

Jean-Étienne Liotard in London

Jean-Étienne Liotard (1702–1789).

Scottish National Gallery, Edinburgh, 4. Juli–13. September 2015;
Royal Academy of Arts, London,
24. Oktober–31. Januar 2016.

Kat. mit Beiträgen von Christopher
Baker, William Hauptman,
Neil Jeffares, Aileen Rebeiro,
Duncan Bull, Marc Fehlmann,
MaryAnne Stevens. London, Royal
Academy of Arts 2015. 230 S., Ill.
ISBN 978-1-907533-99-0. £ 27,00

Angesichts der intensiven Auseinandersetzung in den Kunst- und Bildwissenschaften mit Phänomenen der (materialen) Oberfläche (im Bild wie des Bildes selbst) oder transkulturellen Verflechtungs- und Austauschprozessen in den letzten drei Jahrzehnten wäre zu meinen, dass ein so unkonventionelles Werk wie das des in Genf geborenen, bis nach Konstantinopel gereisten und an den Höfen in ganz Europa tätigen Malers Jean-Étienne Liotard (1702–1789; *Abb. 1*) eine Vielzahl an Möglichkeiten bieten sollte, neue Perspektiven und inspirierende Erkenntnisse sowohl in Hinblick auf das breite Œuvre des Künstlers, die Kunst und Kultur des (so sträflich vernachlässigten) 18. Jahrhunderts als auch auf die aktuellen methodologischen Fragen des Faches zu entwickeln. Wer sich dieses, mit berechtigter Neugier, von der im Juli 2015 in Edinburgh eröffneten und von Oktober 2015 bis Januar 2016 in London laufenden Ausstellung über den (zu Lebzeiten) als *peintre turc* und (aufgrund seiner detailgenauen Wiedergabe) *peintre de la vérité* titulierten Maler erhofft hatte, wurde fraglos enttäuscht. Denn abgesehen von der beachtlichen Leistung der Kuratoren Christopher Baker, William Hauptman und MaryAnne Ste-

vens, einige Bilder zusammenzutragen, die – in entlegendem englischen Privatbesitz aufbewahrt – bislang im Original noch nicht zu sehen gewesen waren (und selbst für SpezialistInnen kaum zugänglich sind), können weder die Gruppierung der Werke in der Ausstellung noch die Texte im Katalog als innovativ oder wegweisend bezeichnet werden.

DAS AUSSTELLUNGSKONZEPT

Wohl war der Fokus des Projekts an sich interessant: Nämlich Liotard schwerpunktmäßig mit jenen Werken vorzustellen, die der kosmopolite Maler für britische Grand-Tour-Reisende in der Levante (1738–42) und dann während seiner späteren Aufenthalte in England (1753–54/55, 1773–74) gemalt oder aber ausgestellt hat – letzteres in eben jener Institution, der Londoner Royal Academy, die nun dem Künstler diese erste monographische Werkschau in Großbritannien widmete. Auch sind seltene Zusammenführungen gelungen, wie die Bildnisse der Favarts (deren mangelnde Bezugnahme aufeinander die These bestätigt, dass sie als Pendants in Paris 1757 konzipiert, aber getrennt ausgeführt wurden). Durch die konventionelle Ausrichtung allerdings, welche das Werk nach porträtierten Personengruppen oder Genres ordnet, hingegen von einem näheren Arbeiten mit den mehrfach publizierten kunsttheoretischen Reflexionen des Malers oder Analysen einzelner seiner Bilder so gut wie völlig absieht, ist die Chance vergeben worden, die erstaunliche Qualität, formalästhetische Eigenart und innovative Widerständigkeit dieses wenig bekannten Œuvres einem breiteren (Fach-)Publikum zu entdecken zu geben.

Wie es scheint, setzten die Ausstellungsmacher auf selbstredende Evidenz – und tatsächlich gab es viel zu sehen: Mit ihren 73 Originalen in der Londoner Royal Academy war dies die umfangreichste Ausstellung, die dem Künstler bislang überhaupt gewidmet worden ist (die Schau in Edinburgh war kleiner, zeigte 50 Werke, darunter

Abb. 1 Jean-Étienne Liotard, Selbstporträt im Profil, rückseitige Inschrift: „Liotard / by / Himself / 1753“. Emailminiatur, 6,1 x 4,6 cm. London, The Royal Collection (Kat. Liotard 2015, S. 53, Abb. 2)

aber neun, die in London nicht zu sehen waren). Weder die Ausstellungen in New York (2006, Frick Collection) oder Genf (2002, Musée d'art et d'histoire) noch die in Amsterdam (2002, Rijksmuseum), Utrecht (1985, Centraal Museum) oder Zürich (1978, Kunsthaus) konnten eine solch große Zahl an Originalen zusammentragen – was zu einem guten Teil der Technik geschuldet ist: Liotard produzierte schwerpunktmäßig Pastelle, die aufgrund ihrer Empfindlichkeit den Erschütterungen von Reisen nicht ausgesetzt werden (einzig die Ausstellung in Paris und Genf 1992 war umfangreicher, deren Fokus allerdings auf das graphische Werk des Malers gerichtet war).

Dabei verlangt gerade ein Œuvre wie dasjenige von Liotard, im Original betrachtet zu werden: Nur so lässt sich die Sensibilität der Oberflächen wirklich erfassen, die der Künstler sowohl in Hinblick auf das eingesetzte Material (die Applikation der Farben ohne grobe Kreide- oder Pinselstriche, *point de touches* – letztlich auch im Sinne von „keine Berührung“) als auch hinsichtlich der Bildträger stets auffallend geschlossen, makellos und sauber zu halten bestrebt war: So benutzt Liotard bevorzugt *vellum*, Pergament, das, aus der Haut von totgeborenen Tieren hergestellt, keine groben Poren besitzt; verwendet feinste Leinwand ohne jegliche Knoten, die er gerne zusätzlich mit Seide überzieht; glattes Glas für *peinture en transparence*, das er so gebrannt haben will, dass es mit den applizierten Farben zu einem einheitlichen Körper verschmilzt; dünnes Papier, das – rücksei-



tig bemalt – gleich einer errötenden Haut subtilste Farbeffekte erzeugt etc. Nur die Originale geben diese Qualitäten in ihrer Eigenart zu erkennen, und nur vor ihnen erschließt sich die erstaunliche Kleinteiligkeit, das Minutiöse, ja überraschend Intime dieser Malerei; eine Malerei, die – ursprünglich an der Technik der Miniatur entwickelt – auch im größeren Format eine äußerst genaue Beobachtungsgabe, eine nahsichtige/körpernahe Betrachtung verlangt (Abb. 2).

Insofern lohnte ein Besuch der Ausstellung zweifellos. Und das gilt auch im Hinblick auf die Qualität des Ungeschönten, die nur in dieser geballten Fülle widerständiger Physiognomien zum Vorschein kommt. Betrachtet man etwa ein Porträt wie das der Catherine Furnese, Countess of Guilford (Abb. 3), wird nur allzu gut verständlich, was der Genfer Literat Pierre Clément meinte, wenn



Abb. 2 Liotard, Dame auf dem Diwan ruhend, mit Tee servierender Dienerin, 1740–42. Rötel und Kohle über Graphitstift auf Papier (zwei zusammengeklebte Teile, auf Japanpapier aufgezogen), 20,5 x 28,5 cm. Winterthur, Museum Oskar Reinhart (Kat. Liotard 2015, S. 84, Abb. 22)

er 1748 in seine Heimatstadt berichtet, dass Frauen die Kreiden des Malers geradezu gefürchtet hätten, weil der *peintre de la vérité* alles zeige, auch das Hässliche und Deformierte. In der Tat können manche seiner Porträts nur erstaunen, wie dasjenige der jungen Prinzessin Louisa Anne (1754; Abb. 4), die Liotard frontal aus blauen Augen und mit offenem Mund ungeniert kindlich aus dem Bild starren lässt, auf einem viel zu großen Stuhl sitzend und in ein steifes rosa Kleid gesteckt, das ihre flache kleine Kinderbrust exponiert. Viele der ausgestellten Werke hätten eingehende Studien verdient, in Texten, die nicht nur die Biographie des Malers nachbuchstabieren und die gesellschaftliche Prominenz oder bekanntschaftlichen Verflechtungen der Dargestellten hervorkehren, sondern vielmehr Liotards eigenwilliges Kunstkonzept im Vergleich mit dem seiner viel gefeierten Künstlerkollegen, seine experimentelle Umgangsform mit materialen Techniken, seine bis in die letzten Jahre und gegen jeden Widerstand schriftlich verteidigten Meinungen zur Malerei und seine formalästhetischen Kühnheiten (wie Flüchtigkeit, Abstraktion oder Isolation) näher beleuchten. Von all dem findet sich kaum etwas im Katalog, in dem zuallererst die KuratorInnen der Ausstellung und der leihgebenden Institutionen altbekannte Aspekte in sehr allgemeiner Form nochmals aufberei-

ten – und das mit erstaunlicher Ignoranz gegenüber der innovativen Forschungsliteratur, die in den letzten Jahren zu Liotard erschienen ist.

BEITRÄGE ZUR FORSCHUNG

Eröffnet wird die Publikation mit einem Beitrag von Christopher Baker, dem Direktor der Scottish National Portrait Gallery, der in die Biographie des Künstlers einführt und

nach den Gründen fragt, weshalb Liotard, der als rastlos reisender Maler zu Lebzeiten in ganz Europa bekannt war, heute fast nur noch SpezialistInnen ein Begriff ist (ausgebildet in Genf und Paris, war Liotard auch in Rom, Florenz, Venedig, Konstantinopel, Jassy, Wien, Lyon, London oder Amsterdam tätig, um nur die wichtigsten Stationen seines Wirkens zu nennen). Wie Baker zu recht erneut betont, sei ein Grund dafür die Unmöglichkeit, den in der calvinistischen Republik Genf geborenen Maler in eine Kunstgeschichtsschreibung einzuordnen, die nach nationalen Schulen kategorisiert.

Die beiden folgenden Texte im Katalog sind der Pastellmalerei im 18. Jahrhundert gewidmet, Liotards bevorzugtem Material und Medium. Während William Hauptman kurz in die wichtigsten technischen Aspekte einführt, diskutiert Neil Jeffares die kritische Rezeption von Liotards detailgenauer Manier in schriftlichen Zeugnissen des 18. Jahrhunderts. In gut gewählten Bildvergleichen mit Rosalba Carriera, Jean-Marc Nattier, Maurice-Quentin de La Tour oder Jean-Baptiste Perroneau und deren bravouröser Handhabung der Pastellkreiden macht Jeffares deutlich, wie sich Liotards Strenge und (auch emotionale) Geschlossenheit – jenseits der frivolen Koketterie des Rokoko – von der Malerei seiner Zeitgenossen un-



Abb. 3 Liotard, Catherine Furnese, Countess of Guilford, 1754. Pastell auf Pergament, 50 x 48,5 cm. Bern, Kunstmuseum [Kat. Liotard 2015, S. 112, Abb. 37]

terscheidet. So zentral dieser Aspekt für das Verständnis von Liotards Bildkonzept in der Tat ist: Gerade in diesem Kapitel wird deutlich, dass ohne ein quellenkritisches Arbeiten auch mit den schriftlichen Zeugnissen des Künstlers, in denen Liotard bis ins höchste Alter insistent Kritik an der *touches*-Malerei seiner Zeitgenossen übt (wobei seine so ungewöhnliche Metaphorisierung von Maloberflächen als Pockenspuren und Hautkrankheiten nähere Beachtung verdient), das Gesagte notwendig bei Altbekanntem stehen bleibt.

Der Beitrag von Aileen Ribeiro beschreibt die Kleidung in den Frauenporträts von Liotard. Die weiteren Texte des Katalogs folgen der thematischen Gruppierung der Bilder in den Ausstellungssälen: So stellt Duncan Bull die zahlreichen Selbstporträts des Künstlers vor (diejenigen der Familie bleiben – bis auf eine Ausnahme – unbehandelt), ohne allerdings zur Forschungsdebatte über Liotards wirkmächtige Werbestrategie des original ‚türkischen‘ Gewandes und langen Vollbartes, die mit diesen Oberflächenphänomenen

markierte Dislokation und hybride Identität, die Semantik der ambivalenten Gesten oder die programmatische Dimension gerade dieser Bilder in Hinblick auf die in Liotards *Traité des principes et des règles de la peinture* (1781) propagierten Kunstideale näher Stellung zu nehmen (wie z. B. die *jouissance du détail*, das Prinzip *point de touches – point de taches* oder auch die Verkehrung der Legende von *Zeuxis und Parrhasios*).

AUSLASSUNGEN

Unter dem Titel „Orientalismus“ behandelt Marc Fehlmann Liotards 1738 auf der Fahrt nach Konstantinopel angefertigte Kostümstudien von kykladischen Inselbewohnerinnen sowie die in den folgenden vier Jahren entstandenen Porträts von EuropäerInnen in osmanischer Gewandung – ein detailreicher Text, dessen Titel allerdings irritiert, weil Fehlmann es unterlässt, die Differenz der damaligen Machtverhältnisse zu denjenigen kritisch zu diskutieren, die Edward Said in seinem Buch



Abb. 4 Liotard, Prinzessin Louisa Anne, 1754. Pastell auf Pergament, 40 x 30,5 cm. London, The Royal Collection [Kat. Liotard 2015, S. 106, Abb. 31]



Abb. 5 Liotard, *Trompe l'œil*, sign. u. dat. oben links „par J. E. Liotard 1771“. Öl auf Seide auf Lw., 23,8 x 32,4 cm. New York, The Frick Collection, Vermächtnis Lorne Heinemann (Kat. Liotard 2015, S. 177, Abb. 78)

Orientalism (1978) analysiert hat (Fehlmanns Referenz), und weil sich Liotards Bilder, die dem Kunstkonzept der *vérité* verpflichtet sind, von der phantastischen Türkerie seiner nicht gereisten Künstlerkollegen so dezidiert unterscheiden. Auch vermisst man exakte formale Bildanalysen, welche die von Fehlmann behauptete Inspiration Liotards durch persische und ottomanische Miniaturen anschaulich machen würden.

Die zwei folgenden Texte zu den britischen sowie zu den kontinentalen Königs- und Gesellschaftsporträts von William Hauptman beleuchten ausgehend von der kritischen Rezeption des Mediums Pastell in England und der Gattung Porträt im Europa des 18. Jahrhunderts die verflochtenen Auftraggeberkreise Liotards und die kommerziellen Interessen des Künstlers, zu denen der hochpreisige Verkauf nicht nur seiner eigenen Werke, sondern auch angekaufter Bilder gehörte – hauptsächlich der niederländischen Feinmaler des 17. Jahrhunderts, Liotards eigentliche ‚Malerhelden‘. Im letzten Beitrag zu den späten Stillleben, *trompe l'œil*-Gemälden sowie Genrestücken diskutiert MaryAnne Stevens den Rang sowie die Vermengung dieser Kategorien in der Malerei Liotards – leider ohne die formalen Eigenarten dieser erstaunlichen Werke und ihre hoch aufgeladene programmatische Dimension aufzuzeigen (Abb. 5) oder aber die zu Recht betonte Bedeu-

tung Chardins für den Genfer Maler näher zu analysieren; letzteres ein Aspekt, der eine genaue Untersuchung verdienen würde, hier allerdings erneut nur angeschnitten bleibt.

Der folgende Katalogteil zu den ausgestellten Bildern enthält neben einer Zusammenstellung der wichtigsten Bilddaten vor einer kleinformatigen farbigen Reproduktion Kurztexzte zu den einzelnen Exponaten. Abgesehen von gewissen Ungenauigkeiten (typographische Fehler; unsystematische Angaben zu rückseitigen Beschriftungen; zweifelhafte Bestimmung von Bildträgern wie etwa bei der Bezeichnung *vellum* auch für großformatige Pastelle) erstaunt in dieser kennerschaftlich ausgerichteten Publikation die mangelnde Diskussion von Zuschreibungsfragen (etwa bei den späten Stillleben, Kat.-Nr. 81 und 82) sowie die Knappheit der Literaturangaben, die sich auf den *catalogue raisonné* von Roethlisberger/Loche (2008) und de Herdt (1992) beschränken; und allein daran scheinen sich auch die Texte zu orientieren. Jene Forschung, die in den letzten Jahren innovative Beiträge zu Liotard geliefert hat (Lajer-Burcharth 2003; Solomon-Godeau 2006; Sheriff 2010; Smentek 2010; Williams 2012), mag in der Bibliographie zitiert sein, inhaltlich allerdings ist sie weder in den einzelnen Artikeln noch in den Katalogtexten eingearbeitet oder aber diskutiert. Und das gilt in besonderem Maße für deutschspra-

chige Literatur, die den Ausstellungsmachern in wichtigen Positionen gar ganz entgangen ist (Denk 1998; Schmidt-Linsenhoff 1998; Holleczeck 2002; Schmidt-Linsenhoff 2004; Koos versch. Artikel ab 2007; Trauth 2009; Koos 2014).

So bleibt nur zu hoffen, dass die Ausstellung anregen wird, Liotards außergewöhnliches Werk verstärkt in den Blick zu nehmen. Kommt man von der Londoner National Gallery, wo sich die (großartigen) Bilder von Nattier, Boucher, Drouais, Tocqué, Fragonard, Chardin bewundern lassen, wird deutlich, wie erfrischend und wenig ‚verbraucht‘ Liotard im Vergleich zu seinen viel gesehenen Zeitgenossen ist – und wie viel Beobachtung und Forschung seiner Kunst noch gebührt. Aufgrund der durchgängig farbigen Abbildungen und zahlreichen Details, die erfreulich farbgetreu geraten sind, wird die vorliegende Publikation hierfür ein gutes Arbeitswerkzeug bieten. In der Sache ist allerdings die Möglichkeit vergeben worden, auf ein Desiderat der Forschung mit neuen Perspektiven oder inspirierenden Fragen zu antworten.

ERWÄHNT LITERATUR

De Herdt 1992: *Dessins de Liotard: suivi du catalogue de l'œuvre dessiné*. Ausst.-Kat., hg. u. bearb. v. Anne de Herdt, Paris 1992.

Denk 1998: Claudia Denk, *Artiste, Citoyen & Philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München 1998.

Holleczeck 2002: Andreas Holleczeck, *Jean-Étienne Liotard. Erkenntnisvermögen und künstlerischer Anspruch*, Frankfurt a. M. u. a. 2002.

Koos 2014: Marianne Koos, *Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard*, Paderborn 2014.

Lajer-Burcharth 2003: Ewa Lajer-Burcharth, Jean-Étienne Liotard's Envelopes of Self, in: Judith Ryan/Alfred Thomas (Hg.), *Cultures of Forgery. Making Nations, Making Selves*, London 2003, 127–143.

Roethlisberger/Loche 2008: Marcel Roethlisberger/Renée Loche. Unter Mitarb. v. Bodo Hofstetter u. Hans Boeckh für die Miniaturen, *Liotard. Catalogue, Sources et Correspondance*, 2 Bde., Doornspijk 2008.

Schmidt-Linsenhoff 1998: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Häuslichkeit und Erotik. Angelika Kauffmanns Haremsphantasien, in: *Angelika Kauffmann*. Ausst.-Kat. hg. u. bearb. v. Bettina Baumgärtel, Ostfildern-Ruit 1998, 60–68.

Schmidt-Linsenhoff 2004: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Liotards Bart. Transkulturelle Maskeraden der Männlichkeit, in: Mechthild Fend/Marianne Koos (Hg.), *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln u. a. 2004, 161–180.

Sheriff 2010: Mary D. Sheriff, The Dislocations of Jean-Étienne Liotard, called the Turkish Painter, in: dies. (Hg.), *Cultural Contact and the Making of European Art since the Age of Exploration*, Chapel Hill 2010, 97–121.

Smentek 2010: Kristel Smentek, Looking East. Jean-Étienne Liotard, the Turkish Painter, in: *Ars Orientalis* 39 (2010), Themenheft *Globalizing Cultures. Art and Mobility in the Eighteenth Century*, hg. v. Nebahat Avcioglu/Finbarr Barry Flood, 84–112.

Solomon-Godeau 2006: Abigail Solomon-Godeau, Jean-Étienne Liotard. Facing the Enlightenment, in: *Art in America* 10 (2006), 149–155.

Trauth 2009: Nina Trauth, *Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock*, Berlin/München 2009.

Williams 2012: Hannah Williams, A Phenomenology of Vision: The Self-Portraits of Jean-Étienne Liotard, in: *RIHA Journal* 34 (30 January 2012), <http://www.riha-journal.org/articles/2012-jan-mar/williams-phenomenology-of-vision>

PD DR. MARIANNE KOOS