

Jean-Etienne Liotard

Autor(en): **Rumpel, Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **32 (1945)**

Heft 11

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-25715>

Nutzungsbedingungen

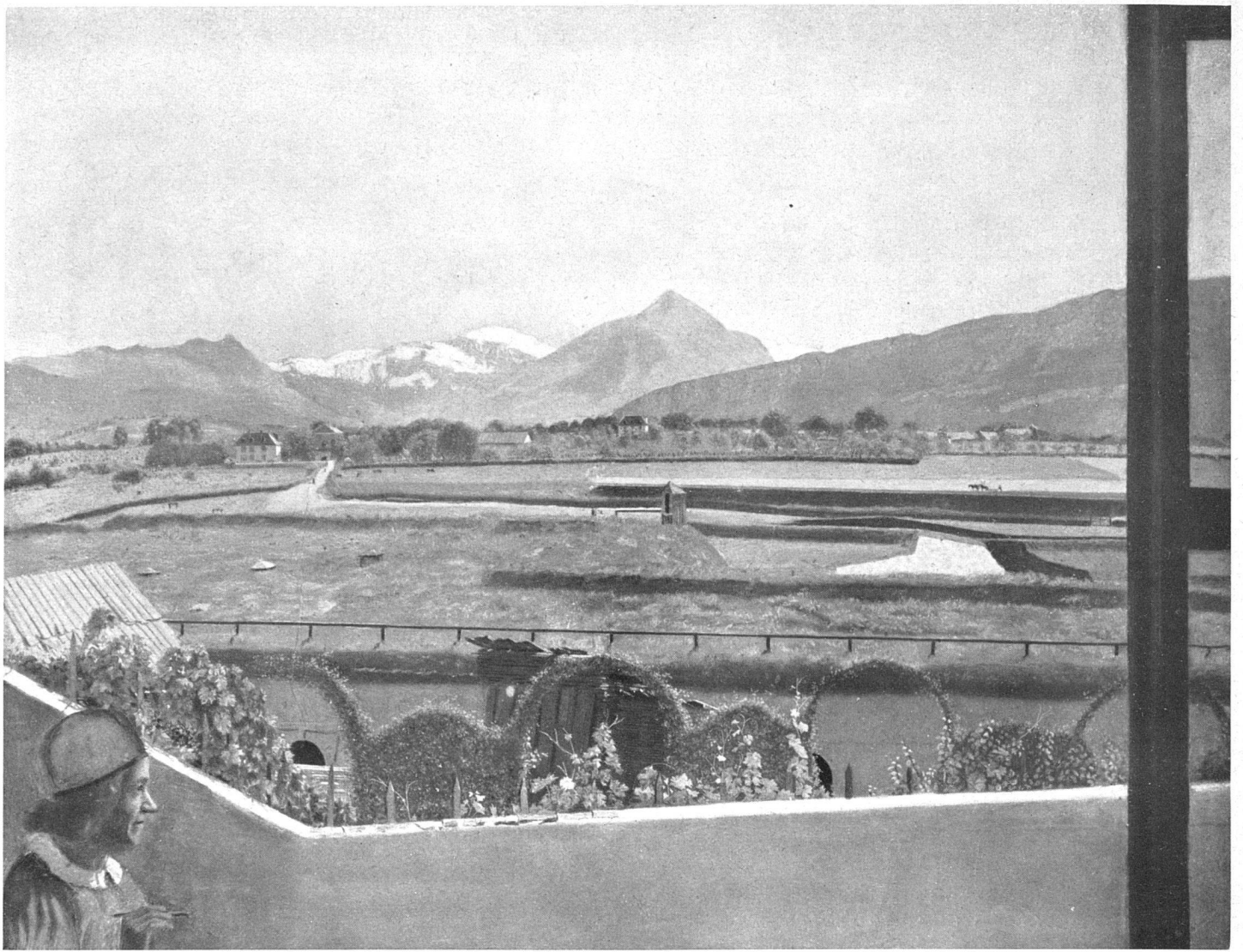
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Amsterdam, Rijksmuseum

Jean-Etienne Liotard Landschaft bei Genf mit Selbstbildnis Vor 1776 Pastell

JEAN-ETIENNE LIOTARD

Von Heinrich Rumpel

Die soziologische Funktion der Bildnismalerei ist wohl für alle künstlerischen Epochen feststehend. In den Werken eines Porträtmalers kann sich eine ganze Schicht der Gesellschaft bis in ihre letzten Lebensgewohnheiten enthüllen. Velazquez hat in seinen Bildnissen den Hof der ausgehenden spanischen Habsburger dargestellt, die nur noch vom Ruhme großer Vorfahren zehrten. Goya charakterisiert später ein anderes spanisches Königshaus, dem keine noch so wohlwollende Rehabilitierung der Geschichte den Ruf der skurrilen Schlechtigkeit abnehmen könnte, den der Maler ihm mit seinen unvergleichlichen Bildnissen vermacht hat. Lautrec schildert eine Gesellschaft am Rande der bürgerlichen

Gesellschaft – Liebermann hält bestimmte Figuren einer wohlhabenden Klasse der modernen Bourgeoisie fest, kurz bevor diese Klasse untergeht (es scheint fast, als ob große Porträtisten in Spätstufen einer sozialen Entwicklung am reichsten auftreten!), und es ließen sich noch andere Beispiele beibringen.

In Jean-Etienne Liotard hat das verhältnismäßig nicht sehr große Genf der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts einen Bildnismaler gefunden, dessen Schaffen das Antlitz des städtischen Patriziates jener Zeit bis zur Gegenwart lebendig erhalten hat. Denn man begegnet seinen Werken nicht nur im Museum,

sondern auch noch in vielen Privathäusern: und auch nicht nur in gewählten Sammlungen, sondern einzelnen Bildern, die als Vermächtnis der Vergangenheit von den Heutigen gehütet werden.

Die Malerei von Liotard bezieht vitale Kräfte aus einem regen Temperament und aus einer intelligenten Einstellung zum Leben, die ganz im Zeichen der beginnenden Aufklärung steht. In dieser Malerei spiegelt sich die Ablösung des bürgerlichen Rokoko von seinem höfischen Vorbild wider, und ähnlich wie Anton Graff, sein Winterthurer Landsmann, hat auch Liotard das bürgerliche Bildnis eindringlicher darzubieten vermocht als das fürstliche, um das er sich doch in jüngeren Jahren sehr bemüht hatte. Obgleich sonst von einer gewissen künstlerischen Traditionslosigkeit, hat Liotard als erster und sozusagen einziger schweizerischer Pastellmaler an der wunderbaren Blüte dieser Technik in der französischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts teilgenommen, und mit methodischer Sorgfalt hat er sie dann auf eine besondere Weise zum Leuchten gebracht.

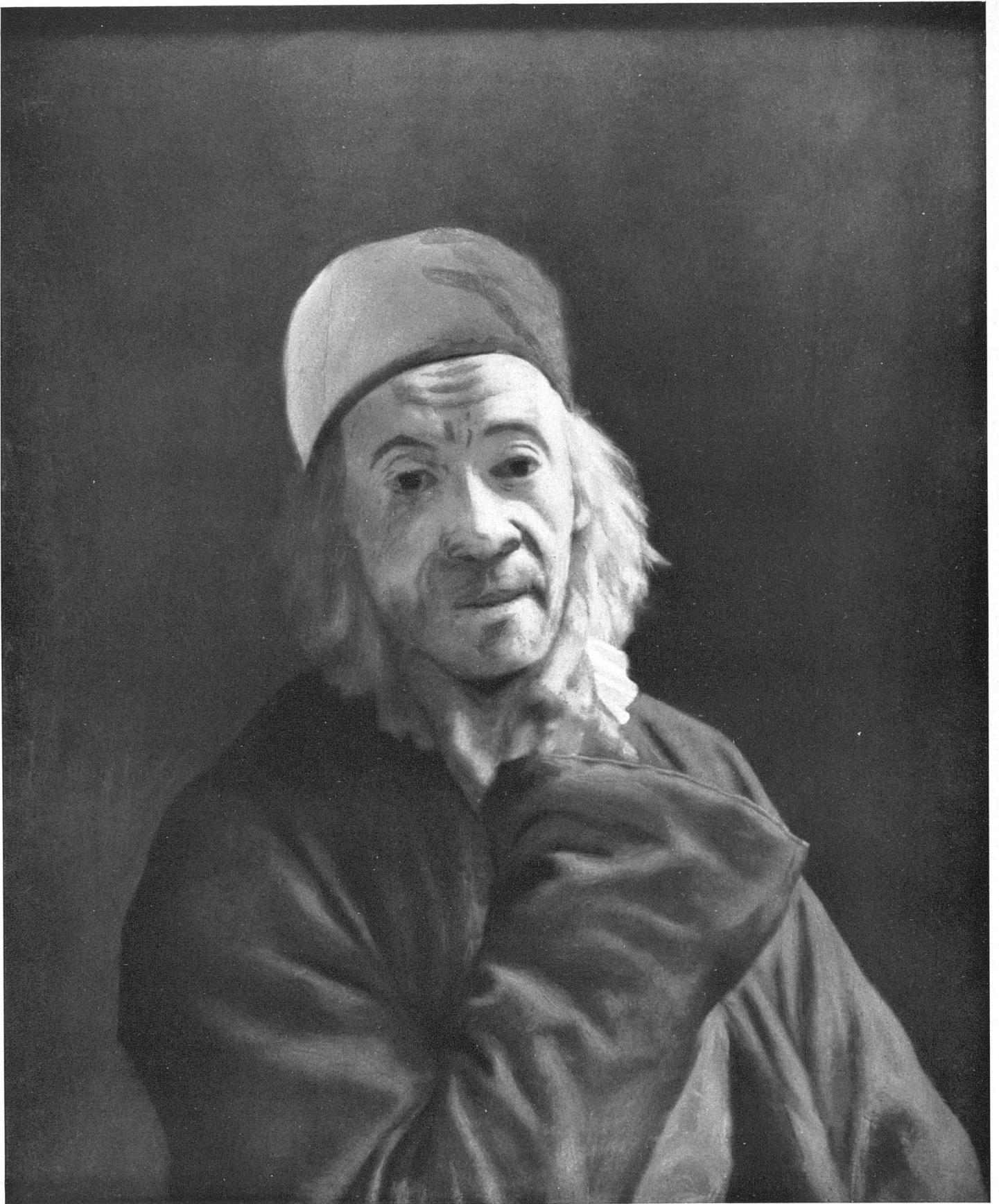
Liotard wird 1702 geboren. Auch er stammt, wie so zahlreiche Genfer Maler, von französischen Eltern ab, die schon bald das Bürgerrecht ihres neuen Wohnortes erwerben. In jungen Jahren verläßt er Genf, um seine bei Daniel Gardelle empfangenen Kenntnisse in Paris zu vervollkommen. Er arbeitet dort bei dem Miniaturisten und Graveur Jean-Baptiste Massé und führt auch schon nach eigenen Ideen Öl- und Pastellbilder aus. Später begleitet er den Marquis de Puysieux nach Italien und reist mit Engländern, mit mehreren Zwischenaufenthalten an Plätzen des östlichen Mittelmeeres, nach Konstantinopel weiter. Er bleibt vier Jahre da, wobei er sich den Sitten des Landes bis auf die Kleidung anpaßt, folgt einer Einladung des Statthalters der Moldauprovinz des türkischen Reiches nach Jassy und erreicht im Herbst 1743 Wien, wo der vermeintlich türkische Maler bald allgemeine Aufmerksamkeit findet. Er darf die Kaiserin Maria-Theresia malen, auch viele Würdenträger der Monarchie, macht einen Abstecher nach Venedig, kommt nochmals nach Wien und kehrt dann über Deutschland nach Genf zurück, wo man ihn als einen berühmten Mann empfängt. Schon bald beginnt der zweite Abschnitt seines bewegten Lebens. Liotard reist über Lyon nach Paris, wo er nun von 1746 an für fast acht Jahre sesshaft wird. In dieser Zeit malt er den König, den Dauphin, die Damen der königlichen Familie, Madame de Pompadour, den Marschall von Sachsen und eine Anzahl anderer bekannter Persönlichkeiten. Obgleich der König Liotard zum Hofmaler ernannt hat, wird seine Kandidatur auf die Akademie nicht angenommen. Im Jahre 1753 hält er sich in England auf, wo wiederum eine große Anzahl Bildnisse entstehen, dann bleibt er einige Jahre in Holland und verheiratet sich mit der Tochter eines Amsterdamer Kaufmanns. Erst 1757 kommt er wieder nach Genf, wo er von nun an bis zu seinem Tode 1789 mit seiner Familie (er hat mehrere Söhne und Töchter)

ansässig bleiben und arbeiten wird; Wien, Paris und England hat er aber auch in diesen späteren Jahren noch wieder aufgesucht.

Das abwechslungsreiche äußere Dasein des Malers muß erwähnt werden, weil es zu seiner in jeder Hinsicht beweglichen Persönlichkeit gehört, und dann auch, weil es zum Verständnis für die Eigenart seines Schaffens beiträgt. Denn mehr als durch irgendeine besondere Schule hat Liotard durch seine auf Reisen empfangenen Eindrücke seine an sich rasche Auffassung geschärft und sich mit zunehmender Gewandtheit den Zugang zu seinen verschiedenen Modellen erleichtert. Der ständig um interessante, aber auch lohnende Aufträge Bemühte hat die egalisierende Wirkung der Routine nicht immer vermeiden können; aber ein sicheres Formgefühl, das sich in seiner Anwendung innerhalb gewisser Grenzen mit Witz und Geschmack variierend darbietet, ist ihm immer ein guter Wegweiser geblieben.

Liotard hat zahlreiche Selbstbildnisse hinterlassen. Aus ihnen können wir einen wesentlichen Teil seiner Entwicklung ablesen (wie sie in seinem übrigen Werk weniger geschlossen zur Geltung kommt), aus ihnen können wir uns aber auch eine gute Vorstellung machen, wie der Maler ausgesehen hat. Der junge Mann ist nicht hübsch, er hat eine breite Nase mit ausladenden Nasenflügeln und weiten Nüstern, wulstige Lippen, zu kleine Ohren, einen anscheinend glattrasierten Schädel über einer hohen Stirn mit stark hervortretenden Stirnknochen: ein eher derbes Gesicht, das ohne die lebhaften Augen, die für Geist und Kühnheit zeugen, eine penetrante Sinnlichkeit der brutaleren Art vermuten ließe. Junge Maler sehen sich zu schön oder zu häßlich – der ältere Liotard ist stolz auf seinen morgenländisch anmutenden Bartwuchs, dessen minutiös dargestellte Kräuselung auf dem in Paris entstandenen Selbstporträt: «Liotard à la barbe» für sich allein ein kleines Kunstwerk ausmacht. Das sehr bekannte Selbstbildnis des «Lachenden Liotard» gibt den alt gewordenen Maler, dem die Welt keine Rätsel mehr aufzugeben scheint, und der ihr mit lachendem Mund seine gelben, schadhaften Zähne zeigt. Dann aber gibt es noch eines, das nun vor allem ein herrliches Dokument des Künstlers ist – der mehr als Siebzigjährige hat sich darauf mit einer geistigen und künstlerischen Intensität dargestellt, in der die leidenschaftliche Hingabe an seinen Beruf zugleich den Sieg über alle selbstverfaßten Kunstregeln davonträgt. Liotard hat einen Stich danach angefertigt, und unter diesen die Unterschrift gesetzt: «Clair-obscur sans sacrifice», und aus diesem eindringlichen und freien Alterswerk, das wir mit dem auf gleiche Neigungen deutenden Jugendbild mit dem kahlen Schädel vergleichen können, ergibt sich die natürliche Unbefangenheit, mit der der Maler sich gegen Ende seines Lebens wieder gegenübergetreten ist.

Aus seiner Zeichnung lassen sich andere Anhaltspunkte zur Erkenntnis seiner künstlerischen Grundhaltung gewinnen. In dem «Traité des principes et des règles de



Genf, Musée d'Art et d'Histoire

Jean-Etienne Liotard Selbstbildnis um 1772 Pastell

la peinture», den er in hohem Alter verfaßt hat, wollte Liotard die Zeichnung «rein, aber nicht trocken, fest, aber nicht hart oder steif, flüssig, aber nicht weichlich, zart und wahr, aber nicht maniriert». In allen Zeichnungen, die wir gesehen haben, findet sich ein oft bis zur Kantigkeit gerader Strich, der Gesichtszüge (die mitunter mit Kreide gehöht sind) klar herausarbeitet und sich bei den Details von Körper und Kleidung (im Unterschied zum fertigen Bilde) meist mit Skizzierung begnügt: eine sehr lineare, um graphische Sauberkeit bemühte Linienführung, die ohne unpersönlich zu sein, die Ausdruckskraft nicht besonders hervorhebt, eine etwas spröde, bisweilen auch kühle Einstellung, die sich dem Modell gegenüber noch abwartend verhält. Ausnahmen bilden Zeichnungen nach dem Söhnchen Jean-Etienne, in denen die liebende Anteilnahme des Vaters die Hand des Künstlers beschwingter gemacht hat, und eine Ausnahme ganz anderer Art bildet (abgesehen von der uns nicht bekannten, als ausgezeichnet gerühmten Serie der frühen Skizzen aus dem Orient in Paris) eine sehr kleine Studie, die das Zimmer von Liotard in Konstantinopel wiedergibt: einen niedrigen Raum, der von einem breiten Divan mit großen quadratischen Kissen (die man alle sehr weich errahnt) fast ausgefüllt erscheint, und in den durch vergitterte, aber zum Teil auch geöffnete Fenster genügend Helligkeit einströmt, um das sonst leere Gemach zu beleben, die Luft darin wie zum Atmen wirken zu lassen.

Die eben angedeuteten Grundzüge der Zeichnung treten natürlich bei der Gestaltung des eigentlichen Bildes mittelbarer in Erscheinung, weil hier die Farben ergänzend hinzukommen. Mit ihrer Natur und richtig dosierten Verwendung hat Liotard sich eingehend auseinandergesetzt. «Eine Unzahl von Gegenständen gibt es, deren Farbe überhaupt nicht bestimmbar ist» (er zählt Beispiele auf), «Schatten sind eigentlich auch Farben, und daher sehr schwer darzustellen», «das Hell-Dunkel: es besteht auch darin, in einem Bilde die hellen Partien und die Schatten richtig zu verteilen, indem man sie so zusammenordnet, daß sie Wirkung und Glanz der Malerei erhöhen». In dieser Weise hat Liotard sich in einem der zwölf Hauptprinzipien seines Traktates über die Farben ausgesprochen. Die zeichnerische Beschaffenheit der Pastelltechnik, deren er sich vor allem bediente, hat ihn zu einem feinnervigen Koloristen gemacht, dem Raffael und Correggio höchste Vorbilder gewesen sind. Die körnige Konsistenz der Pastellfarben hat Liotard dazu angeregt, sie auf mit Wasserfarben grundiertem Karton gut haften zu lassen; vielleicht sind sie auch deswegen sehr leuchtkräftig geblieben. Wegen der Bevorzugung paralleler Strichlagen und wegen der feinen Stufung der Töne (Liotard haßte die «touches») ist seine Malerei auch schon als vorimpressionistisch bezeichnet worden, und in der Tat weist sie in ihrer technischen Verfeinerung weit ins neunzehnte Jahrhundert hinüber.

Von einem Bildnismaler erwarten die Besteller Ähnlichkeit und darüber hinaus meist noch Ausarbeitung

bis ins letzte Detail. Liotard hat sich in seinen Porträten grundsätzlich keiner dieser Forderungen entzogen, aber in seinen stärksten Leistungen, die teilweise schon verhältnismäßig früh entstanden sind, ist er dann oftmals noch weiter gegangen. — Das Pastell nach Madame d'Epainay hat Ingres als das schönste Bildnis in ganz Europa bezeichnet. Es zeigt die spirituelle und mit ihrem Geist auch ein wenig kokettierende Französin, die sich damals als Patientin in Genf aufhielt. Mehr als Kränklichkeit prägt sich höchste Empfindlichkeit in ihren Gesichtszügen aus, aber die größte Akkurateesse hat Liotard auf die Nachzeichnung ihrer spitzenge-schmückten Bluse verwendet, was nun wiederum dafür spricht, wie sehr es dem Maler immer darum gegangen ist, die weibliche Note in seinen Frauenporträten hervorzuheben. Vor seiner Malerei denkt man oft an diejenige von Maurice-Quentin de la Tour, und vor dem Bildnis nach Madame d'Epainay an das Porträt, das der große französische Pastellist nach seiner Freundin Mademoiselle Fel ausgeführt hat. Gewiß wirkt dieses im Vergleich zu jenem von Liotard freier, direkter, offener, was zum Teil auch in den besonders engen Beziehungen zwischen dem Maler und der Dargestellten seinen Grund hat. Aber wir möchten hier noch eine andere Behauptung wagen: daß nämlich die sehr präzise Art des Franzosen in erster Linie seinen männlichen Bildnissen zugute gekommen ist, während der bei aller äußeren Zugriffigkeit weichere Genfer als Maler weiblicher Bildnisse am schönsten zur Geltung kommt.

Bei der Mehrzahl seiner Porträte hat Liotard sich auf die Darstellung der Person beschränkt und nur selten ein Interieur miteinbezogen (etwa auf den Bildnissen nach François Tronchin in Genf und nach Viscount Mount Stuart in England). Häufiger werden einige Gebrauchsgegenstände: eine Tasse, ein Spiegel mitgemalt oder leisten Buch oder Brief in der Hand des Porträtierten dem Bildnis belebende Dienste. Gegen die auch der Etikette entsprechende Begrenztheit des Ausdrucks (trotz Puder und Perücke behaupten sich übrigens physiognomische Besonderheiten) setzt Liotard jedoch in vielen Fällen den Reichtum der Kleidung, und der fahle Glanz einer Perlenschnur, der matte Schimmer eines Pelzbesatzes werden von ihm mit naiver Freude an der Üppigkeit des Materials wiedergegeben. In seinen besten Bildnissen bedeutet diese Beschäftigung mit dem dekorativen Detail aber auch noch mehr als nur Appell an den Schönheitssinn des Betrachters, denn Liotard ist sich schon dessen bewußt gewesen, daß die psychische Spannung, die in jedem guten Porträt fühlbar vorhanden ist, an bestimmten Blickpunkten im Bilde gleichsam zur Entladung gebracht werden muß.

Liotard hat sich gelegentlich auch als Genremaler und im hohen Alter dann auch noch als Stillebenmaler betätigt. Allerdings sind seine Genrebilder (von denen sich einige im Schloß Schönbrunn bei Wien befinden) mit bildnishaften Zügen stark durchsetzt, und sein der Außenwelt ganz aufgeschlossenes Wesen hat die Ruhe zu verinnerlichter Schau, wie der fast gleichaltrige



Genf, Musée d'Art et d'Histoire

Jean-Etienne Liotard Bildnis der Marquise d'Épinay Um 1759 Pastell

Chardin sie so köstlich zu nutzen wußte, nur selten gefunden. Der mehrjährige Aufenthalt in Holland scheint Liotard in dieser Hinsicht nicht sehr angeregt zu haben, und der gesuchte Porträtist hat wahrscheinlich auch aus Zeitgründen künstlerische Nebenpfade vermeiden müssen. Anders verhält es sich mit den Früchtestillleben, die die Aufnahmefähigkeit des Achtzigjährigen in fast kindlicher Reinheit zeigen und in denen der Wunsch nach Schilderung des Nur-Gegenständlichen noch einmal innig zum Ausdruck kommt.

Innerhalb der Bildnismalerei des achtzehnten Jahrhunderts, die sich bei den Franzosen, in einen sehr weiten Rahmen gespannt, von Rigaud bis zu Gérard außerordentlich formenreich entwickelt, hat Liotard eine eigenartige Stellung inne. Er ist den Franzosen sichtlich verwandt: doch mehr in Lebenslust und Weltanschauung, als in seiner künstlerischen Handschrift, in der er sich in dem Maße kühler und bürgerlicher gibt, in dem jene sprühender und eleganter wirken. Liotard hat in seiner Zeit einen Stil vorgefunden, von dem er gerade so viel in sein Werk übernimmt, als seine trotz orientalischer Verkleidung im Grunde bieder-männische Natur verarbeiten kann, und an der zunehmenden Entsubstan-zialisierung dieses Stils hat er dann nicht mehr teilgenommen. Auch La Tour war von Hause aus ein Neuling in der Kunst, aber auf ihn hat die schon bestehende und umfassende Tradition der französischen Malerei heftiger und vor allem: persönlicher eingewirkt. So bleibt Liotard neben dem französischen Maler, mit dem er so oft verglichen wird, von der großen Emphase des aus dem Vollen Schöpfenden unbedacht, und für

die Spezifizierung des intellektuellen Gehalts eines Bildnisses hat er, trotz seiner eigenen Lebensklugheit, die Konzentration nicht aufgebracht.

Vom Standpunkt der schweizerischen Bildnismalerei aus gesehen, hat Liotard jedoch eine eigentliche Grönderstellung eingenommen. Sämtliche Elemente, die diese durch das ganze neunzehnte und bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein kennzeichnen, finden sich in seiner Malerei schon vorgebildet: künstlerischer Ernst und Aufrichtigkeit, ein bis zur Nüchternheit sich härtender Realismus (der in negativen Fällen Angst vor Originalität werden kann), zeichnerische Treue und statische Sicherheit. In der folgerichtigen, natürlich durch verschiedenartige Einflüsse und Auffassungen durch die Generationen hindurch modifizierten Entwicklung dieser Tendenzen sehen wir von Liotard bis Koller, und von da bis Sturzenegger (abgesehen von der einmaligen Sprengung des Formates durch Hodler), kaum eine nachhaltige Unterbrechung. Liotard, in dessen schweifendem Wesen dann auch eine gewisse Parallele zu Buchser gesehen werden kann, hat das günstige Schicksal gehabt, im richtigen Augenblick für die langsam sich entfaltende Kunst seines Landes geboren worden zu sein. Daneben wird er aber auch, was schließlich für einen Bildnismaler einen besonderen Ruhmes-titel ausmacht, immer als eine feststehende Größe in dem kulturellen Bilde geachtet werden, das sich der Nachlebende von seiner Vaterstadt entwirft, und so wie man sich das Wien der Biedermeierzeit nicht ohne Waldmüller denkt, kann man sich das Genfer Dixhuitième nicht ohne Liotard vorstellen.

Zum Problem der Volkskunst

Von Arnold Rüdlinger

Den Anstoß zu vorliegendem Aufsatz gaben François Foscas «Remarques sur l'art paysan» im Januarheft des «Werk», im besonderen die folgenden Bemerkungen: «Ces linges brodés au point de croix d'oiseaux affrontés, viennent-ils de Sicile ou de Hongrie? Ces coffrets de bois peints de bouquets aux couleurs vives, viennent-ils de l'Oberland bernois ou de Dalécarlie? Si on l'examine du point de vue des caractères nationaux, l'art paysan est infiniment moins différencié que l'art citadin. Loin qu'il existe des arts paysans nationaux, il serait plus juste de dire qu'il existe un art paysan européen, qui ne varie ça et là que lorsqu'on a varié les besoins du paysan et les matériaux qu'il employait.»

In der Volkskunst *die* nationale Manifestation erkennen zu wollen, dieser romantische Anspruch ist längst überholt. Seine gegensätzliche Entsprechung in der ausschließlichen Betonung der Gemeinsamkeit über alle Grenzen hinweg bedarf ebenso der einschränkenden Korrektur. Sie hat Gültigkeit für die meisten Motive oder für die geometrisierende Kerbschnittornamentik. Die Volkskunst ist aber nicht jenes amorphe Konglomerat, jene Nagelfluh aus abgeschliffenen Bruchstücken aller Stile und Epochen, regellos und völlig anonym, wie gerne angenommen wird; mindestens die schweizerische Volkskunst nicht. Etwas überspitzt möchten wir den Behauptungen Foscas die These gegenüberstellen, daß es einem Kenner ein Leichtes ist, einen