



Beschriebene Bilder und bildhafte Beschreibungen im französischen Roman des späten 18. Jahrhunderts: Sénac de Meilhans L'Émigré (1797)

Christof Schöch

► To cite this version:

Christof Schöch. Beschriebene Bilder und bildhafte Beschreibungen im französischen Roman des späten 18. Jahrhunderts: Sénac de Meilhans L'Émigré (1797). Winfried Nöth & Peter Seibert. Bilder BeSchreiben. Intersemiotische Transformationen, Kassel University Press, pp.273-302, 2009. hal-00933634

HAL Id: hal-00933634

<https://hal.science/hal-00933634>

Submitted on 22 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Christof Schöch:

?_ÉëÄÜêáÉÄÉâÉ=_ääÇÉê=ì âÇ=ÄääÇÜ~ÑíÉ=_ÉëÄÜêÉáÄì âÖÉâ=
áã=Ñê~âò ëäëÄÜÉâ=öçã~â=ÇÉë=ëé®íÉâ=NUK=g~ÜêÜì âÇÉêíëW=
p â~Ä=ÇÉ=! ÉääÜ~âë="#\$ã áÖê =%N&' &(=?

áâW=_ääÇÉê=_ÉpÄÜêÉáÄÉâK=fáíÉêëÉã áçíáëÄÜÉ=qê~âëÑçêã~íáçâÉâl=
ÉÇK= t áâÑêáÉÇ=k íÜ=C==mÉíÉê=pÉáÄÉêíK=h~ëëÉâW=â~ëëÉâ=ì áá Éêëáí!=
"êÉëël=##\$%=&fáíÉê ~ääÉ'(#)l="K=#*+,+\$#=

In der französischen Aufklärung stehen Bilder und Beschreibungen in enger Verbindung, wie sich schon an der semantischen Nähe entsprechender Begriffe zeigt: *Peindre* ist in dieser Zeit eine topische Metapher für „beschreiben, schildern“; reflexiv verwendet bedeutet es auch „sich etwas vorstellen“. Begriffe wie *peinture* oder *tableau* können sich gleichermaßen auf piktoriale oder verbale Darstellungen beziehen. Weitere Begriffe frischen die schon abgeschliffene Metaphorik dieser Begriffe auf: „Couleurs“, „pinceaux“, „toile“ und „tableau“, um nur einige zu nennen, beziehen sich ebenfalls vielfach auf Aspekte verbaler Beschreibungen oder Schilderungen. In der Tat kommt der Malerei im 18. Jahrhundert eine Modellfunktion zu: Die mentale, vor allem aber die verbale Repräsentation werden über die Malereimetapher gedacht und beschrieben. Zu Beginn seines Lobgedichts an die Malerei schreibt Antoine-Martin Lemierre:

La toile est un miroir où l'objet présenté
Même loin du modèle est encor répété.
(Lemierre 1769: 5-6)

Indem er die Idee der Präsenz mit der Idee der Wiederholung im Reim gleichsetzt, definiert Lemierre die Malerei als Kunst der „Re-präsentation“ par excellence. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich das Denken über die Beziehungen der Künste und der Stellenwert der Repräsentation im 18. Jahrhundert in einer Übergangsphase befinden: Zwar sind das Prinzip der *imitatio naturae* und die damit zusammenhängende Doktrin des *ut pictura poesis* weiterhin wirksam. Zugleich kann man jedoch eine zunehmende Betonung der Eigenständigkeit der Künste feststellen (siehe dazu Delon 1989). Dies kommt auch in Charles Batteux' einflussreichem Werk über die Beziehungen der Künste, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, zum Ausdruck, in dem er an der „imitation

de la belle nature“ als gemeinsamen Prinzip aller Künste festhält und dennoch die je spezifischen Mittel der Nachahmung unterschieden wissen will:

Ainsi la peinture imite la belle nature par les couleurs, la sculpture par les reliefs [...], et la poésie enfin par la parole mesurée. Voilà les caractères distinctifs des arts principaux. Et s'il arrive quelquefois que ces arts se mêlent et se confondent, comme, par exemple, dans la poésie, si la danse fournit des gestes aux acteurs sur le théâtre ; si la musique donne le ton de la voix dans la déclamation ; si le pinceau décore le lieu de la scène ; ce sont des services qu'ils se rendent mutuellement, en vertu de leur fin commune et de leur alliance réciproque, mais c'est sans préjudice à leurs droits particuliers et naturels. (Batteux [1746] 1969: 59-60)

Ausgehend von diesem doppelten Befund stellt sich die Frage, wie sich die Beziehungen zwischen Malerei und Beschreibung in der literarischen Praxis des 18. Jahrhunderts tatsächlich gestalten. Dieser Frage soll hier am Beispiel des französischen Romans des späten 18. Jahrhunderts nachgegangen werden. Dies verspricht Einblicke in Formen und Funktionen von Bildern, aber auch in den Bildbegriff der Epoche sowie in die Transformationen, denen Bildlichkeit im Übergang aus dem pikturalen ins verbale Medium unterworfen ist, denn es kommen im Roman Überzeugungen zu Eigenschaften und Wirkungsweisen von Bildern selektiv und indirekt zum Ausdruck.

Zugespitzt formuliert lässt sich die Situation in der Form einer paradoxen Verschränkung fassen: „Beschriebene Bilder“, also verbale Repräsentationen gemalter Bilder, sind nicht primär auf Anschaulichkeit oder Bildlichkeit angelegt, sondern es dominieren der dargestellte Bildinhalt und seine narrative Funktionalisierung. Bestimmte verbale Repräsentationen von Gegenständen, die keine Bilder sind, heben dagegen stärker auf die Inszenierung von Bildlichkeit und An-

schaulichkeit ab und können daher als „bildhafte Beschreibungen“ bezeichnet werden.

Dieser Ausgangsbefund hat auch methodische Konsequenzen: Er fordert dazu auf, Bild und Bildlichkeit zunächst voneinander abgekoppelt zu betrachten und sich über diese vom Bild oder Gemälde getrennte Bildlichkeit genauer zu verständigen. In diesem Zusammenhang erweist sich als bedeutsam, dass das 18. Jahrhundert sich auch dadurch auszeichnet, dass sich zu dieser Zeit ein Bewusstsein für die mediale Spezifik des Bildlichen herausbildet, was auch Auswirkungen auf die Praxis der Bildbeschreibung hat.¹ Daher möchte ich mich nun zunächst dem Konzept der Bildlichkeit theoretisch annähern und einen historisch adäquaten Begriff von Bildlichkeit entwickeln. Anschließend werde ich die erwähnte paradoxe Verschränkung von Bild und Bildlichkeit genauer charakterisieren und mich dabei auf Ergebnisse aus der Analyse eines Korpus' von französischen Romanen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stützen. Schließlich werde ich diese Ergebnisse anhand der Analyse von Sénac de Meilhans Briefroman *L'Émigré* von 1797 veranschaulichen und überprüfen.

Was ist Bildlichkeit?

Wie also lässt sich das Konzept der Bildlichkeit definieren und für die Analyse konkreter Beschreibungen operationalisieren? Zunächst sei abgrenzend angemerkt, dass es mir einerseits nicht primär um Bildlichkeit im engen rhetorischen Sinne figurativer Sprache geht.² Andererseits möchte ich Bildlichkeit aber auch nicht in einem so weiten Sinne verstehen,

1 Dazu genauer Helmut Pfotenhauer (1996), der den Übergang von der Nachahmungsästhetik (Horaz bis Batteux) zur Medienspezifik (Lessing) mit dem Übergang von handlungsbasierten, verzeitlichten zu anschaulichen, verräumlichten literarischen Bildern in Verbindung bringt.

2 So in der Forschung zur *evidentia*; zum Verhältnis von Rhetorik und Anschaulichkeit, siehe Claude Calame (1991) und Rüdiger Campe (1997).

wie Ekhard Lobsien (1990) dies in seiner „Phänomenologie der Bildlichkeit“ tut, wenn er die ästhetische Wahrnehmung in grundsätzlicherweise als die mehr oder weniger ausgeprägte Überführung des Zeichenmaterials in eine imaginative Gegenständlichkeit charakterisiert, die er als Bildlichkeit bezeichnet. Auch die Bestimmung der „Anschaulichkeit“ bei Gottfried Willems (1989) bleibt notwendigerweise sehr allgemein, wenn er Literatur insgesamt als „anschauliche Rede“ definiert, um dann historisch sich wandelnde Strategien zur Herstellung von Anschaulichkeit zu unterscheiden. Zwar auf einer textanalytisch mikrostrukturellen Ebene, aber mit einem weiter gefassten Zielgegenstand, hat Dirk Oschmann (2002) Verfahren wie Metapher, Inversion und Diderots „expressions énergiques“ auf ihr Potential zur „Versinnlichung“ der Rede hin untersucht.

Zur konturierten Beschreibung textueller Bildlichkeit steht heute eine Reihe von Kategorien zur Verfügung, unter anderem die Unterscheidungen von Inhalt und Darstellung, Einzelreferenz und Systemreferenz, Thematisierung und Realisierung (Rajewski 2001; von Tschilschke 2000). Ein Modell eines Gradienten zunehmender Bildlichkeit von Beschreibungen hat Liliane Louvel (2001) in jüngerer Zeit vorgeschlagen. Dafür benennt sie eine Reihe von Markern oder Merkmalen von textueller Bildlichkeit, die je nach Dichte und Kombination verschieden starke Ausprägungen von Bildlichkeit bedingen. Dieses Vorgehen erlaubt es dann, typische Ausprägungen zu beschreiben und zu benennen, wie beispielsweise den „effet-tableau“ oder die „description picturale“ (Louvel 2001: 177, 183). Die resultierenden Typen erscheinen jedoch etwas unkonturiert, was am Verzicht auf eine Definition der Ausprägungen durch prototypische Kombinationen von Merkmalen und an der teils metaphorischen Begrifflichkeit liegen mag. Zudem weist dieser Ansatz keinerlei

historische Dimension auf. Zumindest für die hier zur Debatte stehende Fragestellung möchte ich ein Modell von Bildlichkeit vorziehen, das sich einerseits konkret auf textuelle Bezüge zum gemalten Bild beziehen lässt und das andererseits Bildlichkeit nicht essentialistisch, sondern historisch denkt. Es geht also darum, Eigenschaften zu bestimmen, die Bildern – insbesondere gemalten Bildern – im Jahrhundert der Aufklärung zugeschrieben werden, um dann verbale Verweise auf diese Eigenschaften in Romanbeschreibungen zu analysieren.

Die Eigenschaften, welche der Malerei von Denkern des 18. Jahrhunderts zugeschrieben werden, können hier nur skizziert werden. Henri Watelet beispielsweise umreißt zu Beginn seines langen didaktischen Gedichts über *L'Art de peindre* von 1760 in folgender Weise die Malerei:

Des deux inventions, dans l'ordre didactique,
L'une est donc pittoresque, & l'autre poétique.
Pour se produire aux sens, toutes deux ont recours
À l'accord des couleurs, des ombres et des jours;
Et le ton nuancé n'obtient sa juste place,
Qu'en suivant les contours que le Dessin lui trace.
(Watelet 1760: 7)

Watelet unterscheidet demnach als zentrale Aspekte der Malerei poetische und malerische *inventio*, die mit Hilfe der Farben und Linien umgesetzt werden. Charles Batteux (1746) betont, wie schon erwähnt, als primäres Ziel der Malerei und aller Künste die Nachahmung der schönen Natur, also die repräsentative Funktion.³ In der Nachfolge des Abbé Du Bos wird immer wieder darauf verwiesen, dass die Malerei „natürliche“ und nicht wie die Sprache willkürliche Zeichen ver-

3 Beide stehen damit in der Nachfolge Roger de Piles, der 1708 formulierte: « L'essence et la définition de la peinture est l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs. » (De Piles [1708] 1969: 3)

wende.⁴ Die Augenblicksstruktur der Malerei ist geradezu ein Topos des damaligen Diskurses über die Malerei, wie René Démoris (1989) gezeigt hat. In Hinblick auf die Rezeption schwankt das 18. Jahrhundert zwischen einer plötzlichen und einer sukzessiven Auffassung der Bildwahrnehmung, betont aber immer die eindruckliche Wirkung der Malerei auf den Betrachter (hierzu Démoris 1988).

Um diese teils sehr unterschiedlichen historischen Zuschreibungen berücksichtigen zu können, möchte ich für die folgende Darstellung eine soweit ich sehen kann bisher wenig genutzte Unterscheidung stark machen, die dreier Aspekte von Bildlichkeit: So kann man primäre, sekundäre und tertiäre Bildlichkeit unterscheiden. Diese Unterscheidung hat sich als besonders geeignet erwiesen, den hier in Frage stehenden Unterschied zwischen beschriebenen Bildern und bildhaften Beschreibungen herauszuarbeiten.

1. Mit primärer Bildlichkeit ist piktorial konstituierte Bildlichkeit gemeint, also die eigentliche, unmetaphorische Qualität gemalter Bilder, deren Repräsentationspotential auf einer Analogiebeziehung zwischen den gemalten Umrissen und Farben zu extrapiktoralen Referenten beruht. Dies wäre also der Fall bei gemalten Bildern, aber auch bei Gravuren, wie sie als Illustrationen im Roman erscheinen können.
2. Mit sekundärer Bildlichkeit ist die verbale Thematisierung oder Realisierung primärer Bildlichkeit gemeint. Sie ist hinsichtlich des dargestellten Inhaltes unproblematisch, auch wenn diese einigen Detailreichtum verlangt, um einen der Malerei vergleichbaren Grad von Konkretheit zu bekommen. In Bezug auf Farbe, Linien, Komposition, aber auch in Hinblick auf die Evokation

4 Du Bos ([1719] 1993), Kap.13-14 und 40.

innerer Vorstellungsbilder beim Leser ist sie jedoch problematisch bzw. muss thematisierend, normativ oder metaphorisch bleiben.

3. Mit tertiärer Bildlichkeit ist die verbale, indirekte Inszenierung von Bildlichkeit gemeint, wie sie als Reaktion fiktionaler Figuren auf die Wahrnehmung von Bildern vorkommt. Im Kontext sensualistischer Wahrnehmungstheorien, wie sie im 18. Jahrhundert dominieren, kommt dieser Kategorie naturgemäß eine besondere Bedeutung zu. Merkmale der tertiären Bildlichkeit sind insbesondere die Inszenierung der Betrachterperspektive und der emotionalen Reaktion der Betrachterfiguren; auch die Verwendung von Fachterminologie kann unter tertiäre Bildlichkeit fallen, hat in jedem Falle aber markierende Funktion.

Wie sich zeigen wird, ist diese konzeptuelle Unterscheidung insofern pertinent, als sie einer im historischen Kontext erkennbaren systematischen Distribution von Eigenschaften bestimmter Beschreibungen entspricht beziehungsweise deren Konturierung erlaubt. Einschränkend muss aber auch erwähnt werden, dass mit dieser Bestimmung der Bildlichkeit nur ein Teilaspekt einer allgemeineren Tendenz im 18. Jahrhundert erfasst ist, die zuletzt Dirk Oschmann (2002) als „Versinnlichung“ bezeichnet und als Reaktion auf die Sprachtheorie der Aufklärung charakterisiert hat. Über die hier untersuchten bildhaften Beschreibungen und die von Oschmann analysierten mikrostrukturellen Phänomene hinaus manifestiert sich diese Versinnlichung auch in anderen Bereichen, beispielsweise den ebenfalls im Roman beobachtbaren theaterhaften Tableaus,⁵ den Traumberichten, dem allgegen-

5 Hierzu insbesondere Frantz (1998) und Lojkine (2002).

wärtigen Prinzip der Eloquenz des Körpers⁶ oder den zahlreichen, Abstrakta veranschaulichenden Vergleichen.

Bildlichkeit im Roman des späten 18. Jahrhunderts

Um nun die eingangs formulierte These von der paradoxen Verschränkung in der Begrifflichkeit der primären, sekundären, tertiären Bildlichkeit zu konkretisieren, möchte ich zunächst einige allgemeine Ergebnisse aus der Analyse eines Romankorpus präsentieren, das gut 30 Titel aus der Zeit zwischen 1760 und 1800 umfasst.

Zunächst einige Anmerkungen zu den beschriebenen Bildern, also zu den verbalen Evokationen gemalter Bilder in diesem Korpus. Auf der Handlungsebene spielen Bilder oder die Malerei nur in wenigen der Romane eine wichtige Rolle. Wirklich zentral ist die Malerei nur in einem Roman, Rétif de la Bretonnes *Le Paysan perversi* ([1776] 1977): In diesem Roman ist die Hauptfigur, Edmond, Maler und nutzt die Malerei von Beginn an als Mittel zu Verführung und gesellschaftlichem Aufstieg, aber auch zur Verarbeitung von im Verlauf dieses Aufstiegs angehäufter Schuld. Der eigentliche künstlerische Lernprozess steht dabei aber noch nicht, wie im Malerroman des 19. Jahrhunderts, im Vordergrund.⁷ In weiteren immerhin fünf Romanen spielt die Malerei oder spielen Gemälde immer wieder, wenn auch in eher punktueller Weise, eine wichtige Rolle.⁸

6 Grundlegend sind Kemp (1975) und Tytler (1982). In jüngerer Zeit und speziell zum 18. Jahrhundert siehe Moser-Verrey & Van der Schueren (1999).

7 Die Forschung hat *Le Paysan perversi* als frühen Malerroman gewürdigt, der aber eben als solcher auch eine Sonderstellung einnimmt; siehe Delon (1988), de Rougemont (1999) und Tane (2003).

8 Darunter insbesondere *L'Émigré* von Sénac de Meilhan (Sénac [1797] 2004), von dem noch eingehender die Rede sein wird. In *Giphantie* von Tiphaigne de la Roche ([1760] 1990) werden perfekte Illusionsbilder als Teil der Welt der Geister thematisiert, und eine Galerie historisch-allegorischer Gemälde dient zur Kritik an der gesellschaftlichen Realität. In *Le Compère Mathieu* von Dulaurens (1766) kommt der Bildbeschreibung in zwei Episoden eine zentrale gesellschaftskritische

Die vertretenen Bildgattungen sind vor allem Portraits, die ungefähr der Hälfte der Bilder ausmachen, sowie die Historienmalerei mit der verwandten historischen Allegorie; beide sind allerdings auf nur wenige, insbesondere utopische, Romane konzentriert. Bildgattungen, die in der Malerei des 18. Jahrhunderts eine Aufwertung erfahren, wie das Landschaftsgemälde, die Genremalerei und das Stilleben sind dagegen nur vereinzelt anzutreffen. Es handelt sich bei den beschriebenen Bildern zwar stets um Einzelbilder, nur im Ausnahmefall aber um real existierende Bilder. Nur in einem einzigen Fall ist ein Bild von Rubens eindeutig identifizierbar (Sénac [1797] 2004: 198, LVIII). In wenigen weiteren Fällen werden Bilder beschrieben und realen Malern zugeordnet, ohne dass aber ein bestimmtes Bild erkennbar wäre.⁹ Generell ist festzustellen, dass die Beschreibung von gemalten Bildern im Verhältnis zu anderen Objekten der Beschreibung verhältnismäßig selten ist. Im gesamten Korpus finden sich nur rund 65 Beispiele für Bildbeschreibungen, was einem Anteil von nur 3% der Beschreibungen insgesamt entspricht. Zum Vergleich sei erwähnt, dass die entsprechenden Anteile für Landschaftsbeschreibungen bei 13%, für vollwertige Portraits bei etwa 20% liegen. Zudem gilt, dass die Beschreibungen von Bildern häufig nur sehr kurz sind: Die Hälfte der Bilder wird nur kurz erwähnt, einige weitere werden knapp beschrieben,

Rolle zu, so bei der Beschreibung des *Laokoon* durch Don Diego und in der der Gemäldesammlung durch den Erzähler. In *L'An Deux Mille Quatre Cent Quarante* von Mercier ([1771] 1971) repräsentieren die Gemäldegalerien und die Statuen die Position der Uchronie zur vergangenen Geschichte Frankreichs und Europas, die fiktiven Bilder werden für eine gesellschaftspolitische Aussage instrumentalisiert. Schließlich erscheint die Malerei punktuell in *Pauliska ou la perversité moderne* von Révéroni Saint-Cyr ([1798] 1991), wo sie aber direkt narrativ funktionalisiert wird. Portraits spielen natürlich in vielen weiteren Romanen eine Rolle, sind dort aber als gemalte Bilder von marginaler Bedeutung.

9 Es kommen ungefähr zehn solcher Fälle vor, beispielsweise Révéroni Saint-Cyr (1798: 161) oder Dulaurens (1766: 1, 286-92). Der Fall einer längeren Beschreibung des *Laokoon* sollte nicht unerwähnt bleiben, obwohl es mir hier in erster Linie um gemalte Bilder geht (Dulaurens 1766, 1: 153-155).

aber nur ganz wenige Bilder werden ausführlicher beschrieben und kommentiert. Überdies sind beschriebene Bilder nie Gegenstand von Gravuren oder anderen Illustrationen; primäre Bildlichkeit spielt hier demnach keine Rolle.

In Bezug auf die Präsenz von sekundärer Bildlichkeit gilt, dass in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle, auch und gerade in den wenigen längeren Beschreibungen, der dargestellte Bildinhalt im Vordergrund steht, mithin ein Aspekt sekundärer Bildlichkeit, der mit einer sehr geringen medialen Spezifik ausgestattet ist. Eher formale Aspekte sekundärer Bildlichkeit, wie die Komposition, die Farbgebung oder die Lichtsituation spielen nur in wenigen Fällen eine Rolle. Häufig, insbesondere wenn es sich um Portraits handelt, wird pauschal auf die „*ressemblance*“ hingewiesen, nur in Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* wird diese im eigentlichen Sinne problematisiert. Ansonsten sind die Bilder in erster Linie als Objekte wichtig, die in ihrer Objekthaftigkeit beschrieben werden: Beispielsweise wird auf vergoldete Rahmen und raffinierte Schatullen hingewiesen. Portraits spielen vor allem eine Rolle für die symbolische Verhandlung der Beziehungen zwischen Figuren, beispielsweise wenn sie erbeten, verschenkt und zurückgefordert werden. Tertiäre Bildlichkeit in Form der Inszenierung des Blicks auf die Bilder oder des Effekts der Bilder auf die Betrachter kommen, wenn auch gelegentlich, so doch insgesamt eher selten vor.

Wenn man nun umgekehrt fragt, nicht ausgehend vom Beschreibungsobjekt Bild nach der Bildlichkeit, sondern ausgehend von der Bildlichkeit nach den Objekten, die im Modus der Bildlichkeit beschrieben werden, so stellt sich heraus, dass vor allem ein Beschreibungsobjekt im Modus der Bildlichkeit beschrieben wird, nämlich bestimmte Passagen im Roman, die Handlung verdichten und vorübergehend still-

stellen.¹⁰ Die Art der Bildlichkeit, die in diesen Beschreibungen auftritt, unterscheidet sich in recht systematischer Weise von der Bildlichkeit der Bildbeschreibungen: Hier sind nun sekundäre und tertiäre Bildlichkeit gleichermaßen präsent; zudem unterscheidet sich die Schwerpunktsetzung im Bereich der sekundären Bildlichkeit von derjenigen der beschriebenen Bilder: Über den dargestellten Inhalt hinaus werden weitere Eigenschaften von Malerei umgesetzt, wie beispielsweise die Zeitstruktur und die Bildkomposition. Auch die zentralen thematischen Bildgattungen unterscheiden sich deutlich von den beschriebenen Bildern: Anstelle von Portraits und Themen der jüngeren Nationalgeschichte wird hier einerseits auf libertine Bildthemen oder anzügliche mythologische Themen, andererseits auf sentimentale Genreszenen angespielt. Es dominiert außerdem logischerweise die Systemreferenz, auch wenn in einigen Fällen Verweise auf sehr präzise Bildthemen oder Motive zu konstatieren sind. Anders als bei den beschriebenen Bildern werden bildhafte Beschreibungen zudem vielfach durch primäre Bildlichkeit in Form von Gravuren unterstützt. Eine Markierung erfolgt in der Mehrzahl der Fälle über die Verwendung der Malerei-Metapher. Eine vergleichende, zahlenmäßige Aussage ist im Fall der bildhaften Beschreibungen aufgrund von Abgrenzungsproblemen schwieriger zu treffen. Recht eindeutig bildhafte Beschreibungen sind aber in vergleichbarer Zahl im Korpus zu finden wie beschriebene Bilder.

Zur sekundären Bildlichkeit bildhafter Beschreibungen ist zu sagen, dass von einer unmittelbaren, spezifisch malerische Mittel transponierenden Schreibtechnik, die für den Leser ein aus verbal evozierten Farben und Linien bestehendes bildhaf-

10 Solche Szenen, Bilder oder Tableaus sind von der Forschung seit langem beschrieben worden. Hier kommt ein gegenüber der „theaterhaften Szene“ enger gefasster Begriff der „bildhaften Beschreibung“ oder des „tableaus“ zum Tragen; vgl. hierzu Lafon (1992: 286) sowie zur Abgrenzung Neumann (2004, 2007).

tes Vorstellungsbild entwirft, auch hier nicht wirklich die Rede sein kann. Es sind aber andere Techniken vorhanden, die zur sekundären Bildlichkeit beitragen. Insbesondere kommt eine Art freiwillige Selbstbeschränkung auf bildlich darstellbare Aspekte zum Tragen: Die Schilderung beschränkt sich dann auf Gestik, Mimik, sonstigen Körperausdruck und räumliche Figurenkonstellation und sieht von im Medium der Malerei nicht möglichen abstrakten Benennungen der inneren Gemütszustände der Figuren ab. Auch sind diese „Bilder“ in der Regel stumm, das heißt sie kommen ohne Dialog aus. Der Stillstand der erzählten Zeit sowie die Verräumlichung des Dargestellten durch von der Betrachter-Figur abhängige Raum-Deixis ist ebenfalls eine Übertragung von der Malerei zugeschriebenen Eigenschaften ins Bild. Die Augenblicksstruktur des Bildes kann zur Steigerung der Eindrücklichkeit und Inszenierung des entscheidenden und/oder besonders emotionalen Augenblicks eingesetzt werden.¹¹ Eine besonders raffinierte Strategie zur Herstellung von sekundärer Bildlichkeit unter Umgehung der Grenzen der Sprache ist die Technik, in der Schilderung von bildhaften Beschreibungen auf bekannte Bildprogramme oder Bildmotive anzuspielden. So kann eine Voyeur-Szene aus einem libertinen Roman von sehr präzisen Anspielungen auf das Bildmotiv der „Vénus anadyomène“ unterfüttert werden (so in Mirabeau [1783] 2005: 1059-60), oder eine Vater-Tochter-Szene aus einem sentimentalischen Roman als Umsetzung des pathetischen Bildprogramms der „sentimentalischen“ Genremalerei sensu Werner Busch (1993) eines Greuze markiert werden (so in Leprince de Beaumont 1767, 1: 85-86). Dadurch kommt es zu einer Art mentaler Überblendung von Romanszene und Bildmotiv und damit zu Anschaulichkeit. Darüber hinaus

11 Das Problem der Zeitstruktur und der Inszenierung des Augenblicks klammere ich hier aus, siehe dazu Schöch (2007).

werden immer wieder Namen von Malern oder auch geographisch definierte Epochenstile verwandt, um auf einen Stil, eine Atmosphäre etc. hinzuweisen.

In Bezug auf die tertiäre Bildlichkeit fällt in den bildhaften Beschreibungen auf, dass diese viel stärker ausgeprägt ist als in den beschriebenen Bildern. So ist erstens die Inszenierung der Betrachterperspektive, also des Sehens und damit des Visuellen überhaupt, sehr präsent, insbesondere unter Zuhilfenahme komplexer räumlicher Gegebenheiten, die den sich für kurze Zeit bietenden und eingeschränkten, damit also zeitlich und räumlich rahmenden Blickraum konstruieren. Zweitens ist auch die Inszenierung der Bildwirkung auf die betrachtenden Figuren äußerst präsent: Die dem Bild im Sinne des Sensualismus zugeschriebene schlagartige und emotionale Wirkung auf den Betrachter führt dazu, dass der Anblick bildhafter Szenen Erschrecken oder Betroffenheit, große Freude oder heftige Tränen, Sprachlosigkeit oder Ohnmacht auslöst. Darüber hinaus ist auch die Verwendung malerischer Fachterminologie im Zusammenhang mit diesen bildhaften Szenen häufiger und komplexer als im Falle der beschriebenen Bilder.¹²

Insgesamt wird, so denke ich, deutlich, dass der Bezug zur Bildlichkeit im Falle der bildhaften Beschreibungen deutlich ausgeprägter, komplexer und breiter ist, als im Falle der beschriebenen Bilder. Wie sich diese Situation in einem einzelnen Roman konkret niederschlägt möchte ich nun an einigen Beispielen aus Sénac de Meilhans Briefroman *L'Émigré* von 1797 zeigen.

12 Eine interessante, fast schon topische Variante der tertiären Bildlichkeit bezieht sich nicht auf die Betrachterfiguren, sondern auf den Adressaten, sei es der diegetische Adressat eines Briefes im Briefroman oder eine Leserfigur: Dieser wird vom Briefeschreiber oder Erzähler explizit dazu aufgefordert, sich ein Vorstellungsbild zu machen, nach dem Muster „figurez-vous“ oder „représentez-vous“ („stellen Sie sich Folgendes vor...“) oder sogar in Verbindung mit der Malereimetapher nach dem Muster „peignez-vous“ (ebenfalls als „stellen Sie sich vor“ zu verstehen).

Beschriebene Bilder und Bildhafte Beschreibungen in Sénac de Meilhans *L'Émigré* (1797)

Sénac de Meilhan soll als illustratives Beispiel dienen, gerade weil er, anders als beispielsweise Diderot, der seinen Roman *La Religieuse* nachträglich unter das Motto „son pittor anch'io“ stellt,¹³ nicht programmatisch auf eine Ästhetik der Malerei zurückgreift und insofern als Probe aufs Exempel fungieren kann. Zugleich ist er paradoxerweise auch deswegen geeignet, weil er in einer Hinsicht gerade nicht typisch ist: Mit der konstatierten Dissoziation von Bild und Bildlichkeit in den Romanbeschreibungen korreliert in dem untersuchten Korpus auch eine Differenzierung zwischen den Romanen, insofern als in einem gegebenen Roman meist eine der beiden Beschreibungsmodalitäten dominiert, entweder die beschriebenen Bilder oder die bildhaften Beschreibungen. Dies ist nun in dem hier verhandelten Roman nicht der Fall; beide Beschreibungsmodalitäten und -objekte kommen gleichermaßen vor und können so direkt miteinander verglichen werden.

Gabriel Sénac de Meilhan war ein im Verwaltungsapparat des Ancien Régime hochstehender Beamter, dessen Vater durch seinen Posten als königlicher Leibarzt 1752 in den Adelsstand erhoben worden war. Sénac verfasste den mit *L'Émigré* betitelten Briefroman vermutlich im Jahre 1793, während er, vor den Gefahren der Revolution fliehend, im deutschen Exil war. Erst 1797 in Braunschweig veröffentlicht, wurde der Roman bei Erscheinen und im 19. Jahrhundert zunächst wenig beachtet, sein Autor als Monarchist abgetan.¹⁴ Erst 1934 wurden Roman und Autor von Albert Thibaudet differenzierter betrachtet. Der Roman wurde seitdem mehrfach herausgegeben, zuletzt auch als Taschenbuch. Es handelt

13 Dies formuliert er in einem Brief vom 27. September 1780 an Heinrich Meister, den Herausgeber der *Correspondance littéraire*; zitiert nach Diderot ([1796] 2004: 974).

14 Zur Biografie Sénac de Meilhans, siehe Stavan (1968).

sich um einen „roman d'émigration“, der die Situation der aus Frankreich geflohenen Adligen im Exil während und unmittelbar nach der Revolution behandelt. Der Roman hat bisher aufgrund seiner Thematik in erster Linie politisch-historische Lektüren herausgefordert, zumal Sénac de Meilhan auch andere Schriften zu diesem Thema verfasst hat, insbesondere ein *Des principes et des causes de la Révolution en France*, das bereits 1790 erschien.

Der Kern der Handlung ist schnell beschrieben: Auf der Flucht vor der revolutionären Gewalt findet sich der Marquis de Saint-Alban auf der deutschen Seite des Rheins wieder. Nach einer Verletzung wird er im Schloss der Comtesse de Loewenstein aufgenommen. Der gutaussehende, niveauvolle aber durch die Wirren der Revolution mittellose Saint-Alban und die schöne, sensible aber mit einem älteren Mann verheiratete Victorine können sich nur verlieben. Der Kampf zwischen Liebe und Verpflichtung nimmt seinen unabwendbaren und tragischen Verlauf, die Handlung wird aber von Sénac primär als Vorwand genutzt, die Situation der adeligen französischen Emigranten zu thematisieren.

Zunächst lässt sich für diesen Roman feststellen, dass die Malerei auch auf der Handlungsebene insofern eine Rolle spielt, als Saint-Alban im Exil sein Talent für die Malerei wiederentdeckt und Portraits seiner Gastgeber und Zeichnungen der Umgebung des Schlosses anfertigt. Dennoch handelt es sich nicht um einen Malerroman im engeren Sinn, dazu ist diese Tätigkeit zu randständig: Sie spielt zwar für die Handlung und die Bedeutung des Romans insgesamt, nicht aber für die Entwicklung des Protagonisten selbst eine wichtige Rolle. Auch ist eine für den Roman der Zeit durchaus repräsentative Präsenz der Malerei-Metapher für die verbale Repräsentation von Personen aber auch Handlungen festzustellen. Beispielsweise ist im Roman das gegenseitige Anfertigen

gen verbaler und gemalter Portraits eine Art gesellschaftliche Tätigkeit und wird gleichermaßen als „peinture“ bezeichnet. Der Diskurs über beide Modalitäten des Portraitierens ist dabei von der Malerei-Metapher geradezu gesättigt. Als einleitenden Kommentar zu einem wohlgemerkt verbalen Portrait, das Saint-Alban von ihr angefertigt hat, schreibt Victorine an ihre Freundin:

Êtes-vous satisfaite de ce portrait, qui a tellement frappé ma mère que, ravie du talent de l'auteur, elle lui a demandé instamment de faire le mien. Les traits flatteurs qu'il referme ne sont pas exacts, mais je crois que si les couleurs sont trop brillantes, elles ne sont pas sans quelque vérité. Il m'a prodigieusement embellie, voilà tout le tort du peintre. (Sénac [1797] 2004: 92, XV)

Wo er anfangs noch „Autor“ ist, wird er gegen Ende „Maler“ genannt; die verbalen Elemente werden als Züge oder Linien („traits“) und Farben („couleurs“) beschrieben; das entscheidende Kriterium ist das der Wahrheit („vérité“) der Darstellung, auch dies eine für den Diskurs über die Malerei typische Kategorie.

Nun aber zunächst der Blick auf die beschriebenen Bilder. Wie für das Korpus insgesamt gilt auch in diesem Roman, dass die beschriebenen Bilder vor allem Portraits und Historienbilder sind. Beide Bildgattungen dienen vor allem dazu, die Beziehungen der Figuren zu verhandeln und die Ereignisse der Revolution aufzuarbeiten. Zunächst sei ein Portrait Victorines erwähnt, das zum Brennglas der Figurenbeziehungen wird. Der Marquis de Saint-Alban hat das Portrait heimlich angefertigt und bewahrt es gemeinsam mit einer Haarlocke in seinem „portefeuille“ auf. Dann verliert er es jedoch im Schloss. Er hat es mit folgendem Motto aus Racines *Phèdre* (1677) ergänzt: „Présente je vous fuis, absente je vous cherche“. Damit wird das gemalte Portrait zusätzlich symbolisch

aufgeladen, und es drückt die Unrealisierbarkeit aber auch Unüberwindbarkeit seiner Liebe aus. Die Verbindung von Portrait und Liebe wird zudem symbolisch dadurch hergestellt, dass Saint-Alban im gleichen Brief, in dem er vom verlorenen Portrait berichtet, auch von Victorine als dem „objet de mon idolatrie“ (Sénac [1797] 2004: 145, XXXVIII) spricht und damit das Objekt seiner Liebe und die Bildsemantik zusammenbringt, da „idolatrie“ etymologisch von griechisch *eidolon*, „Bild“, abgeleitet ist. Das Portrait selbst wird nun überhaupt nicht beschrieben, es wird lediglich gesagt, es sei „très ressemblant“ und bilde ein „très joli médaillon“ (Sénac [1797] 2004: 144, XXXVIII); ansonsten werden vor allem die Umstände seines Zustandekommens, seine Aufbewahrung mit der Haarlocke, das nicht richtig verschlossene Portefeuille, etc. betont. Wenn das verlorene Portrait von einem der Bewohner des Schlosses gefunden würde, hätte dies schlimme Folgen, die im Briefwechsel durchgespielt werden: Je nachdem, wer das Portrait findet, wären ein eifersüchtiger Ehemann und eine entehrte Victorine, oder ein in Ungnade fallender Marquis und eine unerreichbare Victorine die Optionen. Tatsächlich findet Victorine das Portrait und berichtet ihrer Freundin Émilie:

Un moment après son départ j'ai vu à terre un petit papier plié, de la grandeur d'un billet, je l'ai ramassé et l'ayant ouvert, j'ai trouvé... quoi ?... mon portrait à la mine de plomb ! et de l'autre côté des cheveux [...]. Je suis sortie à l'instant toute troublée, la rougeur sur le front et les joues brûlantes comme une coupable. Dès que j'ai été dans mon appartement, j'ai examiné ce portrait ; il n'est pas possible de s'y tromper, c'est le mien copié d'après celui du salon ; mais singulièrement embelli ; le même ajustement, la même coiffure ; mais il faut tout vous dire, ma chère amie, au bas est un vers célèbre de Racine : *Présente je la fuis, absente je la trouve*. (Sénac [1797] 2004: 150, XLI)

Hier wird das Portrait nun immerhin ein klein wenig beschrieben, hinsichtlich seiner Ähnlichkeit („singulièrement embelli“) aber auch der Maltechnik („à la mine de plomb“); auch die emotionale Reaktion auf das Bild wird erwähnt und als schnell und heftig beschrieben: „Je suis sortie à l’instant toute troublée“. Das Portrait wird im weiteren Verlauf dann von Victorine zunächst behalten, dann von Saint-Alban wieder zurückgefordert und ihm schließlich überlassen. In den entsprechenden Szenen, auf die ich hier jetzt nicht weiter eingehe, erscheint das Portrait primär als symbolisch aufgeladenes bzw. narrativ funktionalisiertes Objekt, aber nicht als bildliche Darstellung.

An anderer Stelle wird ein Historienbild ebenfalls eingesetzt, um die Beziehungen der Figuren zu verhandeln. Es handelt sich um ein Bild aus dem von Peter Paul Rubens Anfang des 17. Jahrhunderts für Marie de Médicis angefertigten Zyklus mit prägnanten Stationen aus dem Leben dieser mächtigen Regentin. Saint-Alban kommt eines Tages auf Drängen des Onkels zu Besuch auf das Schloss. Victorine erkennt seine Situation und sagt: „Le Marquis [...] avait l’air en quelque sorte affligé, et bien aise“ (Sénac [1797] 2004: 197-198, LVI-II). Er ist einerseits froh, Victorine zu sehen; andererseits hat er Angst, sie zu bedrängen. Victorine stellt dann fest, dass Gesichter manchmal eine solche Ambivalenz ausdrücken und führt als Beleg ein Bild von Rubens an, das als *Die Geburt des Dauphins*¹⁵ identifiziert werden kann:

On m’a parlé d’un fameux tableau de Rubens, qui représente une reine de France, qui vient d’accoucher d’un Dauphin ; on voit, dit-on, sur sa figure, l’impression d’une douleur récente, et la satisfaction d’avoir donné naissance à un prince. (Sénac [1797] 2004: 198, LVIII)

15 Öl auf Leinwand, 394 x 295 cm, 1622-1625. Als Teil des Gemäldezyklus für Marie de Médicis zunächst im Palais du Luxembourg, heute ebenfalls im Kontext der anderen Bilder des Zyklus im Louvre.

Das Bild selbst wird nicht explizit identifiziert oder beschrieben; stattdessen wird lediglich ein Detailspekt sehr gezielt für die Argumentation genutzt. Victorine überträgt überdies den ambivalenten Ausdruck von Saint-Alban und von dem Bild auf sich selbst: „Je crois que bien souvent un observateur pénétrant aurait pu voir sur mon visage, et le sentiment du plaisir que j'éprouve à l'arrivée du Marquis, et la raison qui m'ordonne d'en modérer l'expression“ (Sénac [1797] 2004: 198, LVIII). Der eigentliche *enjeux* der Passage ist mitnichten das Bild, sondern es sind die ambivalenten Gefühle der beiden Protagonisten in ihrer Dilemma-Situation. Das ist umso frappierender, als es sich bei der Passage um die einzige Erwähnung eines realen Einzelbildes handelt, die in meinem Korpus auftaucht.

Während es in erster Linie die Portraits sind, über die die Beziehungen zwischen den Figuren ausgehandelt werden, dient die Historienmalerei den Figuren dazu, die Ereignisse der Revolution zu verarbeiten. Unter dem Eindruck des Prozesses und der Exekution der Königin Marie-Antoinette entwirft ein Freund des Marquis de Saint-Alban das Projekt, ihr Leben in Form einer Serie von Historienbildern zu beschreiben:

La parole, Monsieur, est trop impuissante pour décrire ses malheurs, et je crois que ce n'est pas un historien, mais un grand peintre qui pourrait dans plusieurs tableaux en donner une juste idée. Le premier la représenterait dans la fleur de la brillante jeunesse arrivant à Strasbourg, et excitant des transports d'admiration par sa beauté et la noblesse de sa figure ; dans un autre on la verrait à Reims dans tout l'éclat de la royauté, avec son auguste et malheureux époux, l'objet des bénédictions touchantes d'un peuple immense ; dans une autre elle serait peinte à Versailles au milieu de la plus brillante Cour, et surpassant toutes les femmes qui l'entourent par l'éclat de sa beauté et un air tout à la fois élégant et majestueux ; [...] et ensuite la journée du Dix Août, ensuite la

captivité du Temple. [...] Ces tableaux, Monsieur, mon imagination me les présente sans cesse, et aucun historien ne pourra en tracer les terribles et étonnantes gradations. (Sénac [1797] 2004: 277, XCIII)

Es kommt hier ein zweifacher narrativer Anspruch zum Tragen, da jedes Einzelbild den entscheidenden Moment einer Handlung und die Bildserie insgesamt Aufstieg und Niedergang der Königin darstellen sollen. Zudem wird vom Briefeschreiber die Überlegenheit des Malers gegenüber der Geschichtsschreibung hervorgehoben, die imaginierten Szenen in ihrem emotionalen Wirkungspotential („terribles et étonnantes gradations“) zum Ausdruck zu bringen. Insofern ist es nur konsequent, dass die hier projizierten Bilder einmal mehr nur in ihrem Inhalt skizziert, nicht aber in ihrer spezifischen Bildlichkeit beschrieben werden.¹⁶

Insgesamt überwiegen in allen genannten Beispielen der inhaltliche Aspekt der sekundären Bildlichkeit oder sogar der Objektcharakter der Bilder sowie die narrative und argumentative Funktionalisierung. Demgegenüber findet keine anschauliche Beschreibung und nur ausnahmsweise eine Inszenierung von tertiärer Bildlichkeit statt. Anders sieht die Situation im Fall der bildhaften Beschreibungen aus. Hier handelt es sich um kurze Szenen oder „tableaus“, deren Beschreibung eine Reihe von Merkmalen der „Bildlichkeit“ tragen.

Zunächst möchte ich auf die Szene der ersten Begegnung zwischen den beiden Hauptfiguren eingehen:

À peine étions-nous descendus de voiture pour nous promener à pied, que nous apercevons un jeune homme en uniforme rouge brodé d'or, qui était évanoui au pied d'un arbre ; un domestique, aidé d'un paysan s'empressait autour de lui, et une espèce de charretier arriva, son chapeau plein d'eau pour

16 Ausführlicher hat in jüngster Zeit Catriona Seth (2007) den Zusammenhang von Romanhandlung, Historienmalerei und Zeitgeschichte in *L'Émigré* analysiert.

la lui jeter sur le visage ; une petite charrette attelée d'un cheval et remplie de paille, formait le reste du tableau. Ma mère toute émue d'un tel spectacle, tira aussitôt son flacon de sels d'Angleterre, et mon oncle le lui fit respirer. Le jeune homme reprit ses sens, et nous regardant avec des yeux étonnés : où suis-je, dit-il, est-ce un rêve ? Il pouvait à peine parler, mais des regards touchants nous peignaient sa reconnaissance de nos soins, et une sorte de plaisir à nous voir. (Sénac [1797] 2004: 37, II)

Neben der Markierung durch den Begriff des „tableaus“ weist die Tatsache, dass die beschriebene Szene auch Gegenstand einer von nur vier Illustrationen des Romans ist, auf die mögliche „Bildlichkeit“ der beschriebenen Szene hin (siehe Abb. 1). Man muss jedoch feststellen, dass in diesem „literarischen tableau“ keine Bildlichkeit illusionistisch hergestellt wird, dazu ist die Darstellung viel zu detailarm gehalten. Die einzelnen Elemente des Bildes werden benannt (jeune homme, domestique, paysan, charretier, charrette) und in geringem Maße deskriptiv weiter bestimmt: „En uniforme rouge brodé d'or“ und „une petite charrette attelée d'un cheval et remplie de paille“ sind die einzigen Bestimmungen von einer gewissen Präzision.

Vielmehr kann man feststellen, dass die Inszenierung der tertiären Bildlichkeit im Vordergrund steht. Es wird einerseits eine Betrachterperspektive inszeniert, indem die Briefschreiberin mit ihrer Begleitung von der Kutsche herabsteigt, ein paar Schritte geht und dann unvermittelt etwas „wahrnimmt“, was dann beschrieben wird. Mit dieser Betrachterperspektive korreliert im Anschluss an die kurze Beschreibung die Inszenierung des Effektes auf die Betrachter, in diesem Falle insbesondere die Mutter: Sie ist „toute émue d'un tel spectacle“ und es steht zu befürchten, sie könne in Ohnmacht fallen. Diese Anmerkung scheint in erster Linie zur Funktion zu haben, auf die (tertiäre) Bildlichkeit des „tableaus“ hinzuweisen. Sekundäre Bildlichkeit ist also im Sinne der Darstellung des

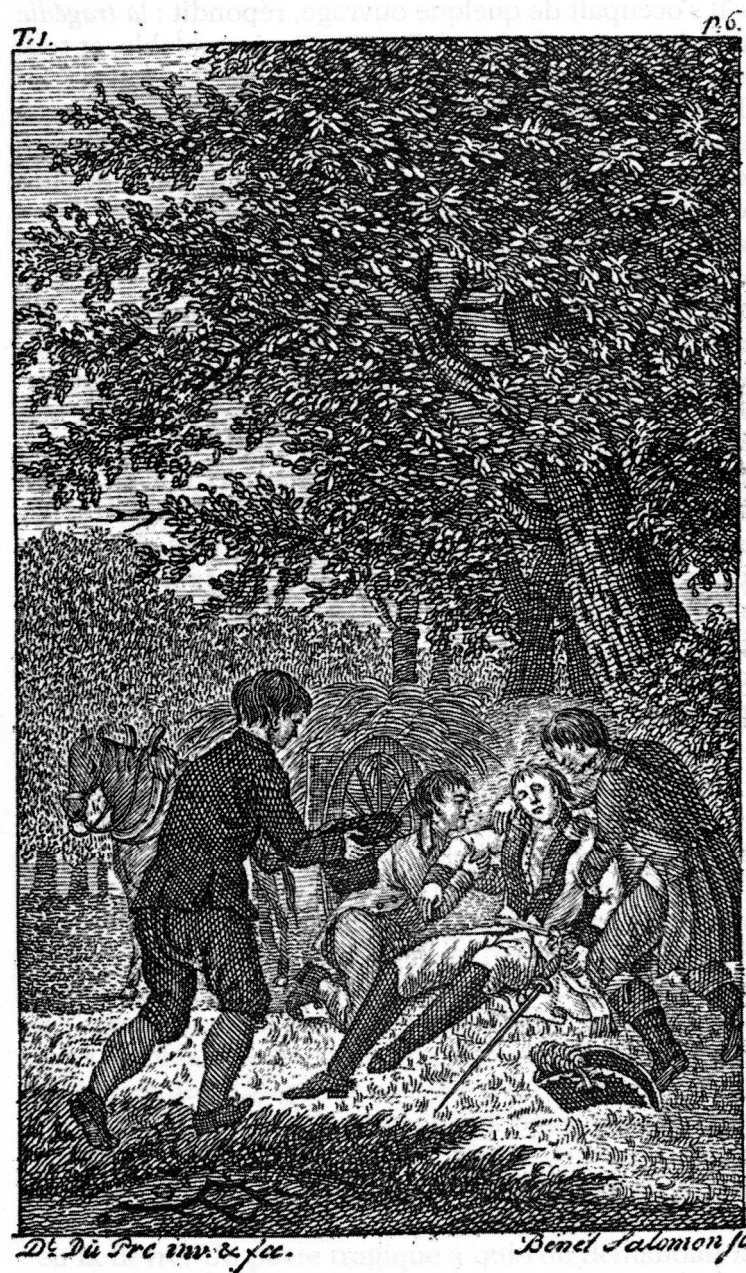


Abb. 1. Frontispiz von *L'Émigré* (Sénac 1797, t.1; Zeichnung von Du Pré, Gravur von Salomon Benet).

Inhaltes vorhanden, wird aber vor allem durch primäre und tertiäre Bildlichkeit – durch die Gravur, die Malerei-Metapher, die Betrachter perspektive und -reaktion – ergänzt bzw. ersetzt.

Noch deutlicher wird diegetische Realität in dem folgenden Beispiel umgesetzt, als sei sie ein Bild. Der verletzte

Saint-Alban wird auf dem Schloss von der ganzen Familie Victorines umsorgt; er berichtet seiner Cousine Folgendes:

Il y a quelque temps qu'ayant horriblement souffert, je m'en-dormis profondément ; à mon réveil, mes yeux se portèrent vers une glace qui est en face du sofa sur lequel je suis pendant la journée, et cette glace m'offrit une femme vêtue de blanc ; les cheveux épars et bouclés tombaient sur un cou d'albâtre entouré d'un rang de perles, une rose était à quelque distance et s'élevait et s'abaissait... deux bras arrondis par l'amour étaient nus jusqu'au coude, et des mains d'une blancheur éblouissante parfilaient des fils d'or. Je restai quelques moments sans faire connaître que j'étais éveillé, et je vis cette figure céleste, jeter des regards d'intérêt de mon côté ; ils ont pénétré, ces regards, jusqu'au plus profond de mon cœur [...]. Sa mère était près d'elle et contemplait avec délice sa charmante fille, et un vieillard respectable lisait et s'arrêtait quelquefois pour jeter un regard de satisfaction. [...] Ce réveil, ce tableau, car c'en était un, puisque je ne les voyais que dans la glace, seront sans cesse présents à mon esprit. (Sénac [1797] 2004: 126, XXVIII)

Im Grunde handelt es sich hier, in expliziter Weise, um genau die gleiche Problematik wie im vorigen Beispiel. Dieser Szene entspricht zwar keine Gravur, dafür gibt es auch hier zumindest einen äußeren Hinweis auf die mögliche Bildlichkeit der Beschreibung, die Tatsache dass der Begriff „tableau“ erneut fällt, mit der emphatischen und tendenziell entmetaphorisierenden Präzisierung „car c'en était un“. Entscheidend ist aber, stärker als im Beispiel der ersten Begegnung, die Inszenierung der tertiären Bildlichkeit: Der Wahrnehmung des „Bildes“ durch Saint-Alban, die Rahmung des Bildes durch den Spiegel, die Figurenkonstellation mit ihren Blicken; auch die Beschreibung insbesondere der jungen Victorine ist viel detailreicher und suggestiver als im vorigen Beispiel und in den beschriebenen Bildern. Auch hier bleiben die emotionale Wirksamkeit und Einprägsamkeit nicht unerwähnt. Schließ-

lich ist auch über den Spiegel die „Bildlichkeit“ aufgerufen, denn dieser Spiegel überträgt – wie das Bild – die Realität in ein zweidimensionales Abbild und erinnert insofern auch an die eingangs zitierten Verse Lemierres: „La toile est un miroir...“.

Bilanz: Zwei Bildbegriffe?

Zieht man nun in Bezug auf die eingangs gestellte These von der paradoxen Verschränkung von Bild und Bildlichkeit in der romanesken Beschreibung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Bilanz, so ist zunächst festzustellen, dass der Befund, der für das Romankorpus insgesamt plausibel scheint, sich in *L'Émigré* nicht vollständig bestätigt: Einigen systematischen Unterschieden in der Behandlung von Bildern und bildhaften Beschreibungen stehen auch manche Überschneidungen gegenüber. Während im Korpus insgesamt die tertiäre Bildlichkeit im Falle der bildhaften Beschreibungen eine deutlich wichtigere Rolle spielt als im Falle der beschriebenen Bilder, ist sie in *L'Émigré* in beiden Fällen von Bedeutung, wenn sie auch im Falle der bildhaften Beschreibungen teilweise stärker akzentuiert wird. Gemeinsam ist beschriebenen Bildern und bildhaften Beschreibungen in *L'Émigré*, dass in ihnen sekundäre Bildlichkeit kaum wesentlich anders präsent ist als im Modus des dargestellten Inhalts.

In diesem Zusammenhang gilt es zu betonen, dass das 18. Jahrhundert zu anschaulicher Bildbeschreibung durchaus in der Lage ist. In der Kunstkritik, insbesondere in den *Salons* von Diderot, spielt dieser mit dem zumindest in der Zuschreibung gegenüber dem Wort gesteigerten Illusionspotential der Malerei. Notwendig dafür (ohne hinreichend zu sein) ist jedoch ein gewisser Detailreichtum und eine gewisse Länge der verbalen Repräsentation. Im Roman gerät diese aber in Konflikt mit der restriktiven narrativen Ökonomie. Für eine illusionistische Reproduktion von Bildlichkeit wäre ein

Detailreichtum notwendig, wie er als Option erst dem Roman des 19. Jahrhunderts zur Verfügung steht. Immerhin gilt, dass die bildhaften Beschreibungen tendenziell eher auf den räumlichen Bildaufbau eingehen und auch detailliertere Beschreibungen beinhalten. Der Kontrast von beschriebenen Bildern und bildhaften Beschreibungen fällt in *L'Émigré* also weniger deutlich aus, als dies im Gesamtkorpus der Fall ist.

Des Weiteren scheint der Roman des 18. Jahrhunderts mit zwei Bildbegriffen zu operieren: Die beschriebenen Bilder greifen auf einen historisch älteren Bildbegriff zurück, bei dem die Repräsentation eines Inhaltes und der Sinn dieses Inhaltes in einem übergeordneten Kontext im Mittelpunkt stehen, während die bildhaften Beschreibungen auf einen neueren, abstrakteren, vom Sensualismus geprägten Bildbegriff zurückgreifen, bei dem die Wahrnehmung des Bildes und seine Wirkung auf den Betrachter im Mittelpunkt stehen. Diese beiden Bildbegriffe korrelieren mit unterschiedlichen Gattungen, die jeweils im Vordergrund stehen: Bei den beschriebenen Bildern dominieren Historienmalerei und Portrait, bei den bildhaften Beschreibungen ist die neuere Genremalerei von zentraler Bedeutung. Vielleicht lässt sich diese Ambivalenz als eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen deuten, bei der ein sich wandelnder Bildbegriff in seinen beiden historisch sukzessiven Ausprägungen gleichzeitig, aber an entsprechenden, unterschiedlichen Stellen im Roman zum Ausdruck kommt. Dies könnte auch erklären, warum in *L'Émigré*, einem der spätesten Romane des Korpus, der Kontrast von beschriebenen Bildern und bildhaften Beschreibungen nicht mehr so deutlich ausfällt: Hier hat der neue Bildbegriff, ausgehend von den bildhaften Beschreibungen, auch die beschriebenen Bilder bereits affiziert.

Literaturverzeichnis

- Batteux, Charles. (1746) 1969. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Genf: Slatkine Reprints.
- Busch, Werner. 1993. *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: Beck.
- Calame, Claude. 1991. Quand dire, c'est faire voir. L'évidence dans la rhétorique antique. *Études de lettres* 4, 3-22.
- Campe, Rüdiger. 1997. Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In Gerhard Neumann (Hg.). *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 208-225
- Delon, Michel. 1988. Portrait de l'écrivain en artiste-peintre. *Revue des sciences humaines* 212.4, 7-17.
- Delon, Michel. 1989. L'Esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIII^e siècle. In Wolfgang Drost & Géraldi Leroy (Hg.). *La Lettre et la figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne. Actes du premier colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*. Heidelberg: Winter, 11-29.
- Démoris, René. 1988. La peinture et le 'temps du voir' au siècle des Lumières. In Jean Bessière (Hg.). *L'Ordre du descriptif*. Paris: PUF, 47-61.
- Démoris, René. 1989. Ut poesis pictura? Quelques aspects du rapport roman-peinture au siècle des Lumières. In Catherine Lafarge (Hg.). *Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May*. Saratoga, CA: ANMA Libri, 269-281.
- De Piles, Roger. (1708) 1969. *Cours de peinture par principes*. Genf: Slatkine.
- Diderot, Denis. (1796) 2004. *La Religieuse. Contes et romans*. Hg. von Michel Delon. Paris: Gallimard, 239-415.

- Du Bos, Jean-Baptiste. (1719) 1993. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Hg. von Francine de Jacobet. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Dulaurens, Henri Joseph. 1766. *Le Compère Mathieu, ou les bigarrures de l'esprit humain*. Londres: Aux dépens de la Compagnie.
- Frantz, Pierre. 1998. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris: PUF.
- Kemp, Wolfgang. 1975. Die Beredsamkeit des Leibes. *Städel-Jahrbuch* 5, 111-134.
- Lafon, Henri. 1992. *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*. Oxford: Taylor Institution.
- Lemierre, Antoine-Martin. 1769. *La Peinture, poème en trois chants*. Paris: Merigot le jeune.
- Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. 1767. *La Nouvelle Clarice, histoire véritable*. Lyon: Pierre Bruyset-Ponthus / Paris: Desaint.
- Lobsien, Eckhard. 1990. Bildlichkeit, Imagination, Wissen. Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten. In Volker Bohn (Hg.). *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 89-114.
- Lojkin, Stéphane. 2002. *La scène de roman. Méthode d'analyse*. Paris: Armand Colin.
- Louvel, Liliane. 2001. Nuances du pictural. *Poétique* 126, 175-189.
- Mercier, Louis-Sébastien. (1771) 1971. *L'an deux mille quatre cent quarante, Rêve s'il en fut jamais*. Hg. von Raymond Trousson. Paris: Duclos.
- Mirabeau, Honoré-Gabriel Riqueti. (1783) 2005. *Ma conversion, ou le libertin de qualité*. In *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, vol. 2, hg. von Patrick Wald Lasowski, Paris: Gallimard, 973-1072.

- Moser-Verrey, Monique & Éric Van der Schueren (Hg.). 1999. *Tangence* 60 [Themenheft: L'éloquence du corps sous l'Ancien Régime].
- Neumann, Michael. 2004. Prägnante Szenen. In Michael Neumann (Hg.). *Anblick/Augenblick*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 31-49.
- Neumann, Michael. 2007. Prägnante Szenen in Schillers Balladen. In Franziska Sick & Christof Schöch (Hg.). *Zeitlichkeit in Text und Bild*. Heidelberg: Winter, 59-70.
- Oschmann, Dirk. 2002. ‚Versinnlichung‘ der Rede. Zu einem Prinzip aufklärerischer Sprach- und Dichtungstheorie. *Monatshefte für deutsche Literatur und Kultur* 94.3, 286-305.
- Pfotenhauer, Helmut. 1996. Die nicht mehr abbildenden Bilder. Zur Verräumlichung der Zeit in der Prosaliteratur um 1800. *Poetica* 28.3-4, 345-355.
- Rajewsky, Irina O. 2001. *Intermedialität*. Tübingen & Basel: Francke.
- Rétif de la Bretonne, Nicolas-Edme. (1776) 1977. *Le Paysan perversi, ou les dangers de la ville*, hg. von François Jost. Lausanne: L'Age d'homme.
- Révéróni Saint-Cyr, Jacques Antoine de. (1798) 1991. *Pauliska ou la perversité moderne, mémoires récents d'une polonaise*. Hg. von Michel Delon. Paris: Désjonquères.
- Rougemont, Martine de. 1999. Edmond peintre, ou l'image au défaut de la parole? *Études rétiviennes* 31, 191-200.
- Schöch, Christof. 2007. ‚La mesure de l'instant‘: Romanszene und Malerei in der französischen Spätaufklärung. In Franziska Sick & Christof Schöch (Hg.). *Zeitlichkeit in Text und Bild*. Heidelberg: Winter, 25-40.
- Sénac de Meilhan, Gabriel. (1790) 1987. *Des principes et des causes de la Révolution en France*, hg. von Michel Delon. Paris: Desjonquères.

- Sénac de Meilhan, Gabriel. 1797. *L'Émigré*. Braunschweig : Fauche et compagnie.
- Sénac de Meilhan, Gabriel. (1797) 2004. *L'Émigré*, hg. von Michel Delon. Paris: Gallimard.
- Seth, Catriona. 2007. Dire l'indicible: peinture et histoire dans *L'Émigré*. In Claire Jaquier, Florence Lotterie & Catriona Seth (Hg.). *Destins romanesques de l'émigration*. Paris: Desjonquères.
- Stavan, Henry A. 1968. *Gabriel Sénac de Meilhan (1736-1803). Moraliste, romancier, homme de lettres*. Paris: Lettres modernes Minard.
- Tane, Benoît. 2003. Discours, peinture, gravure dans l'édition illustrée du *Paysan pervers* de Rétif de la Bretonne (1782): de l'exposition à l'impression. In Pascale Auraix-Jonchière (Hg.). *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles. Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 24-26 octobre 2001*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 93-115.
- Tiphaigne de la Roche, Charles-François. (1760) 1990. *Giphantie*. In: Francis Lacassin (Hg.). *Voyages aux pays de nulle part*. Paris: Laffont, 1019-1085.
- Tschiltschke, Christian von. 2000. *Roman und Film: filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen: Narr.
- Tytler, Graeme. 1982. *Physiognomy in the European Novel: Faces and Fortunes*. Princeton: Princeton UP.
- Watelet, Claude-Henri. 1760. *L'art de peindre. Poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*. Paris: Guérin & Delatour.
- Willems, Gottfried. 1989. *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen: Niemeyer.