

Boucher, Chardin und Fragonard neu angepackt

Ewa Lajer-Burcharth
The Painter's Touch. Boucher, Chardin, Fragonard. Princeton/Oxford, Princeton University Press 2018. XIV, 298 S., Ill. ISBN 978-0-691-17012-1. \$ 65.00

Ewa Lajer-Burcharth beginnt ihre Studie *The Painter's Touch* mit einer grundlegenden Kritik: Keines der gängigen Analysemodelle der Kunstgeschichte habe die künstlerischen Eigenheiten der drei französischen Maler François Boucher, Jean Siméon Chardin und Jean-Honoré Fragonard bislang hinreichend zu erklären vermocht. Weder stilistische noch semiotische oder soziokulturelle Erklärungsansätze hätten zufriedenstellende Ergebnisse gezeigt, wenn es darum geht, die Malerei der drei heute wohl zu den bekanntesten KünstlerInnen des 18. Jahrhunderts zählenden französischen Maler genauer zu fassen.

DIE MATERIALITÄT DES GEMÄLDES

Für ihr Vorhaben, sich der Malerei dieser drei Künstler neu anzunehmen, wählt Lajer-Burcharth das Konzept der *touche* (von *toucher*, etwas berühren, mit etwas in Berührung kommen, im übertragenen Sinn den künstlerischen Farbauftrag bezeichnend) als Ausgangspunkt. Die Autorin greift damit einen zeitgenössischen kunsttheoretischen Begriff auf, der, auf die Malerei bzw. auf den einen bestimmten Künstler kennzeichnenden Pinselstrich referierend, mit künstlerischer Persönlichkeit und malerischem Selbstbewusstsein assoziiert wird. Im Hinblick auf dieses Konzept der *touche* sei bei allen drei behandelten Künstlern, so Lajer-

Burcharth, ein stark individualisierter Zugang zu Farbe und Farbauftrag auszumachen. Die auf dieser Beobachtung fußende Kernthese der Abhandlung lässt sich wie folgt zusammenfassen: Sowohl Boucher und Chardin wie auch Fragonard hätten den Umgang mit dem Material und künstlerischen Herstellungsweisen als Gestaltungsmittel erkannt, diese selbstbewusst eingesetzt und als Instrumente der Selbstdefinition als Maler verwendet. Die daraus resultierende Individualität stellt dabei, das ist der Autorin wichtig, keine „natürliche Begleiterscheinung“ von künstlerischer Begabung per se dar, sondern muss als eine bewusste Entscheidung gewertet werden, die sich in spezifischen bildlichen Strategien und malerischen Handhabungen artikuliert (3). Es handle sich folglich bei diesen Behauptungen künstlerischer Individualität um eine Form des „strategic embrace of materiality“ (ebd.).

Mit der Betonung der Individualität der künstlerischen Ansätze der drei Maler geht zunächst eine doppelte Verschiebung der Forschungsperspektive auf das französische 18. Jahrhundert einher: Weder die neuen Rezeptionsmöglichkeiten von Kunst, die sich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich etwa über die Salon-Ausstellungen allmählich ausbilden und die bekanntlich neue Kunstöffentlichkeiten und Publikumsstrukturen hervorbringen (vgl. hierzu die einschlägigen Publikationen von Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven/London 1985, Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011, und Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2017) noch die offiziellen Institutionen wie etwa die Académie Royale (hierzu Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*

[1648–1793]. *La naissance de l'École Française*, Genf 2012, und Hannah Williams, *Académie royale. A History in Portraits*, Farnham 2015), die einen staatlich sanktionierten normativen Kunstbegriff etablieren, stellt die Autorin ins Zentrum ihrer Untersuchung, sondern Fragen der individuellen künstlerischen Praxis (vgl. zum Konstrukt der Académie als vorgeblich doktrinäer Institution u. a. schon Markus A. Castor, *Die Conférences der Académie Royale de Peinture et de Sculpture und die Autonomie der Kunst. Kunstdialog als Agens historischer Entwicklung*, in: *Akademie und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, hg. v. Barbara Marx/Christoph Oliver Mayer, Frankfurt a. M. 2009, 141–236). Sowohl Mechthild Fend als auch Katie Scott haben dementsprechend Lajer-Burcharth bereits attestiert, eine ‚andere Geschichte‘ des französischen 18. Jahrhunderts zu erzählen (vgl. die Rez. von Fend in: *Art Bulletin* 101/2, 2019, 139–141, und diejenige von Scott in: *Art History* 42/1, 2020, 207–213).

Für Lajer-Burcharth ist der titelgebende „touch“ des Künstlers auf zwei Ebenen leitend für ihren Zugang: als empirischer Befund, als dessen Resultat die überlieferten Werke von Boucher, Chardin und Fragonard gelten können und dem in ihrer Untersuchung ausführliche Analysen gewidmet sind, aber auch in einem allgemeineren Sinn. Neben den materiellen Spuren des Malvorgangs geht Lajer-Burcharth auch der gesteigerten zeitgenössischen Aufmerksamkeit für die „Begegnungen“ (5) des Malers mit seinem Material nach. Folgt man der Autorin, so führt eine Aufwertung



Abb. 1 François Boucher,
Das Frühstück, 1739.
Öl/Lw., 81 x 65 cm. Paris,
Musée du Louvre [Lajer-
Burcharth, S. 48]

der künstlerischen Erfahrung – auch in ihrer konkret-körperlichen Dimension – im Akt der Herstellung eines Gemäldes zu einer stärker materiellen Wahrnehmung des Gemäldes, das nicht länger als planes Bild, sondern zunehmend selbst als Körper bzw. als Objekt firmiert: Der Maler braucht ein physisches Gegenüber – „It takes two to touch“ (ebd.), wie Lajer-Burcharth pointiert formuliert.

„Begegnung“, „Erfahrung“, „Material“: Schon das verwendete Vokabular zeigt eine stark praxeologische Perspektive an, die die Autorin nicht nur als Zugang für ihre eigene Untersuchung wählt, sondern die sie zugleich als ein für die untersuchten Gemälde relevantes historisches Diskursfeld plausibel zu machen vermag, etwa, wenn sie zeitgenössische Diskussionen über materialistische Denkansätze referiert. Der Text verortet damit die drei Maler überzeugend in einer Kultur der Hinwendung zu Fragen der Praxis, die durch Lajer-Burcharths Studie gerade in der Breite der damit assoziierten Phänomene an Kontur gewinnt. Dieser Gleichklang von Analyse- und untersuchtem Material ist sicherlich maßgeblich für die argumentative Schärfe und Eleganz, welche die Untersuchung insgesamt kennzeichnen.

DAS WERK ALS WARE UND DAS ICH DES MALERS

Im ersten, François Boucher gewidmeten Kapitel konstatiert Lajer-Burcharth, dessen ästhetisches Projekt zeichne sich in erster Linie durch seine Breite und Vielfalt aus, da es unterschiedliche Formen und Formate bespiele, gewissermaßen von der Tabakdose bis zum Historienbild. Angesichts dieser Diversität der Erscheinungsformen von Bouchers Werk ist es umso erstaunlicher, dass schon ZeitgenossInnen vom hohen Wiedererkennungswert seiner Gemälde überzeugt waren. Die Autorin hebt hervor, dass weder Bouchers Funktion innerhalb der Akademie noch seine Rolle als Hofkünstler diese Charakteristik seines Werks maßgeblich verantwortet hätten. Vielmehr müsse man Boucher als einen kommerziellen Künstler verstehen, und das in einem spezifisch modernen Sinne. Was sie als Bouchers „Takt“ einführt, will Lajer-Burcharth als dessen Fähigkeit verstanden

wissen, sich den Bedürfnissen anderer anzupassen (der Text hebt öfter auf die im Englischen ausgeprägte klangliche Nähe von „accommodation“ und „commodification“ ab; von Anfang an klingt hier also die Warenförmigkeit von Bouchers künstlerischer Produktion mit). Nach einer Analyse der Arbeitspraxis von Bouchers Atelier, das Porzellan-, Fächer- und andere Entwürfe in Hülle und Fülle hervorbrachte und etwa auch Kopien von Schülern nach Boucher-Zeichnungen nach einer kurzen Überarbeitung durch den Meister kurzerhand als dessen eigene Werke zu verkaufen wusste (Lajer-Burcharth spricht überzeugend von „a kind of authorial manufacture“ [31], eine Praxis, die bereits seit dem Spätmittelalter nachweisbar ist und bei Lukas Cranach d. Ä. und dann natürlich in der Rubens-Werkstatt auf die Spitze getrieben wurde), widmet sie ein ausführliches Unterkapitel den Genre-Bildern Bouchers aus den 1740er Jahren, um damit den Maler noch expliziter in der entstehenden Konsumkultur seiner Zeit zu verorten.

Mit scharfem Blick verfolgt Lajer-Burcharth in Bouchers Gemälden, wie aus Waren persönliche Gegenstände werden. Zahlreiche Bilder thematisieren die affektive Bindung an Luxusartikel: So hält etwa jeder Protagonist und jede Protagonistin in Bouchers *Le déjeuner* (Abb. 1) einen Gegenstand in der Hand, der zum Wohlbefinden seiner/ihrer selbst oder anderer beiträgt. Die Ware weiß sich anzupassen, sich anzuschmiegen. Diese „süße Komplizenschaft“ von Personen und Objekten, ihre „sweet complicity“ (53), wie sie Bouchers Genre-Szenen ins Bild setzen, bringt eine neue Vorstellung des Selbst mit sich, das in diverse Objekte ausgelagert ist und sich ständig zeigen muss, somit selbst „on display“ ist. Die entstehende Konsumkultur erzeuge also, so die Autorin, ein bestimmtes Subjektivitätsmodell, welches das Ich über ein visuell stimmiges, aber semantisch instabiles Zeichen konstituiert. Diese Beobachtung dient Lajer-Burcharth dann auch zur Formulierung eines ebenso komplexen wie überzeugenden Arguments in Bezug auf Boucher als Maler. Genauso wie vermittelt durch die Ware eine bestimmte Version des Selbst hervorgebracht wird, ist auch Boucher das Produkt seiner Werke: Seine Gemälde, die wie

Abb. 2 Jean Siméon Chardin, *Küchentisch*, 1755. Öl/Lw., 39,7 x 47,6 cm. Boston, Museum of Fine Arts (Lajer-Burcharth, S. 88)

Waren funktionierten, generierten allererst den Autor ‚Boucher‘ – und zwar ebenfalls auf der Basis visueller Konsistenz.

Im zweiten Kapitel, das sich mit Chardins Malerei befasst, wird das Vorhaben des Buches, sich der Materialität jener Gemälde eingehender anzunehmen, am umfassendsten umgesetzt: Selten wurden technische Analysen so gewinnbringend verknüpft mit einem inhaltlichen Argument über die spezifische Qualität der Werke eines Malers. So weist etwa Chardins *Küchentisch* (Abb. 2) massive Pentimenti bei beinahe allen dargestellten Objekten auf, wie Röntgenaufnahmen des Stilllebens verdeutlichen (Abb. 3): Lajer Burcharth wertet diese als „a whole geography of doubt“ (87), die auf eine komplette Neuorganisation des Gemäldes während des Malvorgangs hindeute. Unter dem Begriff der „deep materiality“ fasst sie ihr Vorhaben, die Gemälde quasi archäologisch zu untersuchen und diese dabei als Speichermedien für den Malpro-

zess selbst zu begreifen. Chardins idiosynkratische Form der *exécution* hatte auch, wie Lajer-Burcharth herausarbeitet, mit seinem familiären Hintergrund zu tun: Als Sohn eines auf Billardtische spezialisierten Schreiners war er bestens vertraut mit dem Handwerkermilieu im Paris seiner Zeit.

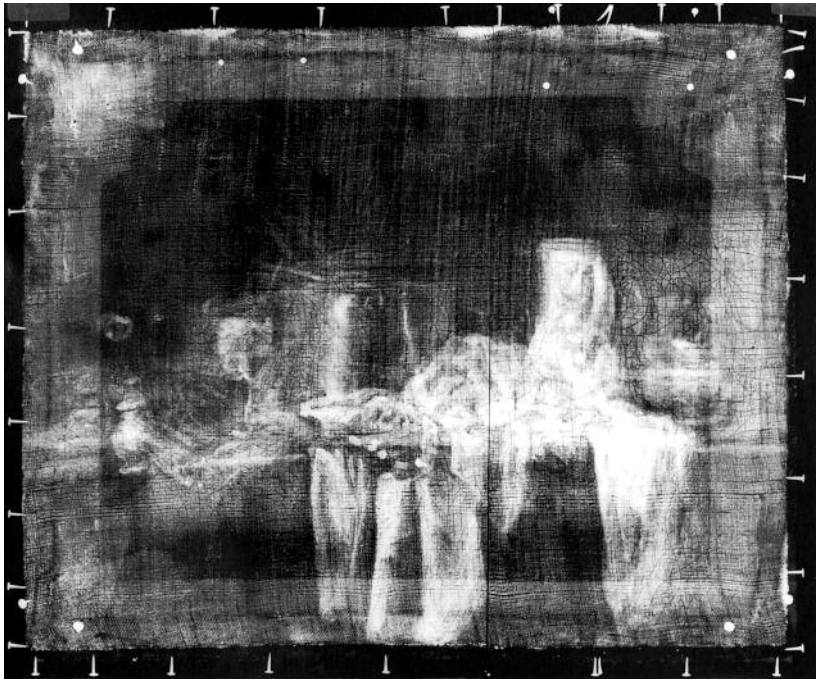


Abb. 3 Chardin, *Küchentisch*. Röntgenaufnahme (Lajer-Burcharth, S. 88)



Abb. 4 Chardin, *Der Rochen*, 1725–26. Öl/Lw., 1,14 x 1,46 m. Paris, Musée du Louvre (Lajer-Burcharth, S. 98)

Selbst jedoch (erfolgreich) um die Aufnahme in die Akademie bemüht, verwandelt Chardin, so die Autorin, das zeitgenössisch primär mit dem zunftmäßig organisierten *maitre peintre* assoziierte handwerkliche Können in ein Attribut des *artiste* im modernen Sinne: Bei Chardin werde Handwerk selbstreflexiv gewendet und verinnerlicht. Ein erstes Unterkapitel widmet sich den unterschiedlich gelagerten ‚Tiefeneffekten‘ der frühen Stilleben Chardins, etwa indem der Einsatz von Hohlgefäßen zur Schaffung eines Tiefenraums im Bildraum analysiert wird. Dieser von Lajer-Burcharth herausgearbeitete „inside/out“-Effekt (96) trifft in besonderem Maße auf Chardins berühmten Rochen zu, der als *Ecorché* zum Zeugnis einer nicht nur visuellen, sondern auch oralen Malpraxis wird, wobei das Körperinnere des Fisches eine Dimension der ‚Innerlichkeit‘ im Gemälde als solchem eröffne (Abb. 4).

Wie schon im Boucher-Kapitel geht Lajer-Burcharth von der Annahme aus, dass die Materialität der Gemälde das Subjekt als Effekt erst produziert – in diesem Fall jedoch keines, das sich wie bei Boucher als schillerndes, vielgestaltiges Oberflächenphänomen darbietet, sondern eines, das gerade die Tiefe des Materials und der Introspektion gleichermaßen erkundet. Lajer-Burcharths Untersuchungen führen sie über das Mo-

tiv des Blinden bei Chardin, über seine Genre-Szenen und dann Stilleben schließlich zu den späten Pastell-Selbstporträts des Malers. Hier gelingt es der Autorin besonders eindrücklich, Materialitäts- mit Subjektivitätsdiskursen zu verknüpfen, wenn sie herausstellt, dass Chardins freier, lockerer Umgang mit den Pastellkreiden zwar ein doppeltes Porträt – nämlich das seiner Person wie seiner Malweise – schafft, dabei gleichzeitig jedoch die Porträthaftigkeit und damit das Prinzip der Repräsentation überhaupt an eine Grenze führt: Als *defacement* werden die Selbstporträts zu einer „tour de force of the making and unmaking of the self“ (175).

SEXUALISIERTE BEGEGNUNGEN

Das dritte Kapitel schließlich ist dem ca. 30 Jahre jüngeren Fragonard als Schüler sowohl Bouchers als auch Chardins gewidmet, der insbesondere das ästhetische Projekt Bouchers fortzuschreiben scheint. Vor allem für eine private Auftraggeberschaft tätig, sieht auch er seine Bühne nicht wirklich im Salon. Außerdem, so Lajer-Burcharth, habe es wenige zeitgenössische Versuche seitens der Kunstkritik gegeben, sein Werk und dessen ästhetische Qualitäten eingehender zu beschreiben. In Anlehnung an Michel Foucaults Analyse der Rolle der Sexualität im Zusammenhang der Subjektconstitution möchte Lajer-Burcharth die erotischen Sujets von Fragonard wiederum als Symptom einer zeitgenössisch drängenden Neubestimmung des Verhältnisses von „sex and self“ (181) auffassen. Das sexuelle Imaginäre bei Fragonard begreife die erotische Erfahrung als individualisiert, privatisiert und als durch und durch physischen Akt.



Abb. 5 Jean-Honoré Fragonard, *Die Badenden*, 1763–64. Öl/Lw., 64 x 80 cm. Paris, Musée du Louvre (Lajer-Burcharth, S. 185)

Beginnend mit einer Analyse von Fragonards Landschaften, die zumeist um eine leere Bildmitte herum organisiert sind und die von Lajer-Burcharth als generatives Zentrum des Bildes gedeutet werden, nähert sich die Autorin dem, was sie als Fragonards „epigenetische“ Auffassung von Malerei beschreibt. Hier wird zunächst Buffons Theorie zur Entstehung von Leben, bei der sich dank einer *moule intérieure* aus ungeformter Materie neue Strukturen bilden, aufgerufen, ebenso wie die zeitgenössische Obsession für den Uterus, der noch im späten 17. Jahrhundert gerne topografisch imaginiert und als ein See dargestellt worden sei. Lajer-Burcharth geht also in diesem Kapitel von diesem zeitgenössisch vieldiskutierten naturphilosophischen Prinzip der Epigenese aus, um dieses dann auf die Malerei Fragonards zu übertragen. Am Beispiel von Fragonards *Badenden* (Abb. 5) lässt sich gut nachvollziehen, was Lajer-Burcharth meint, wenn sie darauf abhebt, dass auch die flirrenden Oberflächen der Fragonard-

Leinwände wirkten, als hätten sie ein Eigenleben: Die *Badenden* sind hier Teil einer Landschaft, die sich gerade erst auszubilden scheint und die von einer Kraft angetrieben ist, die Leben stiftet. Die *Badenden* werden so zu einem Bild, das sein eigenes Werden inszeniert und sich vermeintlich selbst hervorbringt. Auch die erotischen Bilder Fragonards werden von Lajer-Burcharth dann in ihrem Verhältnis zum abwesenden dahinterstehenden weiblichen Körper gedeutet, der als ihr Ursprung firmiert. Sie führen die Autorin schließlich auch zur Analyse erotisierter Mutterdarstellungen von Fragonard (Abb. 6).

Diese Form der Körperhaftigkeit von Fragonards Gemälden sei jedoch nicht zu verstehen, ohne den Einsatz des Körpers des Künstlers im Malakt zu berücksichtigen. Ausgehend von La Mettries Konzeption von (sinnlicher) Freude als zentralem Element der Subjektkonstitution bringt sie Fragonards eigenen *bonheur* als Malantrieb ins Spiel, den sie als eine Praxis der Selbst-Gefällig-



Abb. 6 Fragonard, Besuch bei der Amme, ca. 1775. Öl/Lw., 73 x 92,11 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1946.7.7 (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.32685.html>)

keit, der „self-accommodation“ (212), verstanden wissen will. Individuelle Freude sei darüber hinaus das, worauf die Kunstliebhaber und der zugehörige Amateur-Diskurs ausgerichtet seien. Im weiteren Fortgang hebt sie dann jedoch vor allem darauf ab, dass die Freude des Künstlers und die der Connaisseure (schon allein qua ihres unterschiedlichen sozialen Status) nicht dieselbe sei: Diese Differenz bringt besonders Fragonards *figures de fantaisie*-Serie der 1760er Jahre zur Darstellung.

FORMEN UND GEFORMTWERDEN

Wie allein anhand dieser knappen Zusammenfassung deutlich geworden sein dürfte, entfaltet Lajer-Burcharth für jeden der drei Künstler ein hochkomplexes, eigenwilliges Argument zur spezifischen Form der Subjektconstitution. Dabei fällt auf, dass die sich ex post aus den Gemälden schemenhaft formierenden Künstler-Subjekte keinem

rationalen, stabilen Subjektentwurf entsprechen. Sie sind merkwürdig durchlässig, teils widersprüchlich und vor allem untereinander sehr verschieden. Diese interessante Pluralität der von Lajer-Burcharth aufgezeigten historischen künstlerischen Subjektentwürfe gerät teils in Reibung mit der psychoanalytischen Grundierung der Deutungen der Autorin: Stellenweise entsteht der Eindruck, als ob psychische Grundkonflikte eben doch überzeitlich wirksam seien. Sehr überzeugend hingegen ist das aus allen drei Kapiteln sprechende dialektische Verständnis von Subjektivität, bei dem sich das Selbst stets im Verhältnis zu anderen und anderem formiert und das auch für die konkreten Analysen als Leitprinzip zu fungieren scheint: Die Autorin führt in sehr plausiblen und originellen Analysen vor Augen, wie die besprochenen Gemälde durch zeitgenössische Vorstellungen von Subjektivität geprägt sind und zugleich eigene Varianten des Subjektivitätsdiskur-

ses hervorbringen. Diese Doppelbewegung von Definiertsein durch einen bestimmten Diskurs und Gestaltung desselben wird in allen drei Fällen anschaulich, wobei insbesondere das Boucher- und das Fragonard-Kapitel mit ihrem Fokus auf Begehrensstrukturen, die Waren wie Körpern gleichermaßen gelten, eine interessante Klammer bilden.

Für die Ausgangsthese des Buches zur künstlerischen Individualität der drei Maler gilt dies nur eingeschränkt: Da Lajer-Burcharth so stark auf die Unabhängigkeit ihrer Protagonisten von den wichtigen Kunstinstitutionen ihrer Zeit wie dem Salon, der Kritik oder der Akademie pocht, bleibt das Postulat künstlerischer Individualität bzw. Innovation unangetastet von jener angesprochenen komplexen Dynamik des Formens und Geformtwerdens. Dass bzw. unter welchen Umständen die drei Künstler ‚künstlerisch individuell‘ agieren, gilt dem Buch als gemeinsamer Nenner, der nicht hinterfragt oder kontextualisiert wird. Anders formuliert: Künstlerische Individualität – und die damit einhergehende Annahme relativ uneingeschränkter Freiheit in künstlerischen Belangen – würde selbst als eine ideologische Form besser greifbar, wenn man mit in den Blick nähme, in welchem institutionellen Rahmen sich solche Vorstellungen von ‚künstlerischer Individualität‘ entfalten konnten. So wirft der von Lajer-Burcharth gewählte Fokus indirekt die Frage nach den Grenzen von Gestaltungsprozessen auf: Welche Institutionen schränken zeitgenössisch künstlerisches Handeln ein? Und vielleicht auch: Wann entzieht sich ein Material dank seiner Eigenlogik der Gestaltbarkeit? Gerade die eingangs formulierte Devise „It takes two to touch“ böte sich dazu an, der Widerständigkeit von Materialien oder zumindest der Dialektik von Form und Formlosigkeit in der künstlerischen Begegnung mit einem Material mehr Raum zu geben.

Trotzdem ist das Experiment, den Fokus eben nicht auf die einflussreichen Kunstinstitutionen des 18. Jahrhunderts zu richten und diese damit gewissermaßen zu dezentralisieren, geglückt: Es

wird die Frage sein, ob auch für weitere KünstlerInnen der Zeit dieser Zugang einen anderen Blick auf ihre Auseinandersetzung mit Aspekten der Materialität ermöglicht. Gerade aufgrund der von Lajer-Burcharth betonten starken geschlechtlichen Konnotation jener „Begegnungen“ von (weiblichem) Material und (männlicher) Künstlerhand wäre eine weitere Fallstudie zu einer Malerin der Zeit interessant gewesen. Gerne hätte man etwa erfahren, wie sich die *touche* in der zeitgenössischen Wahrnehmung verändert, wenn sie von einer Malerin aufgebracht wird (zur geschlechtlichen Konnotation von Malstilen vgl. Mary D. Sheriff, *The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago/London 1996, besonders 185–189, und Léa Kuhn, *Gemalte Kunstgeschichte. Bildgenealogien in der Malerei um 1800*, Paderborn 2020, Kapitel 3; zu Konzepten weiblicher Autorschaft Charlotte Guichard, *La griffe du peintre. La valeur de l'art [1730–1820]*, Paris 2018, Kapitel 6). Zu fragen wäre auch, ob die *touche* als Ausweis von Individualität zeitgenössisch Künstlerinnen überhaupt zugänglich war, und wenn ja, in Bezug auf welche Sujets. Vielleicht ist das aber auch das Material für ein weiteres Buch. Festhalten lässt sich in jedem Fall, dass Ewa Lajer-Burcharth mit *The Painter's Touch* in der dichten Argumentation und den ebenso überraschenden wie überzeugenden Bilddeutungen ein großer Wurf gelungen ist: Die Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird hier tatsächlich neu gesehen und auch – neu angefasst.

DR. LÉA KUHN
 Institut für Kunstgeschichte, LMU München,
 Zentnerstr. 31, 80798 München,
lea.kuhn@lmu.de