise Termini sind² – als Negativfolie genutzt, um die unter kommerziellem Gesichtspunkt zunächst meist erfolglosen Werke der Avantgarde zu den künstlerisch wertvolleren stilisieren zu können.

Das Besondere an Boldini ist, daß er sich keiner dieser aus moderner Sicht oft als antagonistisch behandelten Gruppen eindeutig zuordnen läßt. Sein materieller Erfolg und sein künstlerisches Profil als Auftragsmaler für das gehobene Bürgertum legen zwar eine Zuordnung zur ›Salonmalerei‹ nahe, aber gerade im Salon stellte er ungerne aus.³ Er war mit ›Avantgardemalern‹ wie Degas und Menzel befreundet; letzteren porträtierte er sogar. Zudem verfehlen seine Werke durch ihre offene und rauhe Textur ein Kriterium ›akademischer‹ Malerei. Denn als deren Signum gelten die Feinmalerei und eine emaillehafte Glätte der Bildoberfläche, in der man gern eine Form-Inhalt-Korrespondenz konstatiert.

* Für Hinweise und hilfreiche Kommentare danke ich den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Zürcher Tagung, insbesondere Gertrud Lehnert, Margrit Tröhler, Isabelle Stauffer, Marie Theres Stauffer, Hans-Georg von Arburg und Ursula von Keitz.

1. Rosen/Zerner 1984, S. 203–232; Germer 2000, S. 169–182, bes. S. 170.

2. Weil alle Künstler, auch diejenigen, die sich zur ›Avantgarde‹ zählten, fast ausnahmslos im Salon ausstellten. Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Mythos einer generellen Ablehnung der Avantgarde-Künstler durch den Salon siehe die Studie von Sfeir-Semler 1992, bes. S. 218, 348–356.

3. Für alle Informationen über sein Leben und sein Geschäftsgebaren siehe Dini/Dini 2002, Bd. 1; Panconi 2002, S. 69–77 und die Beiträge von Francesca Dini und Rossella Campana, in: Boldini 2005, S. 17–38, 69–92, 275–286.

Gerade von diesem Postulat einer Transparenz der ästhetischen Zeichen wollten sich die verschiedenen Avantgarde-Gruppen vor und nach 1900 bekanntlich absetzen, indem sie mit der Einschreibung des Aktes der Darstellung in die Darstellung experimentieren – ein Verfahren, das auch Boldini verwendet, wie ein Blick auf sein Bildnis der Prinzessin Bibesco zeigt (Tafel IV).⁴ Eine Parallele zwischen Boldini und der Avantgardemalerei besteht darüber hinaus auch hinsichtlich der Sujets. Denn das Porträt hat ja bei Manet, Monet und einigen Impressionisten durchaus Stellenwert, und auch Boldinis übrige Sujets entsprechen der neuen Bildwelt dieser Maler, die bekanntlich als die des ›modernen Lebens‹ apostrophiert wurde: so das weiblich besetzte Interieur, die Frau im Boudoir oder in der Pariser Banlieue.

Diese wenigen Bemerkungen zum Grenzgängertum Boldinis können plausibel machen, weshalb dem Maler so geringe kunsthistorische Aufmerksamkeit zuteil wurde. In Untersuchungen zur Malerei des französischen 19. Jahrhunderts fehlt er weitgehend; lediglich im Zusammenhang mit der italienischen Macchiaioli-Bewegung, an der er sich in seiner Jugend orientierte, und dem Futurismus, zu dem in seinem Spätwerk Verbindungen bestehen, findet er gelegentlich Erwähnung.⁵ Immerhin gibt es eine gründliche positivistische Forschung in Form umfangreicher Werkverzeichnisse, die für die weitergehende Beschäftigung mit dem Künstler die Voraussetzung bieten.⁶

Unmittelbar im Anschluß an seine Ankunft in Paris im Jahre 1871 schuf Boldini kleinformatige preziose Genrebilder (Abb. 1–2, Tafel V), in denen er teilweise die Rokoko-Manier der Zeit adaptierte (Abb. 3). Später experimentierte er mit Frauendarstellungen in größerem Format, die intime Interieurszenen zeigen (Abb. 5); um 1880 entwickelte er schließlich den Typus des lebensgroßen Porträts, der seinen Ruhm als Bildnismaler begründete (Abb. 6–13, Tafel V). Ich werde im folgenden diese Bildgruppen nacheinander betrachten und dabei meinen Fokus auf das Thema richten, das diesen Werken gemeinsam ist. Wie ich zeigen möchte, ist das Boldinis ›Arbeiten‹ mit dem weiblichen Körper, der zunächst für das Bild arrangiert und dann auf der Leinwand quasi ›geformt‹ wird. Dieser Akt der Formung geschieht mittels einer vitalen und forciert originellen Pinselschrift. Dabei betreibt Boldini einen regelrechten Kult der Schönheit, sowohl was seine Sujets und Modelle angeht, als auch, was deren ›Schöpfung‹ durch eine elegante, hoch ästhetische Textur der Bilder betrifft.

I. Preziose Bildarrangements: Genredarstellungen mit Berthe

Wir kennen einen der Gründe, warum sich Boldini, aus Florenz kommend, im Jahr 1871 dauerhaft in Paris niederließ: Er entdeckte dort ein weibliches Modell,

4. Zum Gemälde siehe unten, Anm. 37.

5. Für seine Verbindung zu den Macchiaioli jüngst: Campanella 2005. Zu seinen Experimenten mit der Darstellung von Bewegung, denen man mittlerweile Bedeutung für die italienischen Futuristen zuschreibt: Borgogelli 1989, S. 31–46 und Corradini 1996, S. 367f.

6. Zu nennen sind vor allem Dini/Dini 2002, Bd. 1–3; Panconi 2002 und der jüngste Ausstellungskatalog Boldini 2005.

die Protagonistin seiner Genrebilder und zugleich seine Lebensgefährtin wurde. Ihr Name ist Berthe. Die Bedeutung eines bestimmten Modells, seiner physiognomischen Möglichkeiten und seiner Ausstrahlung ist stets wichtig für Boldini, aber keineswegs nur für ihn, bedenkt man die Bedeutung, die Edouard Manet »seiner Olympia« Victorine Meurent zusprach.⁷

Mit Berthe verläßt Boldini die Welt des Innenraums, der bis dato der Kosmos seiner Bilder war. Gemeinsam suchen sie jene Orte auf, die die modernen Pariser Bürger dieser Jahre für sich entdeckten, wie es Baudelaire, Zola, die Brüder Goncourt und viele andere Schriftsteller so wirkmächtig beschrieben: den Bois de Boulogne und die Pariser Peripherie. (Berühmt ist die Bemerkung der Brüder Goncourt, es sei schwer, an Sonntagen an der Seine bei Bougival ein Eckchen zu finden, an dem man nicht den »Figaro« unfreiwillig laut vorgelesen bekäme oder bereits ein Landschaftsmaler hinter seiner Leinwand säße.)⁸ Wie so viele Maler des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts zeigt uns Boldini in zahlreichen Variationen das Sonntagsleben »der Pariserin«: Wir sehen Berthe beim Spaziergang mit Sonnenschirm, Blumenkorb und Hündchen beim Passieren eines Gehöfts, wobei ihr Erscheinungsbild und das ihres modisch geschorenen Hundes einen maximalen Kontrast zu dem der Bewohner des Pariser Umlands bilden (Abb. 1).⁹ Wir sehen sie ohne Sonnenschirm und mit leerem Blumenkorb, aber blumengeschmücktem Kissen auf einer Parkbank vor blühenden Sträuchern, wie sie mit kokettem Gestus der rechten Hand, den kleinen Finger im Mund, einen Blick auf ein imaginäres Gegenüber wirft;¹⁰ dann mit eingeklapptem Sonnenschirm und Fächer, wie sie auf einem sonnenbeschieneenen Höhenweg wandelt.¹¹ Berthe zeigt sich uns in einer zwischen Bäumen aufgehängten Hängematte in graziöser Haltung: einen Fuß hält sie aus der Matte, mit der einen Hand ertastet sie das Kleid, die andere hat sie kokett erhoben (Abb. 2),¹² und schließlich sehen wir sie mit gerafftem Kleid und Sonnenschirm beim Hinaufsteigen einer Steintreppe zu dem Eingang eines Anwesens, von dem wir nicht viel mehr erkennen können als die blumengeschmückten Kübel seitlich des Eingangs und die an der Hauswand rankenden blühenden Sträucher (Tafel V).¹³

Selbst wenn Berthes Name nicht in allen Bildtiteln genannt wird, ist sie doch auf all diesen Werken eindeutig das Modell: Wir erkennen ihr honigblondes Haar, das sie weit oben auf dem Kopf locker hochgesteckt hat, wobei ihr Locken in die Stirn und den Nacken fallen, ihr puppenhaftes zartes, hellhäutiges Gesicht mit ro-

7. Siehe Wittmann 2004, bes. S. 53–55.

8. De Goncourt 1956, Bd. 1, S. 1085 (8. 6. 1862), vgl. Clark 1984, S. 147–204, hier: S. 148.

9. Öl/Lw., 24 x 34 cm; 1873; Bologna, Privatsammlung; Boldini 2005, S. 131, Nr. 38; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 98f., Nr. 159; Panconi 2002, S. 143.

10. Öl/Lw., 46 x 34 cm; 1872; Montecatini Terme, Privatslg.; Boldini 2005, S. 134, Nr. 41; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 87, Nr. 136 und Bd. I, S. 159f.; Panconi 2002, S. 139 (mit anderem Titel).

11. Öl/Lw., 55,8 x 34,9 cm; Privatslg.; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 114, Nr. 189; Panconi 2002, S. 140.

12. Öl/Lw., 14 x 18,5 cm; Privatslg.; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 95, Nr. 154; Panconi 2002, S. 153.

13. Öl/Lw., 79 x 38 cm; 1874; Privatslg.; Boldini 2005, S. 125, Nr. 34; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 112, Nr. 186; Panconi 2002, S. 163.



Abb. 1: Giovanni Boldini, *Berthe beim Spaziergang*, Bologna, Privatsammlung.
Abb. 2: Giovanni Boldini, *Berthe in Hängematte*, Privatsammlung.

safarbenen Wangen und kirschrotem herzförmigen Mund. Mit einer Ausnahme, und zwar in dem Gemälde, das sie auf der Parkbank zeigt, trägt sie rosafarbene oder weiße Kleider, die teilweise mit floralen Motiven bestickt oder verziert sind.¹⁴ Auffällig ist die Exklusivität und Verspieltheit dieser Gewänder: Im Besuchsbild (Tafel V) trägt sie eine Robe aus kostbarem Duchesse, die mit Rüschen, Volants und Bändern sowie einer großen Schleife auf dem Rücken geschmückt ist, dazu ein dunkleres Jäckchen mit gefältelem Spitzenkragen. Hinzu kommen stets lange Handschuhe, rosafarbene, spitz zulaufende Schuhe und die erwähnten Accessoires, der Sonnenschirm und der Fächer – Requisiten, die für den Parcours auf dem Pariser ›Laufsteg‹, der Avenue des Acacias im Bois de Boulogne, unabdingbar sind und wie sie Marcel Proust im ersten Teil seiner Romanfolge *À la recherche du temps perdu* vor allem an der Figur Odette de Crecys so prägnant beschreibt.¹⁵

Teilt Boldini mit den Impressionisten also durchaus die Themen, so übertrifft Berthe deren Modelle doch in der Art, sich zu kleiden. Die verspielte Eleganz der Kleider und Berthes Fähigkeit, sich in ihnen anmutig zu bewegen, graziös das Kleid zu raffen und kokett in einer Hängematte oder an einem Flußufer zu liegen, sind aber nicht allein für das Preziose dieser kleinen Leinwandbildchen mit rund 30 x 40 cm Größe oder sogar nur 14 x 18 cm (Abb. 2) verantwortlich. Es ist auch die Situierung der Figur in der sonnigen Natur und die Zartheit der Farben, die durch partielle schwarze Akzente auf dem Tuch in Berthes Hand im *Besuch* (Tafel V) in der Buntfarbigkeit gesteigert sind, samt den Lichtbrechungen auf dem rosafarbenen Kleid, die den Charakter kostbarer Kleinode erzeugen. Für ihn ist auch die Pinselführung mit pastosen Farbtupfern, mit denen die Kleider, die Rüschen, die Accessoires und der Bildgrund farbig belebt sind, verantwortlich. Welcher der roten Flecken auf der Schleife am Rücken Berthes etwa tatsächlich zu dieser Schleife gehört und welcher zu den leuchtend roten Blumen am Kübel der Hauswand, oder ob die farbigen Tupfen auf ihrem schwarzen Tuch farbdurchwirkt oder mit Blumen geschmückt sind, ist ebenso wenig eindeutig wie der Bezeichnungswert der bunten Tupfen auf dem Kiesweg im Vordergrund. Die Gegenstände und der Grund sind wie mit einem farbigen Hauch überzogen, der den Eindruck des Vibrierens der Oberfläche erzeugt. So breitet sich in dem Miniaturbild mit Berthe in der Hängematte (Abb. 2) über die Bildoberfläche anschaulich ein Netz farbiger, belebender *touches*, in das die fast flächenparallel im Bildfeld angeordnete Frauengestalt wie eingewoben erscheint.¹⁶

Mit dieser Modellierung der Figuren mit Farbe auf der Leinwand korreliert das ›Arrangieren‹ Berthes an sich: Sie wird durch die Pariser Banlieue geführt, dort dekorativ in Pose gestellt und mit Requisiten des sommerlichen Lebens ausgestattet. Boldini ist der Choreograph dieser Posen, und er findet immer neue Bildmöglichkeiten. Sein Modell ist eine kongeniale Spielerin oder Performerin durch die

14. Siehe Boldini 2005, S. 128, Nr. 37; Panconi 2002, S. 154.

15. Proust 1954, z.B. S. 197, 426f., 636. Für die Beschreibungen von Odettes Kleidung und Accessoires siehe auch Steele 1988, S. 193–216. Vgl auch unten, Anm. 52.

16. Für die seit der Jahrhundertmitte modischen kleinformatigen Genrebilder im Rokoko-Stil von Ernest Meissonier, seinem Schüler Mariano Fortuny und Alfred Stevens, denen Boldini stark verpflichtet ist, siehe Hungerford 1996, S. 64–95; Lefebvre 2006; Doñate 2003.



Abb. 3: Giovanni Boldini, *Sich spiegelndes Mädchen*, New York, Privatsammlung.

ihr eigene ›artifizielle Natürlichkeit‹, mit der sie ihren Posen den Anschein von Beiläufigkeit gibt. Gerade in diesem Zelebrieren des Künstlichen im Anschein der Natürlichkeit liegt die darstellerische Kunst Berthes, die Boldini offenbar instinktiv erkannte, als er ihr erstmals begegnete. Berthe geht in diesen Performances auf, ja sie scheinen ihrer Natur zu entsprechen. Nur einmal – in einem der Innenraum-Bilder mit Rokoko-Note (Abb. 3)¹⁷ – zeigt uns Boldini Berthe, wie sie die Wirksamkeit ihrer Erscheinung überprüft: Bezeichnenderweise gilt der prüfende Blick ihrer Silhouette und der Pose, weniger etwa ihrem Gesicht – dieses ist auch von uns abgewandt, wie ja auch in den Außenraum-Bildern oft von ihrer Physiognomie wenig mehr im Bild zu erkennen ist als der porzellanhaft schimmernde Teint und ein roter Fleck, der ihre Lippen bezeichnet.

Wenn auch nicht auf dem städtischen Parcours, sondern in der Banlieue, erfüllt Berthe die in der Literatur der Zeit so oft beschriebene Zurschaustellung der Pariserin auf der ›Bühne‹ des öffentlichen Lebens, wie sie etwa Alfred Delvaus »Guide pratique« mit dem Titel *Les plaisirs de Paris* von 1867 in folgenden Worten darstellt:

»Vivre chez soi, penser chez soi, boire et manger chez soi, aimer chez soi, souffrir chez soi, mourir chez soi, nous trouvons cela ennuyeux et incommode. Il nous faut la publicité, le grand jour, la rue, le cabaret, le café, le restaurant, pour nous témoigner en bien ou en mal. [...] Nous aimons à *poser*, à nous donner en spectacle, à avoir un public, une *galerie*, des témoins de notre vie.«¹⁸

17. Aquarell auf Papier, 24,1 x 17,2 cm; New York, Privatslg.; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 138, Nr. 233; Panconi 2002, S. 144.

18. Delvau 1867, S. 64. Vgl. Clark 1984, bes. S. 147–208, hier: S. 207f.

Bei allem Potential, das Berthe für diese Performances des modernen Lebens mitbringt – es ist Boldini, der sie zum Spielen dieser Rollen bringt und dafür den Typus seines Modells festlegt. Durch die Zartheit und das dominante Motiv der Blumen und Blüten weist sie Züge der *femme fragile* auf,¹⁹ eines Typus, in dem Berthe aufgrund der ihr eigenen Vitalität und substantiellen Körperlichkeit aber nicht gänzlich aufgeht. Daß dieses Moment der Formung des Modells von einem imaginierten Bild hin auf einen Typus etwas im metaphorischen Sinne Belebendes hat, manifestiert sich in besonderer Weise in der Gestaltung der Faktur der Gemälde, und zwar in der veritablen Vitalisierung der ›Bildhaut‹ durch zarte *touches*, die mit der Zartheit der Sujets korrespondieren. Die preziosen Bildchen gewinnen hierdurch olfaktorische und sogar taktile Qualitäten, und gerade die Kleinheit der Gemälde zielt auf eine intime Rezeptionssituation, auf ein auch taktil-es Erfassen.

II. Berthes mondänes Alter ego: Gabrielle de Rasty

Berthes schauspielerisches Potential hatte sich nach einigen Jahren für den Maler offenbar erschöpft. Sie wird gegen Ende der siebziger Jahre sowohl als Modell wie auch als Geliebte ›ausgetauscht‹, und zwar durch Gabrielle de Rasty, die Gattin des Grafen Constantin de Rasty. Die Veränderungen, die dieser Modellwechsel recht abrupt in formaler, stilistischer und konzeptueller Hinsicht in Boldinis Werken bewirkt, sind extrem. Am Beginn stehen zwei Porträts (Abb. 4)²⁰ – eine Bildgattung, die Boldini für Berthe nicht genutzt hat. Beide zeigen die Gräfin de Rasty in Dreiviertelfigur in Lebensgröße, was einen enormen Sprung der Bildformate bewirkt. Sie sitzt auf einem Sessel oder Diwan mit Kissen und blickt seitlich aus dem Bildfeld heraus. Gegenüber den Berthe-Bildern haben sich die Farbigkeit und der Farbauftrag grundlegend verändert: Die hellen Pastelltöne sind schweren tiefschwarzen und erdigen bzw. kräftigen Weinrot- und Blautönen gewichen. Allem Anschein nach ist es das von Berthe so verschiedene Äußere Gabrielle de Rastys, das Boldinis Wahl dieses völlig neuen Ausdrucksmodus bewirkt hat: ihr markantes und deutlich breitwangigeres Gesicht, ihre dichten Brauen und dunklen Haare, die sie elegant im Nacken hochgesteckt trägt, ihre Breitschultrigkeit und üppige Weiblichkeit. Sie verkörpert etwas, das Berthe völlig fern war, nämlich eine mondän-elegante Noblesse. So sitzt Gabrielle de Rasty aufrecht, leicht schräg zur Seite geneigt auf ihrem Sessel, den Pelzmuff in der Hand, oder hat sich auf einem Diwan niedergelassen, wobei die langen Finger der entblößten linken Hand wie aus Wachs geformt erscheinen. Der Eindruck des Mondänen wird durch die Positionierung der Figur schräg im Bildfeld sowie durch die Untersicht

19. Zu diesem Weiblichkeitstypus siehe Thomalla 1972, S. 46–50; Stauffer 2005.

20. Öl/Lw., 141,5 x 103 cm; ca. 1878; Bologna, Privatslg.; Boldini 2005, S. 205, Nr. 76; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 164, Nr. 287 (falsche Maßangaben); Panconi 2002, S. 193 (Abb. 4) und Öl/Lw., 147 x 115 cm; 1878; Busto Arizio, Privatslg.; Dini/Dini, Bd. III/1, S. 161–163, Nr. 284; Panconi 2002, S. 199; eine farbige Abbildung in: Boldini, De Nittis 2001, S. 87.



Abb. 4: Giovanni Boldini, *Bildnis der Mme de Rasty*, Bologna, Privatsammlung.



Abb. 5: Giovanni Boldini, *Gabrielle de Rasty, liegend*, Privatsammlung.

unterstrichen, die auch durch die stürzenden Diagonalen der unteren Kante des Diwans und des Fußbodens erzeugt wird.²¹

Das Porträt ist nicht die einzige Gattung, in der sich Boldini Gabrielle de Rasty sozusagen malerisch aneignet. Es folgen intimere Bilder, welche die Gräfin bei der Toilette bzw. liegend zeigen (Abb. 5).²² Neben der Kühnheit des Formats des letztgenannten Gemäldes, das die weibliche Figur rigoros in ein Querformat und den Betrachter in voyeuristische Nahaufnahme auf das Modell zwingt, ist es hier wiederum die malerische Faktur, die ins Auge sticht. Sind Gesicht und Oberkörper Gabrielles einigermaßen klar konturiert, so dient die Beschreibung der Kleidung, der Stoffe und des Umrums der Entfaltung einer Kaskade sich verselbständigender Pinselzüge, die, scheinbar schnell gesetzt, ein Eigenleben entwickeln. Sie bilden ornamentale Motive aus, wollen aber vorrangig kräftige malerische Geste, ja Markierung der kreativen Hand des Malers sein. Das mit 55 x 45 cm kleinformatige Toilettenbildnis wird man eher als Ölskizze klassifizieren, in der ein neuer Pinselduktus erprobt wird, aber das querformatige Pastellbild auf Seide (Abb. 5) sprengt der besonderen Technik und des Materials wegen solche Klassifikationen. Immerhin wissen wir, daß Boldini es der Gräfin widmete²³ – eine Entscheidung also für einen privaten Rezeptionskontext, der nicht nur des besonderen malerischen Duktus wegen nachvollziehbar ist.

Gerade in der Kontrastierung der Berthe- und der Rasty-Gemälde wird das Moment der Formung von Typen und Erscheinungsweisen im Bild mittels der originären künstlerischen Mittel deutlich. Boldini modelliert seine Modelle und Geliebten auf ein imaginiertes Bild hin und entwickelt hierfür konträre Gestaltungsweisen, nämlich eine ihnen adäquate Farbigekeit und Textur der Bildhaut: von sanft gesetzten *touches*, mit denen Berthe quasi umschmeichelt wird, hin zu

21. Nur angemerkt sei, daß das sich hier abzeichnende Moment der Adoration seines Modells noch signifikanter, ja prekärer wird angesichts von Boldinis Kleinwuchs. Der Maler machte seine geringe Größe mehrfach zum Thema, z.B. in Zeichnungen, die ihn tanzend mit einer Schönen zeigen, der er nur bis zur Höhe ihrer Taille reicht.

22. Toilette: Öl/Holz, 55 x 45 cm; ca. 1881; Privatslg.; Boldini 2005, S. 209, Nr. 78; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 189, Nr. 337; Panconi 2002, S. 209. Liegend: Pastell auf Seide, auf Papier aufgezo-gen, 44,5 x 116,5 cm; ca. 1880; Privatslg.; Boldini 2005, S. 205, Nr. 77; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 192, Nr. 342 (Abb. 5).

23. Boldini 2005, S. 205.

»expressiven«, ungestümen Gesten des kräftig gezogenen Pinsels, die der Aura und dem Habitus der de Rasty analog sind.

III. Dame und Robe: Boldini als Couturier

In Boldinis Leben hat es noch weitere Modelle gegeben, mit denen ihn ebenfalls eine private Beziehung verband; so die Tochter seines väterlichen Freundes Cristiano Banti, mit der er, wie er selbst schreibt, fünfzig Jahre verlobt war.²⁴ Ich möchte im folgenden allerdings die Auftragsporträts betrachten, die Boldini ab den 1880er Jahren vorrangig schuf und die erst seinen Ruf als international führenden Porträtmaler neben John Singer Sargent, Emile Auguste Carolus-Duran und James McNeill Whistler begründeten. Dieser Erfolg gründet weitgehend auf einem Porträtauftrag, den Boldini 1888 von einem chilenischen Diplomaten namens Ramon Subercaseaux erhielt. Er sollte dessen drei sich besuchsweise in Paris aufhaltende Nichten porträtieren, von denen die jüngste, Emiliana Concha de Ossa, 18 Jahre alt war. Boldini wählte für diese Bildnisse, von denen sich nur zwei sicher identifizieren lassen (Abb. 6 und 7), eine besondere Technik, nämlich Pastell auf Leinwand, sowie das ungewöhnliche Bildformat von deutlich über zwei Metern Höhe, wodurch die Porträtierten weit überlebensgroß ins Bild gesetzt sind.²⁵

Beide chilenischen Mädchen tragen ein helles, die Schultern unbedeckt lassendes Abendkleid mit jeweils verschiedenen Accessoires: lange Handschuhe, ein enges dunkles Halsband und Blüten im Dekolleté (so Emiliana, Abb. 6) bzw. eine lange grüne Schärpe und einen großen dunklen Fächer aus Straußenfedern (so Emilianas Schwester, deren Namen wir nicht kennen, Abb. 7). Beide befinden sich in einem durch wenige räumliche Angaben als vornehm markierten Zimmer. Emilianas Gestalt wird durch die mit Blattwulst und Rocailleformen vornehm verzierten Profile einer Flügeltür gerahmt, vor der ein türkisblau bezogener Empirestuhl steht. Die jungen Damen stehen aufrecht und sind frontal zum Maler resp. Betrachter ausgerichtet, auf den sie auch ihre Blicke richten. Emilianas Schwester stützt sich leicht auf einen großen Diwan, streckt den linken

24. Cardona 1931, S. 84f.

25. Zur Gruppe der Bildnisse und den Umständen des Auftrags an Boldini und der Ausstellung siehe Dini/Dini 2002, Bd. 1, 194–197.

1. *Emiliana*, sog. *Pastello bianco*: 225 x 123 cm; Mailand, Pinacoteca di Brera; Boldini 2005, S. 230, Nr. 91; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 270f., Nr. 489; Panconi 2002, S. 291; es gibt noch eine weitere, in den Maßen leicht reduzierte Fassung des Porträts in Pastell auf Papier (auf Leinwand appliziert; ebd., S. 271, Nr. 490). Ihnen zuordnen läßt sich eine Vorzeichnung mit Feder (175 x 110 mm; Dini/Dini 2002, Bd. I, D 35), in der Boldini die Haltung der Figur skizziert und grob ihre Position im Raum bestimmt hat. Sie zeigt, welch großen Wert er auf die Silhouette des Kleides und die Accessoires gelegt hat: So sind das Ausschwingen des Rocks, die Herausstellung des Fußes, die langen Handschuhe und die Blumen festgelegt, das Gesicht ist hingegen kaum markiert. Für eine knappe zeitgenössische Beschreibung des Gemäldes als »figura d'angelo, o di fidanzata o semplicemente di una signorina che accorda il sospirato waltz« durch einen Besucher der Weltausstellung siehe Dini/Dini 2002, Bd. I, S. 196.

2. Bildnis Signorina Concha de Ossa: 221 x 120,5 cm; 1888; Privatslg. New York; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 273–275, Nr. 495; Panconi 2002, S. 290.

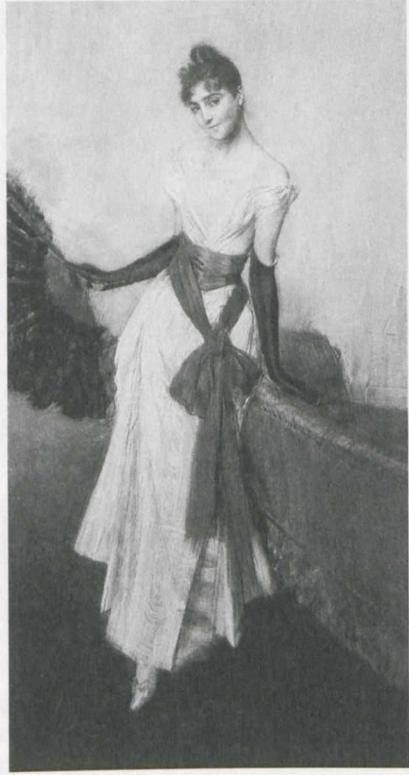
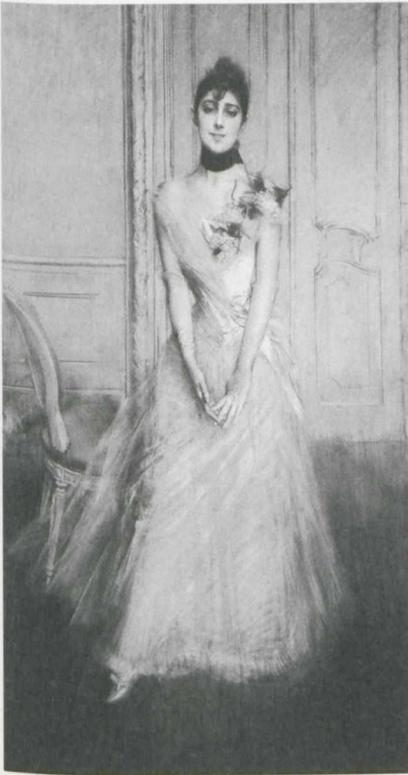


Abb. 6: Giovanni Boldini, *Bildnis der Emiliana Concha de Ossa*, sog. Pastello bianco, Mailand, Pinacoteca di Brera.

Abb. 7: Giovanni Boldini, *Bildnis Signorina Concha de Ossa (Emilianas Schwester)*, New York, Privatsammlung.

Fuß vor und hebt den Fächer, Emiliana steht frei im Raum. Ihre Haltung ist ganz davon bestimmt, daß sie vor dem und für den Maler Modell steht. Dasselbe gilt für Amalia Subercaseaux, die Frau des chilenischen Botschafters, deren Bildnis Boldini zuvor ausgeführt hatte (Abb. 8).²⁶ Sie hat sogar die Arme leicht ausgestreckt, was den Eindruck einer in einem Moment erstarrten, wie eingefrorenen Bewegung vermittelt.

Gerade durch diese Mehrzahl typologisch gleicher Porträts können wir uns den Akt des ›Zum-Bild-Machens‹ der Modelle, der ja über den Akt der Bearbeitung der Leinwand hinausgeht, rekonstruieren. Es war offensichtlich der Maler, der das Ambiente wählte, bei der Kleiderfrage zumindest beratend tätig war, die Accessoires bestimmte und die Pose der Damen festlegte, was ich im folgenden noch belegen werde. Lange bevor Boldini also zum Zeichenstift oder Pinsel griff, machte er seine Modelle zum ›Bild‹ – ein Vorgang, welcher der *mise en scène* der

26. Bildnis Amalia Errazuriz y Urmeneta Subercaseaux; Pastell auf Papier, appliziert auf Lw., 200 x 125 cm; Verbleib unbekannt; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 261, Nr. 475; Panconi 2002, S. 281.

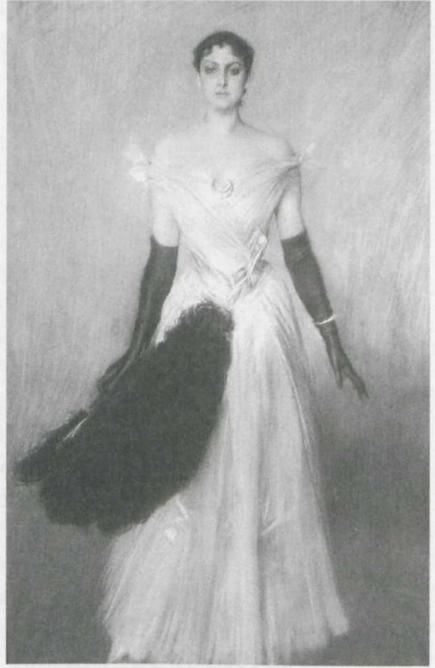


Abb. 8: Giovanni Boldini, *Bildnis Amalia Subercaseux*, Verbleib unbekannt.

Abb. 9: Giovanni Boldini, *Bildnis einer unbekanntten Dame Valdagno*, Slg. Marzotta.

bereits gesehenen Darstellungen Berthes und Gabrielles durchaus vergleichbar ist.

Es war das Porträt Emilianas (Abb. 6), das Boldini von den insgesamt sechs Pastellbildnissen südamerikanischer Frauen, die er in diesen Jahren ausführte, am meisten schätzte. Er stellte es 1889 in der italienischen Sektion der Pariser Weltausstellung aus, auf der es die Goldmedaille erhielt. Boldini schöpfte hier die Möglichkeiten der Technik des Pastells kalkuliert aus, korrespondiert doch die Zartheit der Züge des Mädchens mit der Schlichtheit des weißen Kleides, der einfachen Pose und dem sanften Duktus des Pinsels, der sich in Form von zarten Schraffuren auf der Wand, dem Boden und dem Kleid materialisiert. So entsteht auch hier der Eindruck einer durchgängigen Textur, welche das Mädchen einhüllt, umspielt und zugleich formt, so wie der vorgeblich den Raum durchwehende Windhauch das Kleid derart zur Seite weht, daß wir das Knistern des Chiffons zu hören und den Duft der Blüten an ihrem Mieder zu riechen glauben. Emilianas Kleid bedeckt zwar den Boden, aber ihr rechter Fuß im spitzen Schühchen ist so weit vorgestreckt, daß er unter dem Rocksäum hervorschaut. Dies verunklart das Standmotiv und erzeugt den Eindruck des Schwebens, für den noch ein weiteres, von Boldini in der Folgezeit immer wieder verwendetes Stilmittel verantwortlich ist, und zwar die Abschüssigkeit des Bodens durch die herabstürzenden Linien des Parketts bei gleichzeitig hoch liegender Begrenzung zwischen Wand und Boden und der Untersicht der Figur.

Um dieses Bildmittel und seinen Effekt zu verdeutlichen, möchte ich ein wenige Jahre zuvor entstandenes Porträt von John Singer Sargent vergleichend heranziehen, und zwar das berühmte *Bildnis der Madame X*,²⁷ das 1884 im Salon präsentiert und kontrovers diskutiert wurde. Durch die hier deutlich tiefer liegende Begrenzung zwischen Wand und Boden sowie die leichte Aufsicht auf die Standfläche gewinnt die Figur eine Statuarik, die noch dadurch gesteigert wird, daß ihre Silhouette klar begrenzt und ihr Blick zur Seite gewandt ist und kein Fuß oder Blick in die Sphäre des Betrachters eindringen.

Blickt man zum Vergleich auf das Porträt Emilianas, wird die Inszenierung ihrer Gestalt im Bild unmittelbar deutlich: Effekt und Qualität der Momenthaftigkeit in Position und Geste, ja des Ephemereren sind die Folge, mit der ihre zarte, ja fast fragile Natur noch stärker zur Geltung kommt. Sie gewinnt etwas von einer Erscheinung – ein Begriff, der in der zeitgenössischen Romanliteratur immer wieder zur Charakterisierung des Auftretens einer Frau benutzt wird: »Ce fut comme une apparition«, heißt es in Flauberts *Education sentimentale* (1869), als Frédéric Moreau zum ersten Mal Mme Arnoux' ansichtig wird.²⁸

Ich deutete bereits an, daß Boldini bei der Anlage der Bildnisse neben den Posen der Modelle und dem Ambiente wohl auch bezüglich der Frage des Kleides und der Accessoires ein entscheidendes Wort mitsprach. Als Indiz hierfür diene ein unmittelbar nach den Bildnissen der Schwestern Concha de Ossa entstandenes Pastellporträt einer unbekanntenen Dame (Abb. 9), das wahrscheinlich ebenfalls auf der Weltausstellung von 1889 präsentiert wurde.²⁹ In Pose, Kleidung und Accessoires ist es ein Pasticcio der bereits gesehenen Pastellbildnisse: Die Pose der Dame entspricht der Amalia Subercaseaux' (Abb. 8), den großen Fächer und die dunklen Handschuhe trägt Emilianas Schwester (Abb. 7), und das Kleid der unbekanntenen Dame ist jenem Emilianas (Abb. 6) äußerst ähnlich. Es gibt verschiedene Erklärungen, wie diese Ähnlichkeiten zustande kamen: Möglich ist natürlich, daß Emiliana und die unbekanntene Dame ähnliche Kleider besaßen, aber auch, daß Boldini sie gar nicht in diesen Kleidern porträtierte, sondern nach der Ausführung von Kopf und Händen des Bildnisses nachträglich ein »Kleiderporträt« mit Hilfe eines entsprechenden Modells anfertigte. Das kann allerdings kaum die Regel gewesen sein, denn wir wissen definitiv, daß Boldini eine ranghohe Kundin zum Erwerb eines bestimmten Kleides nachgerade zwang.³⁰ Möglich ist auch – und das halte ich für die wahrscheinlichste Erklärung –, daß Boldini das von den Modellen tatsächlich getragene Kleid mit der Erscheinungsweise der Gestalt abglich. Daß er aber bei den Accessoires wie dem Fächer konkrete Vorgaben machte oder diese Utensilien sogar selbst besaß, halte ich hingegen angesichts ihrer steten Wiederholung für sicher.³¹ Boldini hat also ganz offensicht-

27. 208,6 x 109,9 cm; New York, The Metropolitan Museum of Art; siehe hierzu John Singer Sargent 1998, S. 101–103, Nr. 26.

28. Flaubert (1869) 1952, S. 36; hierzu Bürger 2005, S. 52–57, bes. 52.

29. Pastell/Lw., 183 x 120 cm; 1889; Valdagno, Slg. Marzotto; Boldini 2005, S. 232, Nr. 92; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 282, Nr. 514; Panconi 2002, S. 300.

30. Siehe unten, Anm. 40.

31. So taucht der große Fächer aus schwarzen Pfauenfedern in mehreren Damenporträts dieser Jahre auf: neben denen von Emilianas Schwester und dem der unbekanntenen Dame auch in dem Bildnis einer Dame im Abendkleid (Dini/Dini 2002, Nr. 513, Bd. III/1, S. 280f.)

lich in diesen originär weiblichen Bereich des ›Sich-Ausstaffierens‹ eingegriffen, auch hier seinen Modellen seinen gestalterischen Willen auferlegt und sie damit in doppelter Hinsicht auf seine Imagination hin geformt. Er ist der Regisseur ihrer Erscheinung und arbeitet, noch bevor er überhaupt den ersten Pinselstrich geführt hat, an ihrem ›Bild‹.

Daß ein Porträtmaler die Erscheinungsweise der Frau für das zu fertigende Bildnis arrangiert, daß er bei der Wahl der Accessoires und vermutlich auch der Kleider Empfehlungen abgab, ist natürlich nichts grundsätzlich Neues; nachweislich taten dies auch Ingres, Degas und Léon Bonnat.³² Es ist wohl die Dimension, die bei Boldini neu ist. Zugespißt formuliert, fertigt Boldini keine Porträts, die Ausdruck und Aura einer Person einfangen wollen, sondern er kreiert Identitäten.

Gerade der Vergleich zwischen Emilianas Bildnis (Abb. 6) und dem der unbekanntenen Dame (Abb. 9) zeigt den janusköpfigen Aspekt in seinem Vorgehen, wiederholt bzw. variiert Boldini doch nur ein zuvor entwickeltes Schema. Die Veränderungen zwischen beiden Porträts bestehen darin, daß in dem jüngeren der Raum noch durch deutlichere Pinselzüge abstrahiert ist, weil nur zwei nicht klar begrenzte Farbwerte, Weiß und Braun, die Wand- und Bodenzone markieren. Das heißt: Boldini entwickelt einmal eine Bildform, für die er sicherlich von den physiognomischen Möglichkeiten, der Aura und dem Habitus des Modells ausgeht, die er dann aber quasi ›über‹ andere Frauen ›legt‹; sie müssen sozusagen in diese vorgeformte Hülle schlüpfen.

Ich nenne für diese Vorgehensweise noch ein weiteres Beispiel, und zwar das Porträt der Gattin des Bankiers Arthur Veil-Picard (Abb. 10),³³ das 1897 in der Villa der Familie bei Besançon entstand, in der Boldini Gast war. Madame Veil-Picard unterscheidet sich vom Typus her durch ihre Eleganz und gewisse Mondänität sehr von den zarten chilenischen Mädchen, und Boldini wählt entsprechend eine andere Porträtform und Farbigkeit für sein Bildnis: Madame sitzt auf einer flächenparallel in den Bildraum gestellten Chaiselongue in einer Pose, die zwischen ›Sich-Fallen-Lassen‹ und ›Sich-in-Pose-Setzen‹ oszilliert. Für ersteren Eindruck sind die Zigarette in der linken Hand der Dame verantwortlich sowie das nicht perfekte Arrangement des schwarzen Duchesse-Kleides mit Volants an den Ärmeln und das Aufstützen ihres Arms samt der Geste, mit der sie sich in die Haare greift; für letzteres die aufrechte Haltung des Oberkörpers und der Blick. Ich denke, daß aufgrund der beschriebenen Entstehungsumstände tatsächlich dieses Bildnis als der Prototyp angesehen werden muß und das Bildnis von Lady Colin Campbell in der Londoner National Portrait Gallery (Abb. 11) eine seitenverkehrte Wiederholung dieses Schemas mit leichten Variationen ist.³⁴ Das Kleid, das Lady Campbell trägt, hat größere Volants am Ärmelansatz, und statt

und dem der »Mme S.« von 1891 (Dini/Dini 2002, Nr. 579, Bd. III/1, S. 316).

32. Siehe Simon 1995, S. 140–142; Lapauze 1914, S. 444. Antonin Proust berichtet, wie Degas ganze Tage bei Couturiers und Modisten verbrachte, um »composer une toilette pour Jeanne [Mlle Demarsy]« (zit. nach Simon 1995, S. 142 [Hervorh. V.v.R.]).

33. Öl/Lw., 198 x 100 cm; 1897; Privatslg.; Boldini 2005, S. 234f., Nr. 95; Dini/Dini 2002, Bd. III/2, S. 381, Nr. 703; Panconi 2002, S. 376.

34. Öl/Lw.; 182 x 117 cm; 1897; Dini/Dini 2002, Bd. III/1, S. 342–344, Nr. 637 (Farbtafel 78, Bd. 1); Panconi 2002, S. 376.



Abb. 10: Giovanni Boldini, *Bildnis Mme Veil-Picard*, Privatsammlung.

Abb. 11: Giovanni Boldini, *Bildnis Lady Colin Campbell*, London, National Portrait Gallery.

der schlichten Brosche, die Madame Veil-Picard im Ausschnitt trägt, bilden hier leuchtend gelbe Blumen einen farbigen Akzent, die der mädchenhafteren Natur Lady Campbells offensichtlich adäquater waren.³⁵

Wer waren nun die Damen, die Boldini porträtierte? Mrs. Georges Blumenthal, deren Bildnis 1918 entstand (Abb. 12),³⁶ und die rumänische Prinzessin Marthe-Lucile Bibesco, die Boldini um 1911 porträtierte (Tafel IV),³⁷ markieren so etwas wie den ›Durchschnitt‹ seiner Klientel. Beide sind uns wiederum in ganzer Figur gezeigt, beide sind uns erstmals mit dem Körper und die Prinzessin Bibesco auch mit dem Blick abgewandt. Madame Blumenthal trägt ein dunkles Abendkleid aus Taft mit Spitzenbesatz im Dekolleté, die Prinzessin Bibesco ein ungleich raffinierteres helles Abendkleid, in dem verschiedene Stoffe – Seide, Spitze, Fell und Federn – kombiniert sind. Die Namen der Porträtierten, die Kostbarkeit ihrer Roben und das Diadem, das die Prinzessin Bibesco im Haar trägt, machen es deutlich: Es sind Damen der obersten Gesellschaft, die sich von Boldini porträ-

35. Angemerkt sei, daß aufgrund der verschiedenen Nationalitäten der Damen damit zu rechnen war, daß keinem Betrachter die große Ähnlichkeit der Porträts auffallen würde.

36. Öl/Lw., 231 x 120,5 cm; New York, Brooklyn Museum of Art; Boldini 2005, S. 262, Nr. 107; Dini/Dini 2002, Bd. III/2, S. 576–78, Nr. 1127; Panconi 2002, S. 540 (liest Datierung als »1912«).

37. Öl/Lw., 183 x 120 cm; Privatslg.; Boldini 2005, S. 259, Nr. 105; Dini/Dini 2005, Bd. III/2, S. 532–34, Nr. 1026; Panconi 2002, S. 528.



Abb. 12: Giovanni Boldini, *Bildnis Mrs. Georges Blumenthal*, New York, Brooklyn Museum of Art.

tieren lassen. Madame Blumenthal ist die deutschstämmige Frau eines hochvermögenden amerikanischen Bankiers und Kunstmäzens, Marthe-Lucile Bibesco eine gebürtige Rumänin aus vermögendem Elternhaus, die in Frankreich erzogen wurde und einen ebenfalls aus Rumänien stammenden Prinzen heiratete.³⁸ Schon der Entstehungskontext der Bildnisse ist interessant, können wir doch davon ausgehen, daß das Sitzen für das Porträt in Boldinis Atelier Höhepunkt und wahrscheinlich sogar Anlaß für eine Europa-Reise des jeweiligen Paares war. Offensichtlich wurde es in der amerikanischen und europäischen Finanzwelt und im europäischen Hochadel Mode, eine solche Reise zu Boldini zu unternehmen, und es braucht nur wenig Phantasie, um sich vorzustellen, daß diese Reise in die Hauptstadt der Mode zunächst mit dem Kauf des entsprechenden Abendkleides verbunden war. Ich erinnere daran, daß seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dort mit Charles Frederick Worth und Jacques Doucet die Couture entstanden war.³⁹

In einem Fall, und zwar bei dem Bildnis Eulalias von Spanien von 1898 (Abb. 13), wissen wir mit Bestimmtheit, daß die Prinzessin zunächst dem Maler mehrere

38. Für das Leben der Prinzessin, die literarisch tätig war, deren *Novelle Huit Paradis* mit einem Literaturpreis der französischen Akademie ausgezeichnet wurde und die ihre *Begegnung mit Marcel Proust* schriftlich festhielt (*Au bal avec Marcel Proust*, Paris 1928), siehe de Diesbach 1986.

39. Siehe Milbank 1986; de Marly 1990; Loschek 1994, S. 492 und 523; Steele 1988.

Sitzungen in einem schwarzen Kleid von Doucet Modell saß.⁴⁰ Als das Bildnis eigentlich bereits hätte fertiggestellt sein sollen, unterbrach Boldini die Arbeit daran unzufrieden, ging mit der Prinzessin zu einem anderen Couturier, bei dem ein helles Spitzenkleid mit einem in Farbe und Material abgesetzten Mieder erworben wurde, und erst als sie in diesem Kleid vor ihm posierte, war Boldini geneigt, das Porträt Eulalias von Spanien zu vollenden.

Diese Geschichte ist in mehrfacher Hinsicht hochinteressant: Zum einen dokumentiert sie die große Bedeutung des Kleides für das Gemälde. Man möchte gerade hier von einem ›Kleiderporträt‹ sprechen, könnte man doch das Gewand der Prinzessin aufgrund der präzisen Schilderung nachnähen. Wichtig ist diese Anekdote aber auch, weil sie bezeugt, daß Boldini tatsächlich beratend in die Kleiderfrage eingegriffen hat und in diesem Fall der Prinzessin den Rat gab, dem um die Jahrhundertwende entstehenden Trend nach weicher fallenden, fließenden und semi-transparenten Stoffen zu folgen, die die Körperlinie in neuer Weise akzentuieren.⁴¹ Hierbei kommt es zu einer signifikanten reziproken Entwicklung: Wenn sich Boldini durch seine Beratung in Sachen Mode und durch das Abgleichen von Kleid und Erscheinung der Dame gewissermaßen wie ein Couturier verhielt, so wollten sich die eigentlichen Couturiers zeitgleich nicht mehr als bloße Schneider, also Handwerker, sondern als Künstler verstanden wissen und forderten ihre Kundinnen auf, ihren Geschmack an bildender Kunst zu schulen.⁴²

Noch wichtiger ist im Kontext meiner Ausführungen etwas anderes, und zwar die in dieser Anekdote ebenfalls transportierte Bedeutung des Kleides für die Erscheinung der Dame, in der Frau und Robe eine Einheit bilden, synonym werden, ja zusammen ein ›Kunstwerk‹ bilden – ich erinnere an die berühmten Sätze Baudelaires im Abschnitt »La Femme« seines Essays *Le peintre de la vie moderne*, in denen er wortreich die »untrennbare Einheit« von Frau und Kleid beschreibt und mit der rhetorischen Frage endet: »Welcher Dichter wagte es, in der Schilderung der Lust, die ihn beim Erscheinen einer Schönheit ergreift, die Frau von ihrer Kleidung und ihrem Putz zu trennen?«⁴³ Daß die Mode der Zeit – interessanterweise analog zu der von mir beschriebenen Absicht Boldinis, Frauen zu modellieren – nicht darauf zielt, individuelle Ausdrücke des Menschen festzuhalten, als vielmehr Images zu kreieren und dabei explizit die Zuschauer zu adressieren, hat besonders Gertrud Lehnert betont.⁴⁴

40. Öl/ Lw., 202 x 101,5 cm; Ferrara, Museo Giovanni Boldini; Boldini 2005, S. 234, Nr. 94; Dini/Dini 2002, Bd. III/ 2, S. 393f., Nr. 728 und Bd. 1, S. 201, 207; Panconi 2002, S. 385. Das neue Kleid stammte von Mademoiselle Nicaud in der Rue Camion. Diese Episode berichtet Boldini spätere Frau und Biographin Emilia Cardona (Cardona 1951, S. 119). Es gibt eine mit weichem Bleistift ausgeführte Vorzeichnung im Museo Boldini, welche ausschließlich die Silhouette der Person skizziert. Siehe hierzu Anm. 51.

41. Hierzu Steele 1985, S. 217f.

42. Hierzu Lehnert 1998a, S. 58; Bürger 2005, S. 52–57, bes. 54. Bekannt ist der von Hippolyte Taine überlieferte Ausspruch Worths »Je suis un grand artiste, j'ai la couleur de Delacroix, et je compose« (Taine 1867, S. 175). Vgl. die analoge Formulierung Antonin Prousts über Degas: »composer une toilette de Jeanne« (siehe Anm. 32).

43. Baudelaire 1989, S. 246f.; zum Kontext Bürger 2005, S. 52–57, bes. 54.

44. Siehe ihren Beitrag in diesem Band.



Abb. 13: Giovanni Boldini, *Bildnis der Prinzessin Eulalia von Spanien*, Ferrara, Museo Boldini.



Abb. 14: Giovanni Boldini, *Vorzeichnung für das Bildnis Eulalias von Spanien*, Ferrara, Museo Boldini.

Und schließlich ist im Zusammenhang mit der Kleiderfrage auf ein Phänomen zu verweisen, das der Soziologe Thorstein Veblen bereits 1899 mit der Formel vom »demonstrativen Konsum« umschrieben hat.⁴⁵ Es geht in diesen Porträts auch um Demonstration, und zwar um die Demonstration des von den Gatten der jeweiligen Damen errungenen Wohlstands. Die Bildnisse zeigen, was »Mann« sich leisten kann, wobei auch hier Kleid und Frau wieder eine Einheit bilden. Gemeinsam werden sie zum männlichen Statussymbol. Madame wird nach Paris geführt, *à la mode* eingekleidet, mit Schmuck behängt und dann in Boldinis Atelier geführt – und in der von ihm geschilderten Pracht wird sie künftig den Blickfang im häuslichen *living room* oder Salon bilden. Hippolyte Taine brachte 1867 in seinen *Notes sur Paris* diesen Zusammenhang auf den Punkt, als er schrieb: »La femme et l'œuvre d'art sont des créatures parentes. [...] Ce qu'on souhaite, c'est la possession et l'étalage.«⁴⁶

45. Veblen 1958, S. 79–107, auch S. 164–183; siehe hierzu Lehnert 2003, S. 100; Lehnert 1998a, S. 53.

46. Taine 1867, S. 368; vgl. Haase 2005. Dieses Rollenverständnis hatte bereits 1840 Hermann Hauff beschrieben: »Während die Männerwelt republikanisch in derselben Toga steckt

Boldinis Erfolg als Porträtmaler war dadurch begründet, daß er mit seinen weiblichen Ganzfigurenbildnissen in der mondän-ästhetizistischen Salonkultur des *Fin de siècle* eine perfekte Bildform genau für dieses Bedürfnis des gehobenen Bürgertums und des Adels gefunden hatte: die Affirmation der Schönheit und Pracht von Frau und Kleid durch die ästhetische Attraktivität des Gemäldes, durch dessen Größe und Farbigkeit sowie den Farbauftrag in einer virtuos, die Aufmerksamkeit auf Anhieb fesselnden Pinselührung. Sie steigert die Raffinesse der Kleider und garantiert zugleich höchste Originalität der Porträts – war es doch Boldinis ›Markenzeichen‹, derart zu malen. Tatsächlich sind die Porträts auch aus großer Entfernung mühelos als Werke von seiner Hand zu erkennen, und damit ist Boldinis spezifischer Duktus auch Distinktionsmerkmal im durchaus umkämpften Porträt-Markt in Paris. Dabei schafft der Pinselduktus sozusagen eine weitere Hülle, eine textile Farbhaut für den schönen, grazilen und gebändigten Körper der noblen Damen, sind es doch nur Kleid und Accessoires, die Boldini derart virtuos gestaltet, wohingegen er die Gesichter der Damen bezeichnenderweise stets in feinmalerischem Modus ausführt. Mit impressionistischem Farbauftrag oder gar impressionistischem Bildverständnis hat das nichts zu tun,⁴⁷ denn niemals wird der Gegenstand in Farbflecke aufgelöst und einem atmosphärischen Ganzen subordiniert. Vielmehr wird auf einen solide bezeichneten Gegenstand nachträglich ein virtuos Pinselgewirr appliziert, das sich zu veritablen Farbkaskaden in den Porträts von Schauspielerinnen und ›Lebedamen‹ steigern kann.⁴⁸ Diese ›Farbezzesse‹ finden auf der Oberfläche, der Bildhaut, statt: In sie schreiben sich die fulminanten Gesten des Malers ein und feiern die Oberfläche des Bildes als eine zweite zu schmückende Haut.

Gleichzeitig leisten die ungestümen, virtuos Züge des Pinsels noch mehr:⁴⁹ Als materialisierte Gesten des Malers auf der Leinwand steigern sie den Effekt von Unmittelbarkeit, Lebendigkeit und damit auch die beschriebene Erscheinungsqualität der Porträts durch das Hybride der Pose, die Ganzfigur und die

[...] ist in der weiblichen Alles noch bunter, abgestufter, aristokratischer. [...] Unter diesen Umständen ist es sehr oft erst die Frau, die dem an sie geketteten Mann seinen gesellschaftlichen Werth gibt, so daß man sagen kann, nicht das Kleid mache den Mann, sondern die Frau mache ihn« (Hauff 1840, S. 81f.). Siehe für diesen Kontext mit Bezug auf die »Kreation« einer »Femme à Paris« auch Garb 1998, bes. S. 81–92.

47. Ausführlich über impressionistische Farbexperimente: Clay 1984.

48. Daß Boldini in seinen Bildnissen die malerische Faktur auch entsprechend Rang und Status der Porträtierten variiert, kann ich hier nur andeuten. Augenfällig ist die Virtuosität der Farbgestaltung in den Bildnissen von Schauspielerinnen, Damen der ›Halbwelt‹ und ›Lebedamen‹ wie der Mademoiselle Lanthelme von 1907 (Boldini 2005, S. 240, Nr. 97) und besonders der berühmt-berüchtigten Marchesa Casati (ebd., S. 226, Nr. 110). Im Prinzip folgt Boldini damit der tradierten Decorum-Relation von Ranghöhe der Porträtierten und Gestaltungsweise.

49. Aus Platzgründen kann ich einen weiteren Aspekt nicht ansprechen, und zwar die Konkurrenz zur immer dominanter werdenden (Porträt-)Fotografie. Mit seinen virtuos Farbkaskaden setzt Boldini offensichtlich auf genuine Qualitäten der Malerei, wie im übrigen auch gerade das Momenthafte der Bildnisse der Fotografie, welche noch mit langen Belichtungszeiten arbeitete, abgehen mußte. Auch das Arbeiten mit Schärfe und Unschärfe, das Boldini sehr kalkuliert betreibt, könnte durch die Konkurrenz mit der Fotografie motiviert sein. Für die Herausforderung, welche die (Porträt-)Fotografie insbesondere für die Bildnis-malerei im 19. Jahrhundert darstellte, siehe Fleckner 1985, S. 184–237.

meist vollständige Ausrichtung auf den Betrachter – für dessen Blick und nur für dessen Blick sie da sind. Die von Zacharie Astruc in seinem *Salon de 1868* formulierte Idee, ein Bildnis müsse »frappieren«, also unmittelbar ansprechen und beeindrucken, ist hier als Konzept noch wirksam.⁵⁰ Genau dieses Moment des Erscheinens scheint mir zentral für die Porträtkonzeption Boldinis zu sein, und dafür gibt es auch einen produktionsästhetischen Beleg in den wenigen erhaltenen Vorstudien von der Hand Boldinis, die wir mit einem Porträt in Verbindung bringen können: Ich meine die Vorzeichnung für das Bildnis Eulalias von Spanien (Abb. 14).⁵¹ Boldini hat hier mit breitem Bleistift nichts anderes als das Figur-Grund-Verhältnis sowie die Silhouette von Figur und Kleid bezeichnet, und zwar genau in der asymmetrischen Form, die im Porträt aus dem weiten Ausschwingen des Saums auf der rechten Seite folgt, sowie der dominanten Schräge, die sich durch das Ausstellen des Fußes ergibt. Es ist symptomatisch, daß das Gesicht der Porträtierten ausgespart ist, könnte es sich bei dieser Vorzeichnung doch auch um einen Kleidentwurf eines Couturiers oder eine beliebige Modezeichnung handeln.⁵²

An dieser Stelle wird offensichtlich, wie weit sich Boldini von tradierten Maximen der Porträtmalerei wie der Erfassung und Sichtbarmachung von Charakter und Innerlichkeit, der Psychologisierung der Dargestellten und damit überhaupt von der traditionellen Vorstellung vom Subjekt, das quasi unter der sichtbaren Oberfläche liegt, entfernt hat.⁵³ Jede »bürgerliche« Rhetorik der Tiefe, Authentizität und Ehrlichkeit, die insbesondere den Porträtdiskurs des 19. Jahrhunderts prägt, ist den Bildnissen fern, und es gibt von Boldini bezeichnenderweise nur wenige Halbfigurenporträts. Er kommt den Damen nicht nah und will es auch gar nicht. So ist gerade die Prinzessin Bibesco der Inbegriff unberührbarer, fast denkmalhaft kühler Eleganz. Der weibliche Körper wird kodiert als Kleiderkörper, der damit indirekt männliche Potenz bestätigt. Denn der Demiurg Boldini schafft und schöpft als neuer Pygmalion in – wenn man so will – »performativen Akten« delikate, perfekte, verfeinerte und hoch ästhetische Luxusgestalten, denen Erotik und verführerische Kraft weitgehend abgeht. Er richtet sie, wie beschrie-

50. Zitiert nach Wittmann 2004, S. 136, Anm. 270.

51. *Studio di donna*, 221 x 172 mm; Inv. Museo Boldini 1997, N. 2291. Siehe Museo Giovanni Boldini 1997, S. 384 oben (ohne Nr.).

52. Gertrud Lehnert wies mich freundlicherweise auf eine literarische Analogie hin: Auch Proust schildert von Odette de Crecy vorrangig ihre äußere Erscheinungsweise und ihre Kleidung etc. Tatsächlich bleibt Proust bei der Beschreibung von Odettes Gesicht sehr unbestimmt und macht allgemeine Vergleiche; siehe etwa Proust 1954, S. 197, wo er ihre Kleidung äußerst präzise, ihr Gesicht aber nur oberflächlich beschreibt; ebd., S. 222, wo er sie mit der Gestalt Sephoras auf einem der Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle vergleicht, ohne mit einem Wort zu erläutern, worin die »frappierende Ähnlichkeit« besteht. Siehe auch oben, Anm. 15. Für das Thema nun Lehnert 2006, bes. S. 202–205.

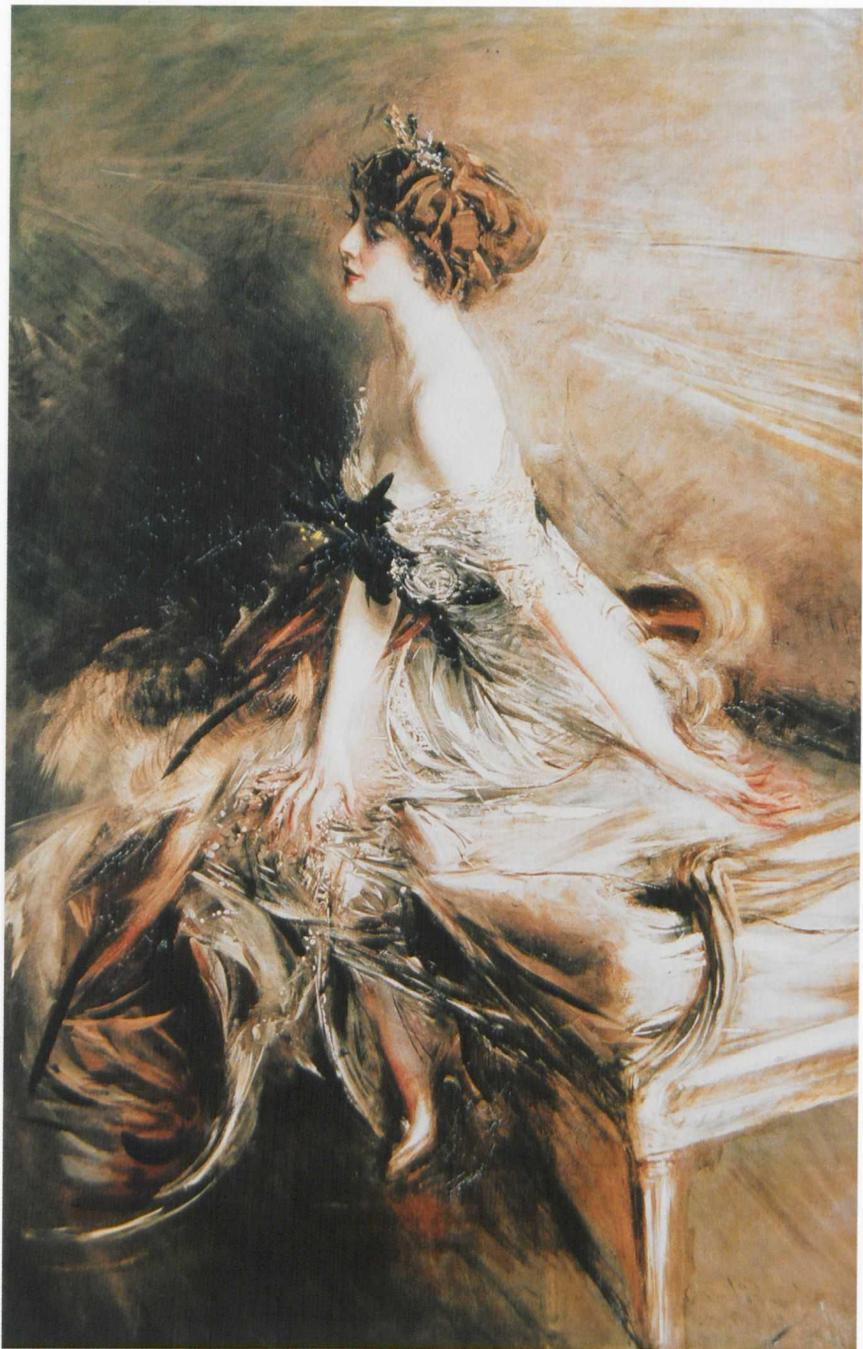
53. Vgl. etwa die Bemerkungen Baudelaires im *Salon 1859* über die Gattung des Porträts: »Rien, si l'on veut bien examiner la chose, n'est indifférent dans un portrait. Le geste, la grimace, le vêtement, le décor même, tout doit servir à représenter un caractère. De grands peintres, et d'excellents peintres, [...] dans tous ses portraits, ont visé à exprimer avec sobriété mais avec intensité le caractère qu'ils se chargeaient de peindre. [...] un bon portrait m'apparaît toujours comme une biographie dramatisée, ou plutôt comme le drame naturel inhérent à tout homme« (Baudelaire 1976, S. 608–682, hier: 655; für die dt. Übers. siehe ders. 1989, S. 127–212, hier: 181).

ben, auf sein imaginiertes Bild aus und modelliert sie fast im Wortsinn durch die veritable Formung der Pigmente auf der Leinwand in markanten Gesten seines Pinsels – jedoch in einer ungewöhnlichen Ausprägung des topischen Vergleichs von Malerei und der Erschaffung des Menschen, nämlich nicht als Formen von und mit Substanz, die das Courbet'sche Postulat einer »Wahrheit der Malerei« generiert, sondern als Gestaltung von Akzidenzien – in einer unausgesetzten Feier der Oberfläche.

Literatur

- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*, hg. und komm. von Claude Pichois, Paris 1976.
- Ders.: *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. von Friedhelm Kemp, Bd. V: *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860*, München 1989.
- Boldini, Ausst.-Kat. Padova/Roma 2005, hg. von Francesca Dini/Fernando Mazocca e.a., Venedig 2005.
- Boldini, *De Nittis, Zandomenighi. Mondanità e costume nella Parigi fin de siècle*, Ausst.-Kat. Trento 2001, hg. von Gabriella Belli, Mailand 2001.
- Borgogelli, Alessandra: »Boldini movimentista«, in: *Boldini*, Ausst.-Kat. Milano 1989, hg. von Alessandra Borgogelli/Ettore Camesasca, Mailand 1989, S. 31–46.
- Bürger, Peter: »Mode und Moderne im Zweiten Kaiserreich«, in: *Monet und Camille* 2005, S. 52–57.
- Campanella, Rossella: »La Firenze dei macchiaioli e il rinnovamento del ritratto«, in: *Boldini* 2005, S. 93–116.
- Cardona, Emilia: *Vie de Jean Boldini*, Paris 1931.
- Dies.: *Boldini nel suo tempo*, Mailand 1951.
- Clark, Timothy J.: *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, London 1984.
- Clay, Jean: *Comprendre l'impressionisme*, Paris 1984.
- Corradini, Nicola: »Boldini, Giovanni«, in: *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 12, München/Leipzig 1996, S. 367–369.
- Delvau, Alfred: *Les Plaisirs de Paris: Guide pratique*, Paris 1867.
- De Diesbach, Ghislain: *La Princesse Bibesco. 1886–1973*, Paris 1986.
- Dini, Piero/Dini, Francesca: *Giovanni Boldini: 1842–1931. Catalogo ragionato*, 3 Bde., Turin 2002.
- Doñate, Mercè: »Fortuny y la pintura de género«, in: *Fortuny (1838–1874)*, Ausst.-Kat. Barcelona 2003/04, Barcelona 2003, S. 33–45.
- Flaubert, Gustave: *L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme* (1869), in: ders.: *Œuvres*, hg. und komm. von Thibaudet, Albert/Dumesnil, René, Paris 1952, S. 9–571.
- Fleckner, Uwe: *Abbild und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste-Dominique Ingres*, Mainz 1995.
- Garb, Tamar: *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London 1998.
- Germer, Stefan: »Die Gestalt der Wünsche: zur gesellschaftlichen Modellierung des Imaginären in der Salonkunst des 19. Jahrhunderts«, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hg. von Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz 2000, S. 169–182.
- Goncourt, Edmond/Goncourt, Jules de: *Mémoires de la vie littéraire*, 4 Bde., Monaco 1956.

- Haase, Birgit: »Une toilette vaut un tableau« – Impressionismus und Mode«, in: *Monet und Camille* 2005, S. 228–237.
- Dies.: *Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Male-
rei am Beispiel von Claude Monets »Femmes au jardin«*, Weimar 2002.
- Hauff, Hermann: *Moden und Trachten. Fragmente zur Geschichte des Costüms*, Stuttgart/
Tübingen 1840.
- Hungerford, Costance Cain: *Ernest Meissonier*, Cambridge 1999.
- John Singer Sargent, Ausst.-Kat. London/Washington/Boston 1998/99, hg. von Kilmurray,
Elaine/Ormond, Richard, Norwich 1998.
- Lapauze, Henry: *Ingres, sa vie et son œuvre 1780–1867*, Paris 1914.
- Lehnert, Gertrud: *Frauen machen Mode: Coco Chanel, Jil Sander, Vivienne Westwood u.a.m.
Modeschöpferinnen vom 18. Jahrhundert bis heute*, Dortmund 1998(a).
- Dies.: »Metamorphosen des Visuellen. Über Mode in Marcel Prousts ›A la recherche du temps
perdu««, in: dies. (Hg.), *Die Kunst der Mode*, Oldenburg 2006, S. 190–213.
- Dies.: *Mode*, Köln² 2003.
- Dies. (Hg.): *Mode, Weiblichkeit, Modernität*, Dortmund 1998(b).
- Lefebvre, Christiane: *Alfred Stevens: 1823–1906*, Paris 2006.
- Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, Stuttgart³ 1994.
- De Marly, Diana: *Worth. Father of Haute Couture*, London² 1990.
- Milbank, Caroline Rennolds: *Couture: Glanz und Geschichte der großen Modeschöpfer und
ihrer Creationen*, Köln 1986.
- Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*, Ausst.-Kat. Bremen 2005/06, hg.
von Hansen, Dorothee/Herzogenrath, Wulf, München 2005.
- Museo Giovanni Boldini. Catalogo generale completamente illustrato*, hg. von Buzzoni,
Andrea, Ferrara 1997.
- Panconi, Tiziano: *Giovanni Boldini: l'opera completa*, Florenz 2002.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*. Band I: *Du côté de chez Swann; À l'ombre des
jeunes filles en fleurs*, hg. von Clarac, Pierre/Ferré, André, Paris 1954.
- Rosen, Charles/Zerner, Henri: *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Cen-
tury Art*, New York/London 1984.
- Sfeir-Semler, Andrée: *Die Maler am Pariser Salon 1791–1880*, Frankfurt a. M. 1992.
- Simon, Marie: *Mode et peinture. Le Second Empire et l'impressionnisme*, Paris 1995.
- Stauffer, Isabelle: »Das ›Unnatürliche‹ am Geschlecht ins Spiel bringen. Zur Funktion ironi-
sierter Blumenmetaphorik in Annette Kolbs Romanen«, in: Geiger, Anette/Hennecke, Ste-
fanie e.a. (Hg.): *Spielarten des Organischen in Architektur, Design und Kunst*, Berlin 2005,
S. 81–95.
- Steele, Valerie: *Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty From the Victorian Era to
the Jazz Age*, Oxford 1985.
- Dies.: *Paris Fashion. A Cultural History*, New York/Oxford 1988.
- Taine, Hippolyte: *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thoms Graindorge*, Paris
1867.
- Thomalla, Ariane: *Die femme fragile. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*,
Düsseldorf 1972.
- Veblen, Thorstein: *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institution
(1899)*, Köln/Berlin 1958.
- Wittmann, Barbara: *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*, München
2004.



Tafel IV (oben): Giovanni Boldini, *Bildnis der Prinzessin Bibesco*, Privatsammlung.

Tafel V (rechts): Giovanni Boldini, *Der Besuch*, Privatsammlung.

