

»Un juge impartial et incorruptible«

**Kunst und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert:
Salon – Kritik – Graphik**

Die Ausstellung mit Leihgaben aus Privatbesitz entstand im Rahmen des Seminars »Die Anfänge der Kunstkritik. Kunst und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert«.

Konzeption und Realisierung:

Marie Goerens, Johannes Grave und Lea Helmes.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts werden Kunstwerke in zuvor nicht gekanntem Maße zum Gegenstand des öffentlichen Gesprächs. Diskussionen über Qualitätsfragen sind nicht mehr allein Experten vorbehalten, sondern werden im öffentlichen Raum ausgetragen. Neben den Künstlern, Sammlern und Kunstkennern behauptet sich zunehmend eine neue, freilich diffuse und schwer bestimmbare Instanz: die Öffentlichkeit. Als „juge impartial et incorruptible“, d. h. als unparteiischer und nicht korrumpierbarer Richter, gilt die Öffentlichkeit bereits 1747 einem frühen Kunstkritiker, dem Abbé Jean-Bernard Le Blanc.

Drei Faktoren haben die Herausbildung dieser neuen Öffentlichkeit maßgeblich begünstigt: die Einrichtung regelmäßiger Kunstausstellungen, das Entstehen der Kunstkritik sowie die Produktion und der Handel von Reproduktionsgraphiken. Ab 1737 verstetigte die Académie royale de peinture et de sculpture ihre Ausstellungstätigkeit; nun wurden im jährlichen oder zweijährlichen Rhythmus die neuesten Werke der namhaftesten Künstler einem breiten Publikum kostenlos im Salon carré des Louvre präsentiert. Diese Ausstellungen, die schon bald selbst als „Salons“ bezeichnet wurden, gaben Anlass zur Entstehung der Kunstkritik. Sie machte es sich zur Aufgabe, die aktuelle Kunstproduktion zu sichten und zu beurteilen. In den Kritiken von Étienne La Font de Saint-Yenne, Élie Fréron oder Denis Diderot konnte das zeitgenössische Publikum lernen, einen gut begründeten und zugleich selbstbewusst subjektiven Blick auf Kunst auszubilden. Von noch heute unterschätzter Bedeutung dürfte dabei der produktive und ausdifferenzierte Graphikmarkt in Paris gewesen sein. Erst durch die Arbeit der hoch professionellen und qualitätsbewussten Reproduktionsstecher wurde die jüngste Kunstproduktion, über die in der Kunstkritik berichtet wurde, einem großen Publikum über Paris hinaus bekannt.

Die Ausstellung wirft anhand einer Auswahl von zehn Druckgraphiken einige Schlaglichter auf diese Situation. Am Beispiel der Kupferstiche und Radierungen nach Antoine Watteau, Timoteo Viti und François

Boucher werden zwei wichtige Neuerungen des frühen 18. Jahrhunderts anschaulich: die Publikation von Recueils, in denen Werke wichtiger Sammlungen oder bedeutender Künstler in großer Zahl zugänglich gemacht werden, sowie die Idee des Faksimiles, das neben dem Dargestellten auch die individuelle Darstellungsform, die „Handschrift“ eines Künstlers, wiedergeben soll.

Die Reproduktionsgraphiken nach Jean-Baptiste Greuze, Jean-Honoré Fragonard und Jean-Frédéric Schall führen Werke vor Augen, die im Fokus von Öffentlichkeit und Kunstkritik standen oder gezielt auf Anregungen von Kritikern reagierten. Auffällig ist, dass das Interesse des Publikums dabei in besonderem Maße privaten, intimen Szenen des häuslichen Lebens galt. Die neue Öffentlichkeit der Kunst konnte nun dazu dienen, ein neues Familienideal zu propagieren.

Johann Gotthard Müller
nach Jean-Baptiste Greuze
Porträt des Kupferstechers
Johann Georg Wille
1775/76, Kupferstich und Radierung
(5. Zustand), 30,2 x 22,4 cm

Dieser Stich des deutschen Kupferstecher Johann Gotthard Müller führt in exemplarischer Weise vor Augen, welche Bedeutung im 18. Jahrhundert Reproduktionsgraphikern zuerkannt werden konnte. In seinem meisterlichen, 1782 eigens im Salon ausgestellten Kupferstich zeigt Müller mit Jean Georges Wille einen der geschätztesten Kupferstecher seiner Zeit, bei dem er selbst seine Ausbildung erhalten hatte. Willes Porträt steht den Bildnissen von Künstlern oder Intellektuellen in nichts nach.

Die Vorlage, ein Ölgemälde, hatte Greuze bereits 1763 aufgrund seiner freundschaftlichen Beziehungen zur Familie des Porträtierten geschaffen. Zwei Jahre darauf wurde es im Salon ausgestellt und erhielt zahlreiche wohlwollende Kritiken. Denis Diderot, der selbst mit Wille bekannt war, lobte das Porträt anlässlich der Salon-Ausstellung 1765 in höchsten Tönen: „Ein sehr schönes Porträt. Das ist der schroffe und harte Gesichtsausdruck Willes; das ist sein steifer Hals; das ist sein kleines, lebhaftes, unruhiges Auge; das sind seine kupferroten Wangen. Wie das Haar frisiert ist! Wie schön ist die Zeichnung! Wie kühn ist der Pinselstrich! [...] Wie vortrefflich sind der Samt, das Jabot und die Manschetten ausgeführt! Es würde mir Vergnügen machen, dieses Porträt neben einem Rubens, einem Rembrandt oder einem van Dyck zu sehen.“

Wie das Gemälde von Greuze wurde 1782 auch der Kupferstich Müllers anlässlich der Präsentation im Salon für die gelungene technische Ausführung gelobt. Der Stich war eine der letzten Druckgraphiken, die Müller in Paris anfertigte, bevor er nach Stuttgart weiterzog; er

scheint das Blatt als Dank für die Ausbildung und Unterstützung der Frau Willes überreicht zu haben.

Druckgraphiken erfreuten sich im 18. Jahrhundert allgemein großer Beliebtheit, hatten sich doch die Ausdrucksmöglichkeiten durch technische Neuerungen und Weiterentwicklungen erheblich erweitert und verbessert. Durch die Verbreitung von Stichen konnten sich Liebhaber umfangreiche Sammlungen anlegen und Bilder kennenlernen, deren Originale der Öffentlichkeit entzogen waren. Künstler, die wie Greuze viele Reproduktionen ihrer Werke anfertigen ließen, erlangten in der Öffentlichkeit größere Bekanntheit und konnten durch die Beteiligung am Verkauf der Druckgraphiken erhebliche Einnahmen erzielen.

L. H.

Laurent Cars und Claude-Donat Jardinier

nach Jean Baptiste Greuze

Le Silence ou La Bonne Mère

1764, Radierung und Kupferstich

(vor der Schrift), 49 x 36,3 cm

Der Kupferstich von Laurent Cars und Claude-Donat Jardinier gibt ein Gemälde von Jean-Baptiste Greuze mit dem Titel *Le Silence* wieder. Er zeigt eine Szene, die typisch ist für die Vorstellungen, die das Bürgertum des 18. Jahrhunderts vom sicheren, häuslichen Familienverband entwickelte. Die Darstellung der Mutter, die gerade ihr Kind gestillt hat, lässt ein neues Erziehungsideal des Bürgertums anschaulich werden.

Das Idealbild der sittlichen kleinbürgerlichen Familie trat jedoch mehr und mehr in einen Gegensatz zum ausschweifenden Lebensstil des französischen Adels. Der Adel und wohlhabende Bürger ließen ihre Kleinkinder vorwiegend durch familienfremde Ammen gegen Geld stillen, die sich meist in den ersten Lebensjahren um das Kind kümmerten. *Le Silence* wirbt hingegen für die Kleinfamilie mit einer fürsorgenden Mutter, die ihre Kinder selbst stillt und betreut. Dass das Kleinkind keine Windel trägt, dafür aber bereits mit Socken und Schühchen gekleidet ist, zeigt, wie genau Greuze um die neue bürgerliche Auffassung von Erziehung wusste.

Jean-Baptiste Greuze gehörte als vorläufiges Mitglied (*agrégé*) der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris zu jenen Malern, die im Salon des Louvre ihre neuesten Werke ausstellen konnten. Er propagierte die neuen Tugenden von Sittlichkeit, Moral und Familienliebe und wurde für seine Werke in den Kunstkritiken Denis Diderots meist nachdrücklich gelobt. Greuze bildete eine „moralisierende Genremalerei“ aus, die vom Publikum und von der Kritik sehr geschätzt wurde. Diderot, dessen Salon-Besprechungen zu den Höhepunkten der frühen Kunstkritik gehören, schrieb in einem seiner

Texte: „Mut, lieber Freund Greuze, Sorge für Moral in der Malerei und zwar immer auf solche Weise!“

Die Druckgraphiker Cars und Jardinier arbeiteten mehrfach für den Genremaler Greuze, der um die weite Verbreitung seiner Werke durch Stiche bemüht war und gezielt dafür sorgte, dass seine Bilder auf diese Weise auch außerhalb des Salons einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurden. Während des Entstehungsprozesses der Druckgraphiken arbeitete Greuze eng mit den Stechern zusammen, so dass qualitativ hochwertige Graphiken entstanden, die für sehr hohe Preise auf dem Markt angeboten werden konnten.

L. H.

Jean Michel Moreau und
Pierre Charles Ingouf
nach Jean Baptiste Greuze
La Paix du Ménage
1766, Kupferstich und Radierung
37 x 25,2 cm

Ein glücklich wirkendes junges Paar betrachtet seinen Sprössling in der Wiege. Die Frau legt selig ihre Hand auf das Bein des Mannes und hält die andere Hand unter sein Kinn, vielleicht um auf die Ähnlichkeit zwischen Vater und Kind hinzudeuten. Der Mann hat seinen Arm liebevoll um die Frau gelegt und hält mit der anderen Hand den Schleier der Wiege zurück.

Dieser Stich, den Jean Michel Moreau und Pierre Charles Ingouf nach einer Kreidezeichnung von Jean-Baptiste Greuze anfertigten, ist ein Pendant zu dem Blatt *La bonne Éducation*. Gezeigt wird, wie die Eltern gerade ihr neugewonnenes Glück durch die Geburt ihres Kindes genießen, während in dem Gegenstück, *La bonne Éducation*, bereits die Früchte der guten Erziehung beim fast erwachsenen Kind zu sehen sind. Das Motiv betont die enge Verbindung zwischen Ehemann und Ehefrau, die durch das Kind zum ungetrübten Familienglück vervollständigt zu werden scheint.

Wie bereits der Stich *Le silence* setzt dieses Bilderpaar die Tradition einer Reihe von vorbildlichen oder abschreckenden belehrenden Darstellungen nach Vorlagen von Greuze fort. In vielen seiner Genre-gemälde präsentierte der Maler ein Musterbild der neuen, bürgerlichen Kleinfamilie des 18. Jahrhunderts. Ähnlich wie in dem Stich *Le silence* fällt auf, dass das Kleinkind nicht mehr fest gewickelt ist, sondern beinahe nackt erscheint, was darauf schließen lässt, dass Greuze zeitgenössische pädagogische Werke, wie Jean-Jacques Rousseaus *Emile* (1762) gekannt haben dürfte. Die Forderung, die Kleinkinder durch die Mütter selbst stillen zu lassen und im eigenen Haushalt zu erziehen, wurde als Antwort auf die hohen Sterberaten

von Kindern propagiert, die außer Haus von Berufssammen gestillt und versorgt wurden.

Die sittliche Genremalerei von Greuze erfreute sich einer solchen Beliebtheit, dass nicht nur viele seiner Originalwerke, sondern auch Stiche wie eine Reproduktionsgraphik nach der *Dorfbraut* im Salon ausgestellt wurden. Greuze verfolgte die Ambition, als Historienmaler von der Académie royale aufgenommen zu werden, aus deren Sicht er jedoch ein Vertreter der Genremalerei blieb.

L. H.

Jean Michel Moreau und
Pierre Charles Ingouf
nach Jean Baptiste Greuze
La bonne Éducation
1766, Kupferstich
36,4 x 25,6 cm

Wie der Stich *La Paix du Ménage* wurde auch sein Pendant, *La bonne Éducation* (eine Druckgraphik, die ebenfalls eine Handzeichnung von Jean-Baptiste Greuze wiedergibt), um 1766 von Jean Georges Wille publiziert. Das Blatt zeigt erneut ein Idealbild der tugendhaften Erziehung in der Kleinfamilie. Die Eltern lauschen voller Andacht ihrer jugendlichen, fast erwachsenen Tochter, die ihnen vorliest. Im Gegensatz zu *La Paix du Ménage* betont dieses Motiv vor allem die starke Verbindung zwischen den Eltern und ihrem Kind.

Der Kritiker Diderot schätzte Greuze für seine Szenen aus dem bürgerlichen Leben, in denen ‚echte‘ Gefühle und die Idee einer natürlichen Empfindsamkeit anschaulich vermittelt werden sollten. Indem Greuze immer wieder treusorgende, liebende Eltern und Kinder zeigt, inszeniert er Wunschbilder des häuslichen Glücks. Die Rolle der Frauen und der Töchter beschränkt sich dabei jedoch auf die Familie und den häuslichen Bereich. Sie erscheinen zwar anmutig und tugendhaft, bleiben aber dem Mann untergeben.

Auffällig ist, dass Greuze seine Figuren sehr oft in sich versunken darstellt, so dass sie ganz auf sich und die Szenerie konzentriert zu sein scheinen. Keine der dargestellten Figuren schaut aus dem Bild heraus oder bezieht den Betrachter mit ein; vielmehr bleiben alle Akteure ganz und gar auf sich selbst oder andere Figuren im Bild bezogen. Diese Eigenart der Malerei von Greuze, die von Diderot besonders gewürdigt wurde, beschrieb der amerikanische Kunsthistoriker Michael Fried mit dem Begriff der ‚Absorption‘. Indem das Bild eine theatralische Ansprache an den Betrachter vermeidet, scheint es

eine besonders aufrichtige Darstellung tugendhaften Familienlebens zu bieten.

L. H.

Nicolas De Launay
nach Jean-Honoré Fragonard
Dites donc, s'il-vous-plaît
1783, Kupferstich
29,5 x 33 cm

Als Nicolas De Launay 1783 eine kleine, unpräzise Genreszene Jean-Honoré Fragonards im Kupferstich wiedergab, wählte er für seine Reproduktion eine Rahmung, mit der das Bild zum vierten Blatt einer Serie wurde, die weitere Familienszenen, allerdings nicht allein nach Vorlagen Fragonards, enthält. Der Kupferstich steht daher exemplarisch für die Freiheit, die sich Druckgraphiker bei der Komposition von Pendants oder Reihen nehmen konnten. Von der Zusammenstellung zu Serien versprachen sich die Stecher vor allem einen besseren Absatz ihrer Graphiken, da sie darauf setzten, dass Sammler eine Vervollständigung einmal begonnener Reihen anstreben würden.

Die einheitliche Rahmung diente aber auch dazu, das eigentliche Bild um Beischriften ergänzen zu können. Im Fall von Fragonards Gemälde war es erst auf diese Weise möglich, den Bildtitel „Dites donc, s'il vous plaît“, der eigentlich nicht mit den Mitteln der stummen Malerei zur Geltung gebracht werden kann, unmissverständlich lesbar werden zu lassen.

Während Fragonards Gemälde – wie alle späteren Werke des Malers – nicht im Salon präsentiert worden war und daher der breiteren Öffentlichkeit nicht bekannt sein konnte, erhielt der Stich De Launays sogleich mehrere wohlwollende Kritiken. Der *Mercure de France* lobte dabei insbesondere die Vorlage Fragonards: „Es lässt sich nichts Frischeres, Angenehmeres und Interessanteres als dieses Bild denken.“

J. G.

Gérard Edelinck
nach Theodor Netscher
Bildnis des Raimond Poisson als Crispin
um 1682, Kupferstich
48,3 x 36,9 cm, 4. Zustand

Gérard Edelincks Kupferstich nach einem von Theodor Netscher gemalten Porträt steht stellvertretend für die hochentwickelte Kultur des französischen Reproduktionsstichs im 17. Jahrhundert. Im Sinne der Auffassung, dass ein gelungener Kupferstich mit seinen ganz eigenen graphischen Mitteln eine ‚Übersetzung‘ oder eine ‚Interpretation‘ der Vorlage leisten sollte, hat Edelinck das Gemälde mit den Mitteln des Grabstichels wiedergegeben, ohne den graphischen Eigenwert des Kupferstichs zu verleugnen. Der Stich zeigt den Schauspieler Raimond Poisson in der Rolle des Crispin, einer Figur der *Comédie italienne*. Edelincks Stich verweist damit bereits auf jenes Umfeld, das etwa dreißig Jahre später die Bilderfindungen Antoine Watteaus erheblich prägen sollte.

J. G.

Michel Guillaume Aubert
nach Antoine Watteau
Fêtes au Dieu Pan
(aus dem Recueil Jullienne)
1734, Radierung
36,4 x 46,6 cm

Dem Recueil der Zeichnungen und Gemälde von Watteau, nach seinem Herausgeber auch Recueil Jullienne genannt, liegt das Vorhaben zugrunde, das gesamte Œuvre eines zeitgenössischen Künstlers in Druckgraphiken wiederzugeben und verfügbar zu machen. Im Jahr 1721 starb der Maler Antoine Watteau. Kurze Zeit später entschloss sich Jean de Jullienne, ein Mäzen und enger Freund Watteaus, dessen gesamtes Werk in Radierungen und Kupferstiche übertragen zu lassen und in Form mehrerer gebundener Bände herauszugeben. Jullienne beschränkte sich dabei nicht nur auf die Gemälde Watteaus, sondern ließ auch zahlreiche Zeichnungen reproduzieren.

Das Projekt nahm bis zur Fertigstellung (1735) fast fünfzehn Jahre in Anspruch. An der Umsetzung waren alle namenhaften Pariser Kupferstecher beteiligt, die überwiegend in der sog. ‚gravure libre‘ arbeiteten – einer Kombination von Radierung und Kupferstich, die für die drucktechnische Wiedergabe der atmosphärischen Effekte von Watteaus Gemälden und Zeichnungen besonders geeignet war. Die Gemälde und Zeichnungen erschienen getrennt und blieben, bis auf kurze einführende Texte, ohne ausführlichen Kommentar.

Julliennes Anliegen war es, Watteau als umfassende Künstlerpersönlichkeit der Öffentlichkeit zu präsentieren und in der Geschichte der Kunst zu verorten. Watteaus Gemälde und Zeichnungen sollten gleichzeitig und vergleichend studiert werden können. Mittels der zahlreichen Reproduktionen sollte zudem die Entwicklung von der Entwurfsskizze bis hin zum ausgeführten Werk für den interessierten Betrachter bildlich nachvollziehbar werden. Dabei galt den ersten Entwurfszeichnungen ein besonderes Interesse. Im Vorwort des

Recueils bedauert Jullienne ausdrücklich, dass man sich bisher kaum um die Wiedergabe von Zeichnungen großer Meister bemüht habe, obgleich gerade den ersten, unfertigen Skizzen ein besonderer ästhetischer Reiz eigen sei. Mit seinem Projekt legte Jullienne daher auch den Grundstein für eine neue Wahrnehmung von Skizzen und Entwurfszeichnungen.

M. G.

Anne Claude Philippe de Tubières,
(Comte de Caylus)
nach Timoteo Viti
Rettung des Mosesknaben
(aus dem Recueil Crozat)
um 1729, Radierung
28,5 x 35,6 cm

Der Recueil Crozat, der in zwei Bänden 1729 und 1742 erschien, gilt als wirkmächtiges Beispiel einer frühen Form des Kunstbuchs. Das ambitionierte Projekt, das ursprünglich noch weit umfangreicher geplant war, sollte die besten Werke aus bedeutenden Sammlungen in hochwertigen Reproduktionen zusammenführen, um so einen Überblick vor allem über die italienischen Malerschulen zu geben. Initiiert und herausgegeben wurde der Recueil durch den Pariser Bankier Pierre Crozat, der gleichzeitig einer der vermögendsten Mäzene und bedeutendsten Sammler seiner Zeit war. Während seiner Reisen durch Italien hatte Crozat nicht nur Werke für seine Sammlungen erworben, sondern auch wertvolle Kontakte zu italienischen Kunstsammlern und -kennern geknüpft, die es ihm erlaubten, Bilder und ganze Sammlungen an Dritte zu vermitteln. Maßgeblich beteiligt war er am Ankauf der Sammlung Odescalchi durch den Herzog von Orléans, Philippe II. de Bourbon. Die Ankunft der Gemälde im Jahr 1721 gab u. a. einen wichtigen Impuls für das Projekt eines umfassenden druckgraphischen Sammelwerks.

Der Recueil Crozat beschränkte sich jedoch nicht allein auf die Wiedergabe von Gemälden, sondern baute auf eine gezielte Kombination von Text und Bildern und wurde daher mit einem ausführlichen Vorwort von Pierre-Jean Mariette versehen. Im Zentrum dieses Textes stand eine Geschichte des Kupferstichs, die grundlegend für die Ästhetik der französischen Reproduktionsgraphik im 18. Jahrhundert werden sollte. Die Texte Mariettes zu den einzelnen Bildtafeln widmen sich insbesondere den Künstlern und ihren stilistischen Charak-

teristika. Im Zusammenspiel von Bild und Text sollte es Kennern ermöglicht werden, ihre Vergleiche und damit ihre Zuschreibungen von anderen Werken zu verfeinern.

Unter den beteiligten Druckgraphikern kommt dem Amateur Anne Claude Philippe de Tubières, Comte de Caylus, besondere Bedeutung zu, der als Kunstkenner regelmäßig im Kreis von Crozat verkehrte und eng in die Konzeption und Umsetzung des Projekts eingebunden war. Der Comte de Caylus beschäftigte sich intensiv mit der Anwendung und Weiterentwicklung von druckgraphischen Techniken, die es erlauben, Handzeichnungen originalgetreu wiederzugeben. Analog zu Crozats Anliegen, die Reproduktionsstecher möglichst direkt vor den Originalwerken arbeiten zu lassen, bemühte sich Caylus darum, Zeichnungen bis in scheinbar marginale Details zu faksimilieren. Im Vorwort heißt es daher: „Nichts ist ausgelassen worden, nichts verändert worden. Die Zeichnungen, ob mit Feder oder Kreide, sind im Geiste der Originale radiert worden. Noch das geringste Detail ist übernommen worden, da wir überzeugt sind, dass es nützlicher ist, auch gewisse Nachlässigkeiten zu reproduzieren, die selbst dem talentierten Maler unterlaufen.“

M. G.

Gilles Demarteau
nach François Boucher
*Berger et bergère surpris
par deux jeunes filles*
1760er oder 1770er Jahre
Crayon-Manier, 34,5 x 23,5 cm

Bei dem vorliegenden Blatt handelt es sich um einen Faksimiledruck, der in der sog. Crayonmanier ausgeführt wurde. Als Vorlage für diesen Druck diente eine Kreidezeichnung François Bouchers. Mittels der ‚manière crayon‘ (franz.) lassen sich Kreidezeichnungen originalgetreu in das druckgraphische Medium übertragen. Das poröse und körnige Erscheinungsbild der oftmals breiten und weichen Kreide-, Kohle- oder Pastellstriche wird dabei mittels besonderer Radiernadeln und gezählter Rolleisen erzielt, mit denen der Deckgrund der Radierplatte vor der Ätzung bearbeitet wird. Auf diese Weise können die Zeichnungen in maximaler Treue zum Original wiedergegeben und vervielfältigt werden.

Die Crayonmanier wurde gegen 1730/40 in Frankreich entwickelt. Um 1740 wurden erste Arbeiten in dieser neuen Technik von Jean-Charles François vorgelegt. Etwas später, ab den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts, sind die Arbeiten von Gilles Demarteau entstanden. Demarteau reproduzierte auf diese Weise eine große Zahl von Zeichnungen Bouchers und anderer Künstler des Rokoko. Seine Druckgraphiken lassen darauf schließen, wie nachdrücklich sich innerhalb kurzer Zeit die Idee des Faksimiles durchgesetzt hatte, das nicht mehr nur das im Bild Dargestellte, sondern auch die individuelle Darstellungsform, die ‚Handschrift‘ des Künstlers, unverfälscht und präzise vor Augen führen soll.

M. G.

Alexandre Chaponnier
nach Jean-Frédéric Schall
Le modèle disposé
um 1790, Punktiermanier und Kupferstich
39 x 31,9 cm

Die Reproduktiongraphik Alexandre Chaponniers fällt bereits aufgrund der druckgraphischen Technik der Stipple-Manier auf, die in Paris eher wenig gebräuchlich war. Als Chaponniers Blatt am 18. März 1790 in der *Gazette de France* angekündigt wurde, wählte man daher den Terminus „manière angloise“, um die Differenz zum klassischen Reproduktionsstich anzuzeigen. Bemerkenswert ist die Druckgraphik aber insbesondere wegen ihres freizügig-lasziven Motivs, das sich bei näherem Hinsehen als selbstbewusste Antwort auf die Kunstkritik und das öffentliche Gespräch über Kunst erweist.

In seiner Salonbesprechung von 1767 hatte Denis Diderot in einem vermutlich fiktiven Dialog mit Jean-Baptiste Greuze den Maler aufgefordert, ein „modèle honnête“, ein sittsames Modell, darzustellen. Das Bild solle eine unbekleidete junge Frau zeigen, die sich offenkundig aus wirtschaftlicher Not einem Künstler als Modell habe verdingen wollen, nun aber aus Scham weine. Nicht Greuze, sondern Pierre-Antoine Baudouin griff diese Idee wenig später in einer Gouache auf, die 1769 im Salon gezeigt wurde und kritische Reaktionen provozierte. Selbst Diderot kritisierte Baudouin für die seines Erachtens misslungene Umsetzung einer von Greuze geklauten Bildidee. Jean-Honoré Fragonard dürfte diese Kontroversen im Blick gehabt haben, als er um 1700 sein kleines Gemälde *Le débuts du modèle* (Musée Jacquemart-André) malte, in dem eine ähnliche Szene, nun aber ohne schamhafte Tränen, vor Augen geführt wird.

Während Fragonard von Baudouin nur das Thema aufgriff, orientierte sich Jean-Frédéric Schall unverkennbar an der Komposition Baudouins, um sie zu parodieren und in ihr Gegenteil zu verkehren. Die Anordnung der Figuren und der Staffelei hält sich eng an Baudouins

Vorbild, nur sucht das Modell nun nicht mehr die Nähe der Mutter, sondern des Künstlers. Auf diese Weise erinnert Schalls Bild zugleich an damals sehr beliebte Darstellungen des Pygmalion-Mythos.

Schalls Gemälde bietet ein eindrückliches Beispiel für den Einfluss, den öffentliche Diskussionen und die Kunstkritik auf das Kunstschaffen gewinnen konnten. Insbesondere jüngere Künstler begannen rasch, Erwartungen zu antizipieren, um sie gezielt zu bedienen oder aber bewusst zu unterlaufen. Mit der Reproduktionsgraphik Chaponniers war sichergestellt, dass Schalls selbstbewusste Provokation auch öffentlich wahrgenommen wurde.

J. G.



Jean-Michel Moreau le Jeune und Jean-Baptiste Blaise Simonet
nach Pierre Antoine Baudouin, Le modèle honnête, 1772,
Radierung und Kupferstich, 40,8 x 33,7 cm