

## Ausstellung

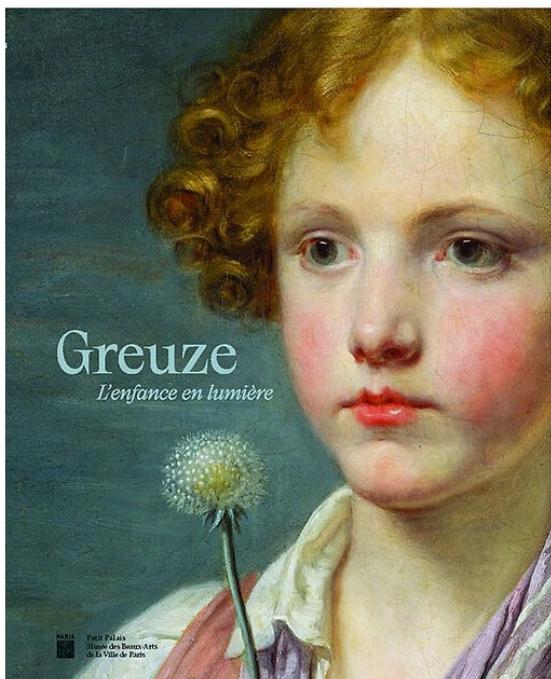
# Kinderschicksale. Jean-Baptiste Greuze im Pariser Petit Palais

**Greuze. L'enfance en lumière.** Paris, Petit Palais. Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 16.9.2025–25.1.2026. Katalog hg. von Annick Lemoine, Yuriko Jackall und Mickaël Szanto. Paris Musées, Diffusion Flammarion 2025. 392 S., zahlr. Abb.  
ISBN 978-2-7596-0617-7. € 49,00

Dr. Klaus Heinrich Kohrs  
München  
k.kohrs@gmx.net

# Kinderschicksale. Jean-Baptiste Greuze im Pariser Petit Palais

Klaus Heinrich Kohrs



„L'enfance en lumière“ ist ein kühnes Projekt des Pariser Petit Palais, denn es wagt einen Längsschnitt durch ein irritierendes Lebenswerk. Kinder sind im Œuvre von Jean-Baptiste Greuze allgegenwärtig: in kleinformatigen Porträts der Kinder befriedeter Familien oder von Sammlern, als *portraits de fantaisie* oder *portraits de genre* von anonymen Modellen oder als Akteure – und nicht als bloße Accessoires – in den großen Genrebildern, zu denen es vorbereitende, parallele oder nachträgliche *têtes d'expression* geben kann. Letztere können gleichberechtigt neben den Köpfen Erwachsener auch in den vier zwischen 1766 und 1783 publizierten Heften *Têtes de différents caractères* als fein gearbeitete Radierungen oder auch einzeln als Rötelzeichnungen erscheinen.

## Fortuna critica

Als auf der Basis des grundlegenden Katalogs der von Edgar Munhall besorgten monographischen Greuze-Ausstellung in Hartford, San Francisco und Dijon (Munhall 1976/77) vor einem halben Jahrhundert nach langer Pause eine neue kritische Auseinandersetzung mit diesem Einzelgänger zwischen flämischem Genre, Rokoko und Neoklassizismus begann, blieben die Kinder mehr oder weniger ausgespart. Die frühen *têtes* mochten als reizende Nebengattung zunächst zu Recht vernachlässigt bleiben. Von den späteren Porträts von Kindern und sehr jungen Damen, die Greuze seit den 1780er Jahren aus materieller Not in hoher Stückzahl produzierte, hielt sich die Forschung fern. Die Porträts lasziv schulterfreier Adoleszenten (cat. 65) mit Guido Reni-Blick und teils schlüpfrig-erotischen Attributen (wie zum Abflug ansetzenden Täubchen, cat. 64) wurden summarisch als „Greuze-Girls“ geschmäht. Der Blick der Forschung richtete sich auf die großen vielfigurigen Genrebilder, beginnend mit *La Lecture de la Bible* von 1755 (cat. 47) und deren Höhepunkt in den sechziger Jahren.

Thomas Crow wollte dem Künstler nur ein gutes Jahrzehnt für innovative Leistungen auf dem Feld einer ambitionierten Genremalerei einräumen, die sich aus einer produktiven Konkurrenz mit dem *grand genre*, der Historienmalerei, zu definieren suchte und die sich schon bald, 1777/78 mit *Le fils ingrat* vgl. Abb. 6 und *Le fils puni* (für die es erste Modelli schon zwölf Jahre zuvor gab), in einer outrierten, leerlaufenden Gestik endgültig erschöpft habe (Crow 1985, 173f.): „And thus pressed for something of equivalent novelty and appeal, he came up with the prototype for his bred-and-butter picture, the *Young Girl mourning her Dead Bird*, the first of a legion of pathetic female ado-

lescents that would both make his fortune and damn his posthumous reputation" (ebd., 153). Das Thema „Mädchen mit totem Vogel“ aber hatte Kontinuität seit 1757, und Willibald Sauerländer nahm schon 1965 das Bilderpaar von 1777/78 als eine neue Stufe des Paragone mit dem *grand genre* wesentlich ernster, als er für dessen Gestik auf die *Fliehenden Niobiden* der Uffizien verwies (Sauerländer 1965, 150).

Gleichwohl stand seitdem die Totale der vielfigurigen Genrebilder, durchweg Familienbilder, im Zentrum der Forschung. Der Crow-Schüler Mark Ledbury leistete Pionierarbeit, indem er unter dem analytischen Leitbegriff des *désordre* eine Neudeutung der Werkgruppe unternahm. Schon im Salonstück von 1755, der *Lecture de la Bible*, machte er im vordergründig harmonischen Miteinander der Generationen bis hin zur Dienerin und dem Familienhund, die um den aus der Bibel lesenden Vater (oder Großvater?) versammelt sind, Ambiguitäten und Bruchlinien aus (Ledbury 2000, 126–133). Damit wurden erstmals auch die Kinder zu ernst zu nehmenden Akteuren, deren Physiognomien und Körpersprache zwischen Ablen-

kung, Langeweile, Andacht, Lerneifer und trotzigem Sich-Verschließen zu deuten sind (cat. 47, | Abb. 1 |). Zuvor hatte schon Emma Barker in ihrer (von Ledbury zur Kenntnis genommenen) Dissertation von 1994, die erst 2005 erschien, die Familienbilder in ein theoriegeschichtliches Panorama der *Lumières* gerückt. Die Rolle des Kindes, seiner Erziehung und, alles umgreifend, der Familie als eine alle Ständeschränken transzendernde moralische Institution, wie sie vor allem Jean-Jacques Rousseau mit seinem *Emile* von 1762 postuliert hatte, trat hier erstmals umfassend in den Blick: „Underlying these tendencies is the ethical principle that all human beings share a common nature and are thus naturally equal“ (Barker 2005, 11). Die theatrale, kommunikative Kraft des aus dem Theater übernommenen *tableau* aber verwandelt Aufklärungstheorie in unmittelbare Wirkung auf den Betrachter: Das Bild transportiert *sentiment* und gewinnt daraus seine allgemein anmutende Botschaft. Kommunikation zwischen Betrachter und Bild war Barkers zentraler, wegweisender Begriff. Ihre tendenziell harmonistischen Bildanalysen dagegen blieben



| Abb. 1 | Jean-Baptiste Greuze, *La lecture de la Bible*, 1755. Öl/Lw., 65,3 × 82,4 cm.  
Paris, musée du Louvre ↗



| Abb. 2 | Greuze, *Un enfant qui s'est endormi sur son livre, dit Le Petit Paresseux*, 1755. Öl/Lw., 65 × 54,5 cm. Montpellier, musée Fabre ↗



| Abb. 3 | Greuze, *Tête d'un jeune garçon*, 1763. Öl/Lw., 47,9 × 39,1 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art ↗



| Abb. 4 | Greuze, *Un écolier qui étudie sa leçon, dit Le Petit Écolier*, um 1755–57. Öl/Lw., 62,5 × 49 cm. Edinburgh, National Galleries of Scotland ↗

hinter den konfliktoffen von Ledbury zurück. Die Kinder spielten explizit nur in einem Unterkapitel eine Rolle („So many children“, ebd., 103ff.).

Eine breit angelegte Diskussion um die historische Rolle und normative Kraft der *têtes d'expression* seit Charles Le Bruns *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* lieferte schließlich Yuriko Jackall, die Co-Kuratorin der hier zu besprechenden Ausstellung. Über weite Strecken verliert sie sich leider in terminologischen Quisquilen, wagt aber immerhin, einen Bogen bis zu den „Greuze-Girls“ als einer „entité différente de celle du début de la carrière de Greuze“ zu schlagen. „Une esthétique plutôt classicisante et épurée“ kündige hier „une approche de schématisation reprise par David et son école“ an (Jackall 2022, 275ff.). Wäre es, wenn überhaupt, nicht eher umgekehrt?

## Panorama der Kinder

Ein Spiegel der großen Themen der *Lumières*, nicht deren bloße Illustration, sei das in Greuzes Werk zentrale Thema der Kindheit und seiner Einbettung in den Familienverband – damit schließen Annick Lemoine, Yuriko Jackall und Mickaël Szanto in ihrem den Katalog einleitenden Statement (21–28) an den von Emma Barker eröffneten Horizont an. Aber das Konzept ihrer Ausstellung zum 300. Geburtsjahr des Künstlers, der ersten in Paris überhaupt, setzt zum

ersten Mal die Kinder ins Recht: „bien loin d'être un simple thème chez Greuze, l'enfance est le fil rouge de sa pensée en peinture“ (ebd., 25). Dieser Leitfaden bestimmt die inhaltliche Disposition des Katalogs mit zahlreichen qualifizierten Beiträgen. Die Kapitel handeln vom neu entdeckten Eigenrecht der Kinder und all ihrer Rätselhaftigkeit und Verletzlichkeit, der Rollendefinition von Mutter und Vater im idealen Familienverbund und deren möglichem Versagen, dem Vater-Sohn-Konflikt, dem Erleben von Familienglück und -tragödie und schließlich vom Verlust der Unschuld. Auf gleicher Höhe argumentiert visuell die Ausstellung selbst, wenn sie auf eine „Familienaufstellung“ der Greuze-Familie Kabinette mit Kinderporträts folgen lässt und dann erst zu den Vielfigurenbildern übergeht.

Im „Vorspiel“ präsentiert sich die Familie Greuze zerstreut in einem fiktiven (etwas geschmäcklerisch aufgemöbelten) Salon mit einem Künstlerselbstporträt und Porträts von Ehefrau, Schwiegervater und den beiden Töchtern, darunter das der dreijährigen Louise-Gabrielle im virtuos gemalten Nachtkleidchen mit entblößtem Knie und Hündchen, ein Erfolgsstück im Salon von 1769 (cat. 8). Disparat, wie man den überlieferten Dokumenten entnehmen kann, war wohl die Verfassung dieser Familie. Im folgenden, nunmehr höchst konzentrierten Raum aber fordert den Betrachter unter all den eine Zeitspanne von 1755 bis

1790 repräsentierenden Kinderporträts programmatisch ein Knaben-Trio heraus: *Un enfant qui s'est endormi sur son livre*, 1755 (cat. 24, | Abb. 2 |), *Tête d'un jeune garçon*, 1763 (cat. 21, | Abb. 3 |) und *Un écolier qui étudie sa leçon*, 1755–57 (cat. 23, | Abb. 4 |). Ein strebsamer, angestrengt memorierender Junge aus der ländlichen Mittelschicht unter bereits tief verinnerlichtem väterlichem Diszipliningebot, einträumerischer *Bon à rien* und ein aus bäuerlichem Milieu stammender, unter der Last des Aufstiegsdrucks ermatteter Knabe? Welche Kräfte schlummern in den Dreien? Welche Zukunft steht ihnen bevor? Wird der Träumer Entschiedenheit und damit (künstlerische?) Produktivität gewinnen? Werden die beiden anderen Selbstbestimmtheit erreichen können? Ist gar Devianz aus Aufbegehren ihnen vorgezeichnet?

Interaktion von Bild und Betrachter, Kommunikation im Sinne Barkers findet schon hier statt, einrahmendes Familienmilieu ist unschwer vorstellbar, wie Perrin Stein, Kuratorin am Metropolitan Museum, für „*Le Petit Paresseux et Le Petit Écolier*“ im gleichnamigen

Katalogbeitrag (96f.) präzise zeigt. Denn wenn solche oder ähnliche Porträts unter die *têtes d'expression* eingereiht werden (wie der folgende Raum es vorführt), dann unterlaufen sie jegliche Klassifikationsbemühungen im Sinne Le Bruns, die allein „geformten“ Erwachsenen galten: Alles bleibt offen, bleibt der Spekulation und unabschließbaren Deutung durch die Rezipienten überlassen. Treffend formuliert das wiederum Stein in ihrem Beitrag: „Les têtes à la sanguine“ (103f.): „Greuze élargit le lexique artistique des émotions. [...] Soustraites à la terminologie [de Le Brun], les têtes de Greuze se prêtent à l'interprétation subjective du spectateur. Chez les enfants, notamment, les émotions observées sont souvent transitoires; elles ne se laissent pas codifier.“

## Väter und Söhne. Passagen

*Transitoire* aber bleibt der Ausdruck der Kinder und Jugendlichen noch bis in ihre letzten Entwicklungsstufen hinein. Was aus ihnen im Widersprüchlichen oder gar Bösen werden kann, zeigt der endlich er-



| Abb. 6 | Greuze, *La malédiction paternelle. Le Fils ingrat*, 1777. Öl/Lw., 130 × 162 cm.  
Paris, musée du Louvre ↗



| Abb. 9 | Greuze, *Tête de jeune homme*, um 1777. Öl/Lw., 39,5 × 31 cm. Privatsammlung.  
Kat., S. 242, cat. 59



| Abb. 5 | Greuze, Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner, 1767–69. Öl/Lw., 124 × 160 cm. Paris, musée du Louvre ↗



| Abb. 8 | Greuze, Étude pour Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner, 1767. Öl/Lw., 63,5 × 76 cm. Tournus, Hôtel-Dieu, musée Greuze. Kat., S. 229, cat. 54

| Abb. 7 | Étude pour la tête de Caracalla, um 1767. Öl/Lw., 45,6 × 37,8 cm. Gotha, Schlossmuseum, Gemäldesammlung. Kat., S. 227, cat. 53

reichte Raum mit drei Hauptwerken, dem Rezeptionsstück für die Akademie *Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner* von 1769 (cat. 55), mit dem er bekanntlich scheiterte | Abb. 5 |, und den Pendants *La malédiction paternelle. Le Fils ingrat* von 1777 (cat. 56, | Abb. 6 |) sowie *La malédiction paternelle. Le Fils puni* von 1778 (cat. 57). Ihnen geben die Kuratoren Vorstudien oder parallele Ver gewisserungen bei, in denen sich der Künstler offenbar die Rätselfrage, wie sie wurden, was sie sind, zu beantworten suchte (cat. 53, | Abb. 7 |, cat. 54, | Abb. 8 |, cat. 59, | Abb. 9 |). Die heikle Passage vom

Jugendlichen zum Erwachsenen, die im fertigen Bild selbst nicht mehr unmittelbar sichtbar wird, muss ihn obsessiv beschäftigt haben: Für den übeln Sohn Caracalla, der seine Wartezeit zum Alleinherrschер gerne verkürzt hätte, verjugendlicht er über die Zwischenstufe einer Zeichnung die antike Caracalla-Porträtabüste aus dem Palazzo Farnese zu einem dumpf brütenden Pubertierenden vgl. Abb. 7, gibt ihn dann in einem Modelllo wie einen auf frischer Tat ertapp ten Nichtsnutz vgl. Abb. 8 und lässt ihn erst im Bild als erwachsenen, satisfaktionsfähigen Widersacher eines offenbar schon längst an der Erziehung des

Sohnes gescheiterten Vaters erscheinen. Ähnliches gilt für den das Vaterhaus gegen den Willen des Patriarchen leichtfertig verlassenden Sohn, dessen jugendlich charmante Physiognomie sich angesichts des jedes Maß überschreitenden Wutausbruchs des Vaters in blanken Schrecken wandelt, so als hätte er das Medusenhaupt erblickt: Er wird in diesem Moment erwachsen *vgl. Abb. 9*. Die Katalogtexte von Annick Lemoine und Mickaël Szanto zum *Septime Sévère* sowie von Guillaume Faroult und noch einmal Szanto zu *La malédiction* (223–239) informieren umfassend über die Entstehungs- und Problemgeschichte der Bilder. Aber erst die Ausstellung leistet die Konfrontation mit der hier verborgen wirkenden Dynamik des Transitorischen. Offen bleibt nach wie vor die physiognomische und körpersprachliche Deutung der schließlich in den Status der Erwachsenen Geratenen, was signifikant zum Streit unter den Akademikern führte, die den *Septime* als *morceau de réception* schließlich ablehnten: Das *grand genre* wird hier durch Familienpsychologie unterwandert.

## Mütter und Väter. Idyllen und ihre Nachtseite

Im *Septime* fehlen die Frauen, fehlt insbesondere die Mutter (die in der *Malédiction*, wenn auch aussichtslos, ihren Sohn umarmt). Ausführlich widmen sich Ausstellung und Katalog (letzterer an dieser Stelle wie durchgängig mit einem Luxus an Abbildungen nicht präsentierter Werke) den Elternrollen und deren möglichen Defiziten aus fehlender affektiver Bindung. Der im Kreis der zeitgenössischen Theoretiker heiß diskutierten Frage nach der Rolle der Mutter in den ersten beiden Lebensjahren des Säuglings geht Anne Morvan in einem informativen Überblick zum kommerziellen Ammenwesen und dessen Kritik durch Rousseau nach („Les enjeux de l'allaitement au XVIII<sup>e</sup> siècle“, 117–119). Überhaupt wird die Mehrzahl der Katalogkapitel durch einen sozial- oder theoriegeschichtlichen Beitrag eingeleitet: ein Musterbeispiel für interdisziplinäres Arbeiten, das allererst dem Ausstellungsthema *L'enfance en lumière* in seinem Doppelsinn den nötigen Horizont zu geben vermag.

Das Glück des Stillens und dessen Mutter und Kind emotional tief und unauslöschlich verbindende Intimität (wie Rousseau das emphatisch formulierte) zeigen in der Ausstellung zwei Zeichnungen und ein Bild, letzteres schon mit der Störung durch einen rivalisierenden älteren Knaben, der auf einer Spielzeugtrompete bläst (cat. 35, 36, 38). Das reine Familienglück sehen wir auf einer sentimentalen Reproduktionsgrafik („La Paix du Ménage“, cat. 96). *La Mère bien aimée* (138/139, ill. 2), das in einer Madrider Privatsammlung befindliche, zeitgleich mit dem *Septime* entstandene und beinahe 1769 neben ihm ausgestellte Hauptstück mit seiner rosigen Aureole der um die entblößte Mutterbrust sich windenden Kinder – eine Rokoko-Girlande – konnte offenbar nicht ausgeliehen werden. Glück oder Unglück fürs



| Abb. 10 | Greuze, *Le Départ en nourrice*, um 1765.  
Schwarze Kreide und graue Lavierung, 32,4 × 25,9 cm.  
Privatsammlung. Kat., S. 124, ill. 2



| Abb. 11 | Greuze, *Deux Enfants effrayés se réconfortant*, um 1785. Feder, braune und schwarze Tinte, braune und graue Lavierung über schwarzem Bleistift auf Vergé-Papier, 13,1 × 11,7 cm. Privatsammlung.  
Kat., S. 164, cat. 43

Ausstellungskonzept? Der Vater jedenfalls, der mit Flinte und seinen wackeren Hunden gerade von der Jagd heimkehrt und mit ausgebreiteten Armen das von ihm gezeugte Glück begrüßt, bleibt in der Bilddisposition isoliert von der idealen Gruppe: schwer goutierbare, durch das Phallussymbol der Flinte ins Zwielicht gerückte Positivität, die schon eine frivole Zeitgenossin, Mme Geoffrin, als sie 1765 eine Entwurfszeichnung sah, unter Ausblendung des Vaters „une fricassée d'enfants“ genannt hatte. Die Kinder bleiben, verglichen mit den anderen Familienbildern, in dieser noch strukturell adelsständischen Familienkonstellation bezeichnenderweise physiognomisch wenig profiliert.

Der Nachtseite des Glücks der Intimität widmet Mickaël Szanto die minutiose Untersuchung der über die Jahre 1761 bis 1765 sich erstreckenden Konzeptionsgeschichte einer nur in Zeichnungen erhaltenen, offenbar nie gemalten kolportagehaften Bilderfolge, für die William Hogarth Pate gestanden haben könnte. Sie setzt ein mit der von Rousseau gegeißelten *cruelle séparation*, der Übergabe des Neugeborenen an eine kommerziell arbeitende Amme. Folgen sollten der Transport des Säuglings, auf dem das leibli-

che Kind der Amme dem Säugling die Milch streitig macht, und dessen Rückkehr als ein der Mutter entfremdetes, orientierungsloses Wesen, an dem selbst der Haushund misstrauisch schnuppert (cat. 33). Szanto rekonstruiert drei Entwurfsstadien des ersten Bildes (*Le Départ de la nourrice*, 123, ill. 1), beginnend mit der Verzweiflungs- und Schreckensszene einer im Schmerz sich einigen Familie aus Vater, Mutter und Großmutter, die eine geschäftsmäßig herrisch auftretende Amme zu beschwören versuchen. In einer im Proszenium spielenden ParallelSzene erinnern sich zwei verzweifelte Kinder, denen in Distanz der große Hund der Amme gegenübersteht, an die Qualen ihrer eigenen Ammenzeit. Im dritten und offenbar letzten Entwurf (124, ill. 2, | Abb. 10 |) ist der Vater aus der Gruppe verschwunden, der große Hund bedrohlich nahe gerückt und die Gesichter der Kinder sind zum blanken Schrecken verzerrt: ein Moralstück, so Szanto, über den abwesenden Vater (ein Leitmotiv des Katalogs) und damit über das Zerbrechen einer intakten Familienstruktur aus der freiwilligen oder unfreiwilligen Korrumperung der Elternrollen. Was wird aus diesen Kindern werden? Emblematisch bringt es die Ausstellung mit ihrem kleinsten, unscheinbarsten Exponat auf den Punkt: *Deux Enfants effrayés se réconfortant* (cat. 43, | Abb. 11 |).

## „Genre moyen“

Zurück zu den mit der Höhenlage des Historienbildes konkurrierenden großen Lösungen für Greuzes zentrales Thema von *ordre* und *désordre*. Neben dem Salon-Erfolgsstück *L'Accordée de village* von 1761 (181, ill. 1, cat. 48) beschäftigt sich Szanto, der sich insgesamt als der führende Kopf des Ausstellungsprojekts erweist, mit dem zwei Jahre später erscheinenden, aber seit 1761 vorbereiteten Familien-Tableau *La Piété filiale*, dem hochmoralischen Fanal einer gelungenen Vater- und Erzieherrolle (217, ill. 1, | Abb. 12 |; „Diderot, Greuze et l'amour filial. Le sublime du genre domestique“, 215–221). Aus noch anekdotenhaften ersten Entwürfen gelangt Greuze hier im Rückbezug auf Nicolas Poussins *L'Extrême-Onction* aus dessen Zyklus *Les Sept Sacrements* (Edinburgh, National



| Abb. 12 | Greuze, La  
Piété filiale, 1763.  
Öl/Lw., 115 × 146 cm.  
St. Petersburg,  
Eremitage ↗

Galleries of Scotland) und im kreativen Anschluss an Le Bruns Repertoire der *expressions des passions* zu einem *genre moyen*, wie es Denis Diderot in seinen theatertheoretischen Schriften postuliert und in den Tableaus seiner häuslich-bürgerlichen Dramen vorgeführt hatte.

Ein klassisches *Sublime*, Diderots großes Wort für eine neue Gattung, ereignet sich auch hier: in der väterlichen *malédiction* und der großen, alle Widerstände überwindenden Versöhnungsszene – so in Diderots *Père de famille* von 1758. Bei Greuze scheint es in der erhabenen Hingabe einer ganzen Familie an die im Sterben liegende verehrte Vatergestalt auf, in durch *commisération* überwundener *terreur*: Die Kinder aller Altersstufen, die das Bett des Moribunden in sprechender Physiognomik und Gestik umgeben, werden gestärkt ihr eigenes Leben beginnen können. Die Familienhündin mit ihrem säugenden Jungen, letztes Überbleibsel anekdotischer Genre-Staffage und römische Lupa zugleich, wird zur Spiegel-Parabel umfassender Fürsorge, der die Familie ihre Existenz verdankt und die ihr Überdauern sichert.

*Le sublime* herrscht auch (und vielleicht noch mächtiger) in der Gegenwelt des *désordre*. Und so kommt im

Katalog neben Emma Barker auch Mark Ledbury noch einmal zu Wort („Greuze et le désordre des familles“, 157–165). Seine immer noch fruchtbaren Thesen verfolgt er über das Schreckens-Blatt *La Mort d'un père dénaturé, abandonné par ses enfants* von 1769 (161, ill. 4) weiter bis hin zu den offenkundigen, ein zerrüttetes Familienleben spiegelnden Desastern der späteren Blätter (so z. B. *La Femme en colère*, cat. 45). Deren ästhetischer Problematik möchte er in einem metatheoretischen Salto mortale eine Botschaft höherer Art abgewinnen: Disparates Sujet und disparate Faktur aus Grand- und Trivial-Genre verhielten sich strukturhomolog (er sagt das umständlicher). Die Botschaft sei nun auch in der Faktur angekommen.

### Zerstörte Kindheit

Nicht in Kinderglück, in einer in allem Widerstreben doch aufscheinenden Utopie einer idealen Familie enden Ausstellung und Katalog. Der glänzend bestückte finale Raum versammelt unter den Metaphern des zerbrochenen Spiegels, des gestürzten Eierkorbs, des dem Käfig entflohenen oder toten Vogels und des zerbrochenen Krugs die Botschaft der verlorenen Unschuld hilfloser vor oder in der pu-

bertären Phase befindlicher Kinder – dieselben, über deren Zukunft am Beginn der Ausstellung nachzudenken war. Vereint finden sich hier die „Pendants Pompadour“ von 1759/61 aus dem Kimbell Art Museum, Fort Worth, und dem Petit Palais – ein Glücksfall für Kuratoren und Publikum: *Jeune Bergère effeuillant une marguerite*, dit *La Simplicité*, flankiert von *Jeune Berger tenant une fleur*, dit *Jeune Berger tentant le sort pour savoir s'il est aimé de sa bergère* (cat. 61, 62). In ihrem Rokoko-Habitus scheinen die beiden Ovalen Boudoir-Bedürfnissen genügen zu wollen. Aber die durch graue Schleierwolken verhängte Landschaft mit ihren dunklen Pinien, vor der die Kinder stehen, deutet nicht auf eine glückliche Zukunft hin, die sie mit ihren Blumenorakeln zu befragen versuchen: Die sukzessive zu entblätternde Margerite und die sich alsbald auflösende, davonstiebende Pusteblume, das Unschuldig-Leichteste, sie können zur fatalen Botschaft mutieren (s. Katalogcover).

Salon-Erfolgsstücke für eine schillernde Gesellschaft von Liebhabern und Kennern sollten dann *Jeune Fille pleurant son oiseau mort* von 1765 (cat. 69, | Abb. 13 |) und *La Cruche cassée* von 1771/72 werden (cat. 77, 78, 79). Diderots berühmter Salontext über das melancholische Mädchen mit dem toten Vogel, ein Exemplum des männlichen Blicks, fingiert einen komplizenhaft-detektivischen Dialog, in dem der Dialogpartner der trauernden Halbwüchsigen die Wahrheit über die Defloration hinter der Metapher sukzessive entlockt – ein zweifelhaftes Vergnügen für alternde Libertins und auch *horribile dictu* für einen Kinderschänder, in dessen kriminelle Machenschaften Yuriko Jackall anhand von Polizeiauktionen einen verstörenden Blick eröffnet („Pour les jeunes filles de Greuze“, 257–262). Bei einer Kupplerin, die ein Haus für Kinder der Allerärmsten der Gesellschaft unterhält, kauft der im Polizeiprotokoll namentlich genannte Marquis de Bandol eine etwa zwölfjährige Marie Boujard unter der Garantie ihrer noch vorhandenen Jungfräulichkeit. Dieser Marquis ist auch der Besitzer von Greuzes *La Dévideuse* (260, ill. 2), einem gewissenhaft ein Wollknäuel wickelnden Mädchen, dem die lauernde, schon nach den Fäden angelnde



| Abb. 13 | Greuze, *Jeune Fille pleurant son oiseau mort*, 1765. Öl/Lw., 53,3 × 46 cm. Edinburgh, National Galleries of Scotland ↗

Katze gleich die Arbeit zerstören wird. Hat Greuze aus den im Polizeiprotokoll sichtbaren sozialen Abgründen seine Modelle rekrutiert? Und konnten seine potentiellen Käufer sie in seinen Porträts genüsslich wiedererkennen? Hier verlieren sich Jackalls mehr assoziative als stringente Überlegungen bedenklich ins methodisch Diffuse.

Mit seinem Beitrag „Le complaisant moraliste? Greuze et l'imagerie érotique“ (267–272) greift Guillaume Faroult diese Frage auf. War Greuze Opportunist? Spielte er bewusst mit „ambiguïté, cette tentation de la double lecture“ (ebd., 268)? Wäre so die große Publikumsresonanz auf das offenbar geschändet vom Brunnen zurückkehrende Mädchen mit seinem lädierten Krug, dem zerzausten Kleid, der unfreiwillig entblößten Brust und den unmittelbar vor der Scham kaum vor dem Sturz bewahrten Rosen zu verstehen?

| Abb. 14 | „Est-elle saoulée de plaisirs (ainsi que le suggèrent les commentateurs de l'époque) ou bien sidérée après le traumatisme? Malgré son contexte clairement érotique, l'image, encore une fois, n'est pas univoque“ (ebd., 271). Mickaël Szanto („Images de prédatation“. Propositions malhonnêtes, jeunes filles confuses et cruche cassée, 303f.) geht dieser *ambiguïté*, bei der Faroult stehenbleibt, mit dem Rekurs

auf eine vermutlich erste Figurenskizze von 1771/72 (cat. 78, | Abb. 15 |) und deren Konfrontation mit dem Salonbild auf den Grund. *Traumatisme*: Mit ihrem fast erloschenen Blick in ein Nichts zeuge diese völlig zerrüttete Gestalt von einer eindeutigen Stellungnahme des Moralisten Greuze. Erst unter den Rezeptionsbedingungen des Salon, der Erwartungen eines verwöhnten Publikums an ein *Finito* des Bildes, habe der Maler dem Mädchen eine weniger erschreckende Erscheinung und damit die Mehrdeutigkeit gegeben: „En peintre, il réfléchissait au pouvoir aveuglant de la beauté, de la peinture et de la chair, qui peut, au gré de chacun, se prêter à bien des lectures“. Aber der Blick des geschändeten Mädchens bleibe in seiner verstörenden Starre „définitivement ailleurs, telle cette cruche à jamais vidée de son eau pure.“ (Ebd., 304) Von der Zeichnung zum Bild: noch einmal ein Kinderschicksal der schmerzlichen Passage zum Status des seine Verletzungen mit sich tragenden Erwachsenen, wie es auch dem Caracalla widerfuhr.

## Kontextualisierungen?

Monographische Dichte (nur der Katalog geht mit insgesamt drei Vergleichsabbildungen marginal auf Jean-Siméon Chardin, François-Hubert Drouais, Jean-Honoré Fragonard und Pierre Antoine Baudouin ein) und die Einheit des Themas, das sich tatsächlich als der Schlüssel zu einer in all ihren Facetten und Brüchen singulären Künstlerfigur erweist, sind die Garanten des Erfolgs Annick Lemoines, der Direktorin des Petit Palais, und ihres herausragenden wissenschaftlichen Teams. Nun bleibt die Aufgabe, neben der gelungenen Situierung des kritischen Künstlers in einen sozial- und theoriegeschichtlichen Horizont, Singularität auch durch kunsthistorische Kontextualisierung zu demonstrieren. Beispielhaft hat das 1999 die Kunsthalle Karlsruhe für Chardin mit Ausstellung (in der der Betrachter freilich in diesem Fall durch eine enzyklopädische Kontextualisierung fast unterging) und umfangreichem Katalog getan (Chardin 1999).



| Abb. 14 | Greuze, *La Cruche cassée*, 1771–72.  
Öl/Lw., 109 × 87 cm. Paris, musée du Louvre ↗

| Abb. 15 | Greuze, *Étude pour La Cruche cassée*, um 1771–72. Schwarzsteinstift mit Weißhöhlungen auf Papier, 40,3 × 31,2 cm. Basel, Privatsammlung. Kat., S. 310, cat. 78

## Literatur

**Barker 2005:** Emma Barker, Greuze and the Painting of Sentiment, Cambridge/New York 2005.

**Chardin 1999:** Jean-Siméon Chardin. Werk. Wirkung. Herkunft. Ausst.kat., hg. von Klaus Schrenk, München 1999.

**Crow 1985:** Thomas E. Crow, Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris, New Haven/London 1985.

**Jackall 2022:** Yuriko Jackall, Jean-Baptiste Greuze et ses têtes d'expression. La fortune d'un genre, Paris 2022.

**Ledbury 2000:** Mark Ledbury, Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre, Oxford 2000.

**Munhall 1976/77:** Jean-Baptiste Greuze 1725–1805. Ausst.kat. Hartford, San Francisco und Dijon, Hartford/Dijon 1976/77.

**Sauerländer 1965:** Willibald Sauerländer, Pathosfiguren im Œuvre des Jean-Baptiste Greuze, in: Georg Kauffmann u. a. (Hg.), Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer, Berlin 1965, 146–150.