

Genrebilder:

Mode und Gesellschaft der Aristokraten bei Jean-François de Troy

Seit der Wiederentdeckung des französischen Rokoko sind die "Gesellschaftsgemälde"¹ von Lancret und Pater, von de Troy und Boucher in der Nachfolge Antoine Watteaus gesehen worden. Die Szenen im Freien und in Interieurs mit Jagd, Spaziergang, Tanz, Spiel und Konversation, die Vergnügungen einer von aristokratischen Verhaltensnormen geprägten Gesellschaft, werden zumeist als realistisch im Sinne unpoetischer Sittenschilderung und daher im besten Falle als epigonal abgetan.² Nur im unmittelbaren Vergleich zwischen Watteau und Lancret z.B. überzeugt dieses Urteil;³ im übrigen ist es der beste Beweis, daß das Kalkül der Maler aufging. Die Entwicklung der Gravure de mode vom Einzelblatt bis zur Genreszene hatte dafür gesorgt, daß der Darstellung von Kostüm, Wohnung und Verhaltensweisen ein hoher Zeugniswert für die Lebensumstände vornehmer Leute zugeschrieben wurde.⁴ Diese Prägung der Rezeption durch ein anderes Medium hat vergessen lassen, daß die Motive der Druckgraphik bei der Übertragung in die Malerei mit ihrer akademisch geprägten Hierarchie nicht zwangsläufig derselben Dechiffrierung durch den Betrachter unterworfen waren. So belegt die Uneinheitlichkeit, die sich in der Benennung der Gemälde findet - vom "im Geschmack Watteaus" über das "tableau de mode"⁵ bis zur umständlichen Angabe der Titel - ja letztlich das Fehlen einer Gattungsbezeichnung, daß diese Genrebilder ebenso wie Watteaus "fête galante" neben den anerkannten Gattungen standen. Genreszenen aus dem Alltag hoffähiger "gens de qualité" waren im Kanon einer ständisch geprägten Gattungslehre nicht denkbar.

Im folgenden gilt es zunächst zu fragen, inwieweit das Urteil, es handele sich um die getreue Abschilderung von aristokratischer Lebenswirklichkeit zu Recht besteht. Die Hinterlegung einzelner Bilder und Bildfolgen mit einem allegorischen Sinn als zweiter Bedeutungsschicht hat zuletzt Mary Taverer Holmes für Lancret nachgewiesen.⁶ Für Chardins "bürgerliche" Genremalerei

wird seit der Studie von Ella Snoep-Reitsma eine moralisierende Absicht auf Seiten des Malers oder seiner Stecher und beider Publikum diskutiert.⁷ Hier macht sich bemerkbar, daß das Phänomen Genremalerei bisher nahezu ausschließlich in Hinblick auf die niederländische Fachmalerei untersucht wurde.⁸ Bei allem unzweifelhaften Bezug der französischen Maler und ihrer Auftraggeber auf diese Bilder und bei allem Nutzen dieser Forschung für die Aufschlüsselung von allegorischen und moralisierenden Bildmotiven⁹ scheint doch Vorsicht bei einer Übertragung der Interpretationsergebnisse geboten. Bildpersonal und Betrachter waren im Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts einer aristokratischen Lebensweise verpflichtet, in der dem dargestellten Müßiggang nach wie vor ein hoher Wert als "marque de noblesse" zukam.¹⁰ Die Frage nach dem Grad, Anspruch und Zweck von Realismus oder eines "mehr" als Realismus kann nur in Kenntnis dieser Umstände beantwortet werden.

Jede Studie zur französischen Genremalerei hat der Tatsache Rechnung zu tragen, daß diese Sparte, sofern sie sich mit Themen aus der Aristokratie befaßt, von der Kunstliteratur vollständig verschwiegen wird. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß das Genre als Szene aus dem Alltag erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts unter dieser Bezeichnung als eine eigene Gattung der Malerei begriffen wird.¹¹ Noch Diderot und Watelet verstanden unter "genre" ganz allgemein einen Oberbegriff für jede Sparte der Malerei, die nicht Historienmalerei war.¹² Vor allem aber war Genremalerei in diesem Sinne auf Szenen aus dem Leben niederer und mittlerer sozialer Schichten, Bauern, Soldaten und Bürger, eingegrenzt und damit in Fortführung von Aristoteles' Poetik auf die Parallele zur Komödie festgelegt.¹³ Während die Tragödie Ereignisse aus Mythologie und Historie behandelte, Helden also nur hohen Standes sein konnten, blieben der Komödie als Stoff Episoden aus den niederen Ständen. Realismus war damit in sozialer Hinsicht nicht neutral. Bei Dubos wird der Vergleich zwischen Komödie und Genrebild schief. Dubos akzeptiert die Entwicklung der französischen Komödie, die seit Corneilles 'Mélite' für sich in Anspruch nahm, ihr Personal aus den "honnêtes gens" zu beziehen.¹⁴ Rund hundert Jahre später sollte Philippe Destouches unter Berufung auf Molières 'Misanthrope' der Komödie über den Unter-

haltungswert hinaus die Aufgabe zuschreiben, auch die vornehmen Leute zu belehren und die Sitten der Zuschauer zu korrigieren.¹⁵ Hier trifft er sich mit Dubos, der zudem zugunsten einer größeren Wirksamkeit fordert, die Komödie müsse im Milieu des Publikums spielen: "Le poète comique dépeint nos amis et les personnes avec qui nous vivons tous les jours."¹⁶ Glaubt man sich hier in der Nähe der Genrebilder eines de Troy, sieht man sich getäuscht: Es bleibt ein Graben zwischen der Theorie in den Vorworten und dem Personal der Stücke. Destouches' Lisimon im 'Glorieux' (1732) z.B. ist ein "riche bourgeois ennobli", dessen Tochter einen Grafen heiraten soll - eine Situation, die der Noblesse d'épée die Distanzierung erlaubt. Das Personal der Texte und Bilder tritt zudem weit auseinander, denn Dubos meint mit Genre weiter Sujets aus dem Leben der Bauern und Soldaten, wie die von ihm genannten Künstler, Teniers und Wouvermans, bezeugen.

Die nicht vollständig eingelösten Forderungen an die Komödie sind nur aus den Anstrengungen um die Legitimation einer Gattung verständlich, die in das System von "Vergnügen" und "Nutzen" eingepaßt werden mußte. Solange aber libertine Verhaltensweisen als Ausweis des aristokratischen *Savoir-vivre* galten, war den Genrebildern und ihrer Reproduktion im Stich jedes Moralisieren fremd und als Rezeptionsweise unangemessen: "Que vous êtes bonne, interrompis-je, avec votre vertu! Vous pensez comme une sottie bourgeoise. Vous moquez-vous de considérer ces choses-là dans un point de vue moral? C'est leur ôter tout ce qu'elles ont de beau; il faut les regarder d'un oeil charmé", antwortet Gil Blas der Tante der schönen Catalina, die er soeben an den "héritier de la monarchie" verkuppelt.¹⁷ Und diese Antwort läßt sich auch als eine Anleitung zum Vergnügen bei der Lektüre des Romans und beim Betrachten der Genreszenen lesen. Eine Ausnahme gibt es jedoch: Solange libertine Verhaltensweisen Männern gestattet waren, Frauen indes nicht,¹⁸ boten die Texte und die Bilder doch die eine Chance, sich über das Fehlverhalten anderer zu ereifern. Daß die Bilder daher Motive aus der Querelle des femmes¹⁹ aufgreifen, wird zu zeigen sein.

Für einen weiteren Punkt bildet Plinius d.Ä. den Hintergrund der Diskussion: Fachmalerei ist auf perfekte Imitation der Natur verpflichtet, sie zieht in diesem Punkt ihre Stärke aus der Spezialisierung der Maler.²⁰ Dubos gelingt es

aus dem Argument der sensualistischen Psychologie heraus, die Rangordnung der Gattungen trotz dieser Fähigkeiten der Fachmaler als eine Rangordnung der Bildthemen zu bewahren. Höher steht, was mehr rührt.²¹ Anders - und traditioneller - urteilen Mariette und La Font de Saint-Yenne. Der Konflikt zwischen den unbestreitbaren Qualitäten der Malweise und dem niederen Sujet wird in der Unterscheidung des Publikums aufgehoben. Die Malerei "pour les ieux", die La Font in der Nachfolge Dubos' von der Historienmalerei als der einzigen Malerei für die Seele trennt, entspricht den "goûts subalternes" und findet ihre Anhänger unter denjenigen, "qui pensent comme le peuple uniquement sensibles aux représentations des sujets qui lui sont familiers".²² Daß nunmehr auch Aristokraten zum "peuple" oder "gros public" derer zählten, die Vergnügen daran fanden, sich auf den Bildern wiedererkennen, hat erst Diderot zu schreiben gewagt.

Die Geschichte des französischen, im aristokratischen Milieu spielenden Genrebildes beginnt 1721 mit Watteaus 'Enseigne' für den Kunsthändler Edme Gersaint. (Abb.1).²³ All das, was bald die Vorzüge der Gattung ausmachen soll, ist hier schon da: Die genaue Schilderung des Schauplatzes, die genaue Angabe der Zeit; die nicht weniger präzise Schilderung der Kleidung und schließlich die treffende Wiedergabe charakteristischer Physiognomien und Verhaltensweisen. Nicht alle im Bild vertretenen Charaktere - Petit-Maitre, Coquette, Connaisseur, Dévote (?) - sind schon bei La Bruyère verzeichnet, aber all diese Figuren "fait d'après nature"²⁴ bieten eben jenen Wiedererkennungseffekt vertrauter Schemata, den sich Dubos für das Personal der Komödie wünscht. "Imitatio" verleiht den Figuren jenes "je ne sais quoi" an Individualität, die sie glaubhaft macht und von der Karikatur absetzt.²⁵ Eine moralisierende Absicht - die das Vergnügen an der Nachahmung mit einem Nutzen verbände - ist hier aber auszuschließen. Das Ladenschild ist ein Bravourstück. Auch wenn es nur zwei Wochen seiner Bestimmung diente, warb es mit allen seinen Qualitäten für die Waren des Kunsthändlers und für die Fähigkeiten des Malers, gab zudem den potentiellen Kunden die Sicherheit, mit ihrem Einkauf zum "Beau-monde", dem das "Savoir-vivre"²⁶ mit seinen genau kodierte Formen der "politesse" zu eigen war, anzugehören.

Watteaus 'Enseigne' überspitzt die Konventionen der Historienmalerei und führt sie dadurch ad absurdum. Schauplatz und Zeitpunkt sind so präzise angegeben, wie es der Historienmalerei nicht möglich war, fehlten doch den Themen aus antiker Geschichte und Mythologie die präzisen Uhren Pariser Fabrikation.²⁷ Das Verstehen der dargestellten Handlung macht keinerlei Schwierigkeiten. Allerdings fehlt ihr die Würde des bedeutsamen Ereignisses, wie sie unter der Regierung Ludwigs XIV. immerhin den Taten des Königs, und seien es höfische Zeremonien, zugefallen war. In der vom Sujet regierten Gattungshierarchie war dieser Fehler freilich nicht aufzuwiegen.

Watteaus Konzeption des 'Ladenschildes' wurde von Jean-François de Troy seinem zentralen Thema, den Beziehungen zwischen verliebten Paaren unter den Konventionen aristokratischen Benehmens, angepaßt. Im Salon von 1725 präsentierte er sich mit sieben Bildern, davon vier Genreszenen: einer 'Partie carrée'²⁸; einem 'Jeu du pied de boeuf'²⁹ und einem Bildpaar, 'La déclaration d'amour' und 'La jarretière'³⁰. Daß an diesen "tableaux de mode" wenigstens aus kurzem zeitlichem Abstand besonders die Präzision in der Wiedergabe der Kleidung und der Accessoires interessierte, belegt die Notiz im Mercure von 1735. Hier wird ausdrücklich gelobt, daß Cochins Stich des 'Pied de boeuf' mit dem Entstehungsjahr des Gemäldes versehen wurde - "a cause des habits et des modes."³¹ Sorgfalt und Genauigkeit, die der Maler in seinen Historien vermissen lasse, sollten auch Mariette und Caylus als besondere Qualität der Genreszenen hervorheben.³²

De Troys 'Liebeserklärung' (Abb.2) zeigt eines der wenigen Paare, die sich ständisch exakt bestimmen lassen. Der Herr ist ein "Talon Rouge", ein hoffähiger Gentilhomme. Im Winkel des Sophas hat die Dame es sich im Morgenkleid bequem gemacht. Die Schnüre des Mieders sind gelockert, das Kleid ist bis zur dritten Schließe geöffnet, der linke Arm ist auf ein dickes Kissen gestützt. Der Herr beugt sich zu einer knienden Haltung vor, legt die Linke aufs Herz und ergreift mit der rechten Hand die der Dame, die sie ihm läßt. Kein Zweifel, daß das Paar sich einig wird, da bedarf es der Unterstützung durch das Hündchen nicht. Wären nicht der Blick und der ein wenig geöffnete Mund der Dame - allein schon die "négligence" in Haltung und Kleidung kündete ihre Bereitschaft an, dem stürmischen Werben des Herrn

nachzugeben.³³ Und schließlich ist auch das Sopha ein erotisches Möbelstück *par excellence*.³⁴ Den Ausgang zeigt das Gemälde an der Wand, eine Landschaft mit Mars und Venus, Venus in weiß und blau, den Farben der Dame selbst.³⁵

Auf dem Gegenstück ist die Affaire noch nicht ganz so weit gediehen. (Abb.3). Es ist Besuchszeit, halb zwölf, und Saturn hat seine Sense und damit sein Regiment über die Zeit an Amor abgegeben.³⁶ Die Dame, im Sessel, vielseitig interessiert, sogar "savante", wie die Folianten im Bücherschrank andeuten, hat ihre Romanlektüre, Vorspiel für erotische Begegnungen,³⁷ unterbrochen. Sie wehrt den sie stürmisch bedrängenden Gast, einen Talon Rouge, ab. Dieser hat es so eilig, daß ihm der Hut zu Boden fällt, ein Motiv, mit dem de Troy die Momenthaftigkeit der Szene unterstreicht. Auch diese Dame ist im Morgenkleid, aber gut geschnürt und mit einer Schleife bestückt. Indes ist auch ihre Kleidung in Unordnung geraten. Das Strumpfband hat sich gelöst, und während sie es mit der Rechten zu binden sucht, wehrt sie mit der Linken die Hilfe des Verehrers ab, "qui s'empresse à vouloir la lui renouer."³⁸ So eindeutig, wie es der Salonbericht im *Mercur* 1725 vorgibt, ist die Situation allerdings nicht. Denn "le voile de la fable"³⁹ erlaubte den Malern, die Situation mithilfe des Mythos als konventioneller Bildsprache zu explizieren. Das Bild im Bild, die Statuette einer Nymphe auf dem Konsoltisch, legt die Zwiespältigkeit in der Handlung der Dame bloß. Gehören zu ihrer abwehrenden Geste die Folianten der "savante", so erweist sich diese Keuschheit als Täuschung, wenn der das Strumpfband haltenden Rechten Roman und Nymphe zugeordnet sind.⁴⁰

Die Doppelbödigkeit des Verhaltens in Liebesdingen - insbesondere dessen der Damen - hat de Troy mit ähnlichen Mitteln auch in seinem zweiten Bildpaar mit Liebenden dargestellt: 'Une dame attachant un noeud à l'épée d'un cavalier' und 'une dame qui donne son portrait à un jeune homme' (Abb.4/5) entstanden wohl 1727 und wurden 1734 im Auftrag des Außenministers Germain-Louis de Chauvelin wiederholt.⁴¹ Die Bilder zeigen im Unterschied zum älteren Set mit seinen stürmischen Liebhabern und bereitwilligen Geliebten die Galanterie des vergangenen Jahrhunderts, allerdings in einem Dekor und einer Kleidung, die dem Entstehungsjahr der Bilder entspricht.

Wieder ist es auf der schon bekannten Uhr halb zwölf, und die Dame, im lachsfarbenen Seidenkleid, einem Morgenkleid ohne Stickerei, das vorteilhaft zum Dunkelgrün des Möbelstoffs kontrastiert, empfängt den Herrn auf dem Sopha. Während er, in brauner, silberbestickter Jacke und gelber Weste mit Blumenmuster, sich weit zu ihr neigt und sie ihm mit ihrem pantoffelbewehrten Fuß recht nahe kommt, reicht er ihr seinen Degen, an dem sie die gerade gebundene gelbe Schleife zurechtzupft. Die Zofe kniet am Boden, den Putzkasten vor sich, und rollt den Rest des gelben Bandes auf.

Nicht allein die Sitte des Farbentragens, sondern auch die Wahl des Gelb läßt an Madame de La Fayette's 'Princesse de Clèves' denken. Hier ist es vor allem das Gelb, das die Prinzessin liebt, aber als Blonde nicht trägt, das es dem Herzog von Nemours erlaubt, im Turnier der unerreichbaren Geliebten vor dem Hof und doch unerkannt seine Verehrung zu deklarieren.⁴² Einige Zeit später wird die Prinzessin im Angesicht eines Porträts ihres Geliebten - und von ihm dabei beobachtet - seinen Spazierstock mit seinen und ihren Farben schmücken.⁴³ De Troys Bild ist keine Illustration zu La Fayette's Roman. Was im Roman heimlich, auf dem Land, im Gartenpavillon, bei Nacht und in Abwesenheit der Domestiken und des Geliebten geschieht, ist hier nicht nur vor den Augen der allerdings diskretgeschäftigen Zofe offengelegt. Der Anklang an eine galante und ein wenig umständliche Praxis des vergangenen Jahrhunderts ist jedoch erwünscht.⁴⁴

Dies gilt auch für das Gegenstück, eine Toilettenszene. Während die Zofe ihrer Herrin in das leuchtendrote, silberbestickte Kleid hilft, reicht diese ihrem Besucher ein Armband mit Bildnismedaillon. Daß dies die Handlung des Bildes ist, macht die Verdoppelung beider Hände im Toilettenspiegel klar. Am Boden liegt ein eilig geöffneter, am Siegel eingerissener Brief. Das Zimmer ist mit Boiserien ausgestattet, in die über dem Sopha ein großer Spiegel eingelassen ist. Da ist die Supraporte zu sehen, eine schwer zu deutende, vermutlich mythologische Szene: Venus und Adonis; Aurora und Endymion? De Troy bietet die schon bekannte Genauigkeit in der Wiedergabe von Utensilien und modischen Details. Wie im Gegenstück ist z.B. die Zofe ihrer Herrin ähnlich, aber in gestreiftem Kleid, Halstuch, Schürze und ungepudertem Haar deutlich von ihr abgesetzt. Darüber hinaus führt der

Maler das ganze Repertoire an Motiven auf, die aus Texten und niederländischen Genrebildern des 17. Jahrhunderts bekannt sind. Der Brief ist private Mitteilung und weckt als solche um so mehr die Neugier des Betrachters.⁴⁵ Gewiß handelt es sich um einen Liebesbrief.⁴⁶ Sein Inhalt mag die Bitte des Herrn um das Bildnis der Dame sein: "(...) de me donner vôtre portrait, sachant que j'estime l'original plus que toutes choses du mondes. Ce beau corps, dont vous aimez avec tant de douceur les appas et les graces, m'a paru si veritable, que je souûpire tous les jours après son ombre (...)"⁴⁷ Porträt und Spiegel bieten nur den "Schatten" der Dame, mehr gewährt sie dem Kavalier zunächst nicht. Daß sie es aber einmal sein könnte, die sich um den Geliebten sorgt, zeigt die Supraporte, auch diese aber nur als Spiegelbild. Und der Brief, gleich ob er nun der des Herrn ist oder der eines anderen - ist ein Zeichen für Kalkül bis hin zur Unehrlichkeit. Briefe sind als Medium intimer Mitteilungen, und darum, wie es nur scheint, vertrauenswürdig, oft nur Mittel der Täuschung.⁴⁸

In den größeren Gesellschaften de Troys sind die Damen immer in der Überzahl.⁴⁹ Das mag damit zusammenhängen, daß die Damenmode bereits vor der Jahrhundertwende in der Gravure de mode das Übergewicht hatte oder daß der Maler den Interessen eines vorwiegend männlichen Kundenkreises entgegenkommen wollte. Ihm gelingt es jedoch auf diese Weise, zusätzliche Spannung zu erzeugen, die die Imagination von Geschichten zu den dargestellten Paaren erlaubt. Fast ausgeglichen ist das Zahlenverhältnis zwischen den Geschlechtern in der 'Liebeserklärung' von 1731. (Abb.6).⁵⁰ Im Garten, an einer Bank, unterhalb einer mit Flußgott und Nymphe besetzten, mit einem Brunnen geschmückten Treppe, haben sich vier Damen und drei Herren eingefunden. Die Aktion zerfällt in zwei, durch Blicke dennoch verbundene Gruppen und eine Einzelfigur. Hauptperson ist die im Zentrum sitzende Dame in einem in weiß und weiß gehaltenem Seidenkleid und einem das Dekolleté verbergenden Spitzenschal. Diese Verhüllung läßt die Dame etwas reifer erscheinen als ihre Gefährtin in rosa, die in entspannter Haltung, der Nymphenfigur an der Treppe gleich, links von ihr auf der Bank lagert. Zwischen beiden kniet, die Rechte auf der Brust, ein Kavalier, in der bekannten zimtbraunen-silbernen Farbkombination, und überreicht der

älteren der beiden ein Blumensträußchen. Der Szene die Aufmerksamkeit streitig macht die Dame weiter rechts, nur vom Rücken zu sehen, mit ihrem prächtigen, tiefblauen, mit großen Blüten gemusterten Seidenkleid. Sie kehrt den Blick von der Gruppe ab, hält auch den geöffneten Fächer wie zur Abwehr erhoben, tauscht einen Blick mit dem ganz rechts sitzenden Herrn, der sie aus großen Augen anblickt. Kopf- und Blickwendung und die Groß- äugigkeit lassen an einen Ausdruckskopf, etwa Le Bruns "Amour simple"⁵¹ mit seiner Filiation bis zur Renis Sehnsuchtsfiguren, denken, ein Anklang an die Ausdruckslehre der Akademie, die de Troy in seinen Genrebildern sonst vermeidet. So legt sein Gefährte dem Herrn die Hand auf die Schulter, als wolle er ihn beruhigen, ablenken, auf die andere Liebeserklärung aufmerksam machen. Übrig bleibt die Dame ganz links. Sie sitzt allein auf der anderen Seite der Bank und wendet sich als Beobachterin der Szenerie zu.

Im Unterschied zu den mit der Zofe allein gelassenen Liebespaaren, reflektiert de Troy in seinen mehrfigurigen Gesellschaftsbildern die Rolle des Betrachters und die Auswirkungen, die sein Vorhandensein auf das Bildpersonal selbst hat. Ist es sonst der Blick aus dem Bild, der dies in einer eher traditionellen Weise deutlich macht, setzt de Troy in der 'Déclaration' die Betrachterin selbst ins Bild. Dies ist nicht einfach, wie so oft, eine Rückenfigur an der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, sondern eine weit ins Bild plazierte, sich umwendende, damit keine Rätsel aufweisende Dame. De Troy gefällt sich hier nicht im simplen künstlerischen Trick, sondern er macht deutlich, daß das vom Maler geleistete Komponieren der Figuren als ein nachvollziehbarer Akt dem so häufig geschilderten, konventionellen und seiner selbst bewußten Verhalten der Aristokratie angemessen ist. Denn die Figur des "Spectateur" ist um die Wende zum 18. Jahrhundert zu einer ge- läufigen Rolle in der Gesellschaft geworden: "Il est permis en visite de garder le silence, lors-que l'on y trouve quelqu'un qui parle, et l'on est sûr d'y trouver ce quelqu'un aux heures où les Visites se font. C'est à dire, qu'on les peut faire en Spectateur, si l'on veut, et que ce personnage est supporté en France."⁵²

Dem gesteigerten Bewußt-Sein des Zusehens entspricht die große Bedeutung der Blicke für die dargestellte Situation. Blickbeziehungen zwischen Paaren, auch quer durch den Raum, stellen die Situation her, erzeugen die Spannung,

die die Betrachter innerhalb und außerhalb des Bildes bezeugen. Daß Blicke Mittel zur Kommunikation sind, deckt Marivaux in vielen seiner Roman-szenen auf, etwa wenn der "Paysan parvenu", der Verführung der ehrbaren Mlle Habert beschuldigt, sich über Blicke mit dem größtenteils weiblichen Tribunal verständigt und dieses so für sich gewinnt.⁵³ Was Jacob als Erzähler seiner Lebensgeschichte umständlich explizieren muß, ist im Medium des Bildes im "coup d'oeil" klar. Verständigung erfolgt nicht nur über Worte und Gesten, sondern vor allem über Blicke. Es reicht daher aus, daß die große Stehende im blauen Kleid nur vom Rücken zu sehen ist. Ihre Wendung und die Reaktion des Herrn genügen, um beider Einigung darzustellen. Über diese Handlung hinaus weckt die Rückenfigur jedoch Neugier, ähnlich wie die nicht zu entziffernden Texte im Bild, Briefe und Romane. Gerade diese nicht zu befriedigende Neugier macht den Reiz derartiger Bilder aus; sie lassen Platz für die Einbildungskraft des Betrachters.⁵⁴

Angesichts von de Troys Szenen bedarf es einer Klärung der erzählerischen Einzelheiten auch deswegen nicht, weil die Situation durch die Gesamtkonstellation allein eindeutig ist. Zu sehen ist die Konkurrenz der vielen Damen um die wenigen Herren. In derselben Lage des "Hahn im Korb" befinden sich, auf unterschiedlichen sozialen Ebenen, Marivaux' "Paysan parvenu" Jacob, um den sich wenigstens drei Bürgerliche und eine Magd bemühen, und Crébillons Monsieur de Meilcour, dessen Einführung in die Welt - die libertiner Lebensart - zwei Damen der Gesellschaft vollbringen möchten. Amusement und Selbstgefälligkeit der jungen Romanhelden und der Bildbetrachter, gerade in der Aufdeckung weiblicher Hypocrisie, werden sich kaum nachgestanden haben. Daß de Troys Paare als ungleich im Alter angesehen wurden, zeigt die Formulierung des Bildtitels für die Toiletten-szene. Es sind "Dame" und "junger Mann", die sich treffen, und man wird kaum fehlgehen, daß das Blumensträußchen der 'Déclaration' den jugendlichen Naiven vor der erfahreneren Frau kennzeichnet.

Die Gemälde de Troys auf diesen Beitrag zur Querelle des femmes zu reduzieren, greift allerdings zu kurz und läßt das Gefallen an der Pracht der modischen Erscheinung außer acht. Marivaux und Crébillon fils arrangieren ähnliche Situationen wie de Troy, aber der Maler setzt im "tableau de mode"

auf deren realistische Einkleidung. Zeit und Ort, Kleidung in Schnitt, Material und Farbe sind mit unerreichter Präzision wiedergegeben. Ähnliche Interessen hat die Literaturwissenschaft nur bei Robert Challes 'Illustres françaises' (1713) festgestellt. Niemand hat die Geschichten ungleicher Liebesbeziehungen so genau in Paris situiert, Wetterverhältnisse angegeben, Gesten und Haltung beschrieben. Schon die Goncourt haben das Hochzeitskleid der Mlle de L'Epine in ihr Kapitel über die Damenmode des 18. Jahrhunderts aufgenommen: "elle s'était coiffée, de sorte qu'au retour nous la trouvâmes sous les armes, et dans l'état d'une femme qui veut plaire. Elle avait une robe de brocard bleu, rayé d'argent, un corset de même couleur, qui sans la gêner, laissait paraître la beauté de sa taille. Un jupon de satin blanc, avec une dentelle et une frange d'argent, et une jupe de même étoffe que sa robe, avec une dentelle d'Espagne, et une campane d'argent. Un soulier maroquin noir, avec une tresse d'argent, et une boucle de diamants. Un bas de soie noire avec un fil d'argent sur les côtés et le derrière; fort bien coiffée en cheveux, de fort beau linge, et un fort beau fil de perles: enfin elle était dans un état à charmer."⁵⁵

Challes Realismus ist indes nicht nur "funktional" in dem Sinne, daß die Beschreibung von Zeit, Ort und Umstand für die Authentizität der "Histoire" einsteht,⁵⁶ er kommt außerdem nicht ohne Kommentar zum Kalkül der so gekleideten Dame aus. Die ausführliche Beschreibung innerhalb der Erzählung bedarf der Legitimation. Anders de Troy: In den vielfigurigen Gesellschaftsbildern glückt ihm das Gleichgewicht von Erzählung und Beschreibung. Genauigkeit der Beschreibung ist nicht nur Mittel zur Bestätigung einer "Histoire", die ohnehin nur in der Imagination des Betrachters entstehen kann, sondern sie hält die Balance zur dargestellten Situation. Das ist Malerei "pour les yeux", die der Entrüstung im Einverständnis mit dem düpierten Kavalier nicht bedarf, um uneingeschränkt zu gefallen.

Ähnlich wie Watteau arbeitet de Troy mit Mitteln, die der Historienmalerei entstammen. Doch er geht noch weiter: er gibt nicht nur den Schauplatz wieder und die genaue Uhrzeit, zusätzlich fixiert er die Dauer des Bildgeschehens auf die Zeit, in der ein Hund springt oder ein Hut rollt. Was hier noch Mittel zum Zweck ist, wird im 1735 gemalten 'Austernfrühstück'⁵⁷ aus

dem Petit Appartement Ludwigs XV. zum Hauptereignis. Ein Herr öffnet eine Champagnerflasche und läßt im Übermut den Korken emporschießen. Schwerlich hätte ein Kunstkennner des 18. Jahrhunderts dies als "action" bezeichnet. Dem Helden fehlt ein Name, das Ereignis ist somit charakteristisch, aber nicht unwiederholbar. Ist eine Liebeserklärung oder das Knüpfen eines Bandes immerhin noch Motiv in Romanen, geht der Szene aus dem Appartement Ludwigs XV. jede literarische Vorlage ab. Das neue Motiv wird eingesetzt, um dem Genrebild, in Analogie zur Historie ein Zentrum zu geben.

Historienbild ohne Historie - den meisten Gesellschaftsbildern ist der hohe Anspruch ihrer Maler anzusehen: Auf die Beherrschung aller Sparten ihrer Kunst. Dazu gehören nicht nur die Invention neuer Motive in neuen Sujets - dem Genre mit aristokratischen Bildpersonal -, sondern auch Landschaft und Stilleben, worin de Troy brilliert. Korrekte Zeichnung, geübt in Modellstudien, ist eine Selbstverständlichkeit. Farbe und Licht unter dem Einfluß von Tagzeiten und Witterung, von Innen- und Außenraum werden studiert. Genre ist hier eben nicht ein spezielles Fach, wie es die Kunstdliteratur vorsah, sondern der zeitgleichen Historienmalerei ebenbürtig. Eines aber fehlt fast ganz: die Festlegung auf einen eindeutigen, bestimmbaren Gesichtsausdruck. Die Unbestimmtheit der Miene gehört zur Strategie des Höflings, sie reduziert die Aufgabe des Malers aber um einen entscheidenden, in Roger de Piles' 'balance des peintres' mitbewerteten Faktor.⁵⁸

Was hier nur Folge von Höflichkeit ist, wird bald Anlaß zur Hof- und zur Kunstkritik bieten. Diderot warnt 1765 entschieden davor, die "petits usages des peuples civilisés", die Auswirkungen der Höflichkeit, ins Bild zu setzen.⁵⁹ Diderot verbindet die Konventionalität des Körperausdrucks mit der Berechnung des eigenen Benehmens, also dem Kalkül auf die Reaktion des Gegenübers. Was im Leben als "politesse" erwünscht sein mag, wird im Kunstwerk zur Offenlegung der Konstruktion, die den Betrachter sich stets seiner selbst bewußt sein läßt. Diderot wird aus den Auswirkungen, die die Rücksicht auf den Betrachter für das Bild haben, auf das Publikum der Bilder schließen, und sein Urteil über Werk und Betrachter scheidet beide aus der ernstzunehmenden Kunst aus: "[Bouchers Kunst] est fait pour tourner la tête

à deux sortes de personnes, les gens du monde et les artistes. Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art."⁶⁰ Was bei Malern und aristokratischem Publikum der Genrebilder Gefallen findet, weil es dem Selbstverständnis einer eigenen, modernen nationalen Kultur entspricht,⁶¹ wird hier in den Bereich des Tändelnden und moralisch Verwerflichen abgedrängt. Der Konnex von Vergnügen und Nutzen ist wieder eng geknüpft.

Ihrem eigenen, elitären Zusammenhang wurden aristokratische Genrebilder bis dahin nur als Stich entfremdet. Erst damit geriet die Darstellung überhaupt in eine Sphäre, in der mit dem Vergnügen an der Imitatio als ein Wiedererkennen Nutzen in der Belehrung über die Risiken des dargestellten Verhaltens angestrebt wurde. Doch selbst dies blieb zunächst aus; die Legenden der Stiche beschränkten sich darauf, das Dargestellte wiederzugeben und dabei Akzente zu setzen. "L'OEil charmé", nicht ein "point de vue moral" waren diesen Bildern angemessen. Zur Darstellung von Sitten des Adels als einer anderen Welt, von Luxus als Gelegenheit zur Luxuskritik, von Mode als Modetorheit, sollte das Genrebild erst dann werden, als es vom elitären Medium des Gemäldes weitgehend in den Bereich der Graphik absank.⁶² Das aristokratische Genrebild wartet mit Stereotypen gesellschaftlichen Verhaltens, romanhaften Motiven der Galanterie, Vertrauen auf die soziale Lesbarkeit des modischen Accessoires und anderer Attribute in der Ausstattung auf. Sie boten genug Anlaß, in den Bildern mehr als ein Abbild der aristokratischen Lebenswirklichkeit zu finden. Eine Gesellschaft, die die Maske gewohnt war, hat ihren Spaß an der Demaskierung gehabt, ohne ins Moralisieren zu verfallen. Die Auffassung, die Gattung Genre selbst sei grundsätzlich auf Nähe zur Natur festgelegt, hat daran nicht gehindert. Sie hat, wie der Anspruch auf die Genauigkeit des Modeblatts, dafür gesorgt, daß die Aristokratie des 18. Jahrhunderts sich selbst im Adel ihres müßiggängerischen Benehmens bestätigt sehen konnte.

- 1 Für den Begriff vgl. Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste 1792 (ND Hildesheim 1967), Bd.2, S.623.
- 2 Vgl. die Zusammenstellung der Urteile über Lancret seit den Goncourt bei Tavener Holmes, Mary: Nicolas Lancret. 1690-1743, New York 1991, S.11f; zu Jean-François de Troy bei Bordeaux, Jean-Luc: Jean-François de Troy - Still an Artistic Enigma. Some Observations on his Early Works, *Artibus et historiae* 20/X, 1989, S.143. "Aristokratisch" meint hier eine Reihe von Verhaltensweisen, die ihren Ursprung in den neuen "marques de noblesse" des 17. Jahrhunderts haben, aber nicht auf den Schwertadel beschränkt sind (vgl. u.a. Schalk, Ellery: *From Valor to Pedigree. Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Princeton 1986).
- 3 Posner, Donald: *Antoine Watteau*, London 1984, S.199.
- 4 Gaudriault, Raymond: *Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815*, Paris 1983; Préaud, Maxime: *Les portraits en mode à la fin du règne de Louis XIV*, in: *Cahiers Saint-Simon* 18 (1990), S.3-35.
- 5 Für de Troy: Dussieux, Louis-Etienne / Soulié, Eudore: *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1854, Bd.2, S.275.
- 6 Wie Anm.2.
- 7 Snoep-Reitsma, Ella: Chardin and the Bourgeois Ideals of his Time, in: *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek* 24 (1973), S.147-243; zuletzt: Roland-Michel, Marianne: *Chardin*, Paris 1994, S.238ff, Katalog der Stiche S.272-281.
- 8 Zum Stand der Forschung: Raupp, Hans-Joachim: Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S.401-418; Sutton, Peter C.: Einleitung. Meister holländischer Genremalerei, in: *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, Berlin 1984, S.9ff.
- 9 Snoep-Reitsma, wie Anm.7; Tavener Holmes, wie Anm.2; Goodman-Soellner, Elise: *Boucher's Madame de Pompadour at her Toilette*, in: *Simiolus* 17 (1987), S.41-58; Goodman, Elise: "Les jeux innocents": *French Rococo Birding and Fishing Scenes*, in: *Simiolus* 23 (1995), S.250-267.
- 10 Vgl. Schalk, wie Anm.2; Thorstein B. Veblen: *Theory of the Leisure Class*, 1899, S.35ff, S.68ff.
- 11 Sutton, wie Anm.8, S.9f mit älterer Literatur.
- 12 *Essai sur la peinture* (1765), in: Diderot, Denis: *Salon de 1765. Essais sur la peinture. Beaux-Arts I*, Paris 1984, S.397ff; Watelet, s.v. genre, *Encyclopédie* 1757, Bd.7, S.597ff.
- 13 Aristoteles, *Poetik*, Bd.2, 1448a. Zum folgenden, auf die Niederlande bezogen, auch Raupp, wie Anm.8.
- 14 Aufgeführt 1629, das Zitat aus dem Vorwort zur Publikation von 1660 (Corneille, *Oeuvres complètes*, hg.v. Georges Couton, Paris 1980, Bd.1, S.5f).
- 15 Vorwort zum 'Glorieux' 1732, in: *Théâtre du XVIIIe siècle*, Paris 1972, S.565f. Zu Molière vgl. Stenzel, Hartmut: *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München 1987, bes. S.151, 192f, 222ff.

- 16 Abbé Dubos: Reflexions critiques sur la poésie et la peinture (1755), Paris 1993, S.20.
- 17 Lesage: Gil Blas de Santillane, Band III, Buch VII, Kap.X/XI, Paris 1977, S.416.
- 18 Laroch, Philippe: Petits-Mâîtres et roués. Evolutions de la notion de libertinage dans le roman français du XVIIIe siècle, Quebec 1979, S.19ff.
- 19 Vgl. bes. Boileaus Satire X von 1694 und die Reaktionen darauf (Boileau, Nicolas de: OEuvres complètes, Paris 1966, S.62-80).
- 20 Plinius, nat.hist. 35 u. 37; Watelet, Encyclopédie, 1757, Bd.7, S.598.
- 21 Dubos, wie Anm.16, S.18.
- 22 La Font de Saint-Yenne: Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, Den Haag 1747 (ND Genf 1970), S.8 u. 63. Mariette, Pierre-Jean: Abecedario ... et autres notes, Paris 1851-1860, Bd.1, S.357, zu Chardin.
- 23 Berlin (Charlottenburg; Watteau 1684-1721, Ausst.Kat. Paris 1984, Nr.73, S.447ff mit weiterer Literatur).
- 24 Gersaint 1744, zit.n. Watteau, wie Anm.23, S.447.
- 25 Vgl. zur Differenzierung zwischen Charakter und Karikatur Busch, Werner: Das Sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S.242ff.
- 26 Die Begriffe z.B. bei Muralt, Beat de: Lettres sur les Anglois et les François et sur les voïages (1728), hg.v. Charles Gould, Paris 1933, S.186 und öfter. Vgl. auch die Bemühungen des Bauernsohns Jacob, das Savoir-vivre zu erlernen in Marivaux' 'Paysan parvenu' (1734).
- 27 Conisbee, Philip: Chardin, Paris 1986, S.138, deutet die Uhr als Symbol der Vergänglichkeit und sieht einen Zusammenhang mit Watteaus bildlichem Kommentar auf die "vanité" des Bildpersonals.
- 28 Detroit, Institute of Arts; Bailey, Colin B., in: The Loves of the Gods. Mythological Painting from Watteau to David, Ausst.Kat. Kimbell Art Museum, Fort Worth 1992/1993, S.221, Fig.1.
- 29 Privatbesitz; Brière, Gaston: Detroy, in: Dimier, Louis: Les peintres français du XVIIIe siècle, Paris - Brüssel 1930, Nr.76, Taf.1.
- 30 New York, Wrightsman Collection (Fahy, Everett / Watson, Francis: The Wrightsman Collection, Bd.5, New York 1973, Nr.29f, S.279-296, mit Farbbabb.).
- 31 Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle, Bd.4, hg.v. Marcel Roux, Paris 1940, Nr.155, S.621.
- 32 Mariette, wie Anm.22, Bd.2, S.101. Comte de Caylus: Vies d'artistes du XVIIIe siècle, Paris 1910, S.26 u. 33.
- 33 Wohl berechnete "négligence" bedeutet von Seiten der Dame die Einladung an den Herrn. Vgl. die zahlreichen Belege bei Köhler, Erich: Belle Négligence, in: Baader, Renate: Das Frauenbild im literarischen Frankreich vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Darmstadt 1988, S.178ff.
- 34 Crébillon fils: Les égarements du coeur et de l'esprit ou Mémoires de Monsieur de Meilcour, 1735/36, Paris 1985 (hg.v. Jean Dagen), S.77 u. S.121-126

(Verführungsszenen Meilcour/Lursay). "Le Sopha" von Crébillon erschien 1742.

35 Vgl. den Stich von Caylus nach de Troys verlorenem Gemälde, in: Bailey, wie Anm.28, S.378, Abb.3.

36 Zur Vorlage für die Uhr vgl. Fahy, wie Anm.30, S.290.

37 Köhler, wie Anm.33, S.180f; Nies, Fritz: Bahn und Blütenduft. Eine Reise durch die Welt der Leserbilder, Darmstadt 1991, S.55.

38 Wildenstein, Georges: Le Salon de 1725, Paris 1924, S.40.

39 Als Beispiel für die Verwendung des Mythos als Metapher und für die Sprünge zwischen Metapher und "Klartext" vgl. Lesage, wie Anm.17, Band III, Buch VII, Kap.X/XI, S.415.

40 Nymphe ist seit dem 16. Jh. ein Begriff für die sehr junge Frau, die Geliebte, das leichte Mädchen bis hin zur Berufsbezeichnung für die Prostituierte. Vgl. E.Littré: Dictionnaire de la langue française, Paris 1885, Bd.3, S.771. Die Statuette folgt einem von Giovanni Bologna entwickelten Typus (Fahy, wie Anm.30, S.291f). Zum Strumpfband vgl. auch Alb, Jonathan von (Hg.): Ein Strumpfband meiner Liebeslust. Geschichten vom und über das Strumpfband, Nördlingen 1987.

41 Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art. Die Titel hier nach Dussieux/Soulié, wie Anm.5, Bd.2, S.273. Zur Datierung auf 1727 vgl. Bordeaux, wie Anm.2, S.169, Anm.26.

42 Madame de Lafayette: La Princesse de Clèves, [1678] Paris 1966, S.141f. Wolfgang Orlich (Freiburg) sei für diesen Hinweis zum gelben Band gedankt.

43 La Fayette, wie Anm.42, S.154f.

44 Zu den Differenzen zwischen der Galanterie des 17. und des 18. Jahrhunderts vgl. Tomlinson, Robert: La fête galante. Watteau et Marivaux, Genf 1981, S.50ff.

45 Alpers, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985, S.336. Vgl. auch Charles Coypels 'La lettre surprise' von 1733 (Potsdam), Lefrançois, Thierry: Charles Coypel 1694-1752, Paris 1994, Nr.P.153, S.273.

46 Alpers, wie Anm.45, S.322ff. Vgl. auch Jean Raoux: 'Qu'elle a de grace à lire une Lettre galante' (Stich von F.Poilly, Snoep-Reitsma, wie Anm.7, Abb. S.150).

47 Puget de la Serre, Jean Baptiste: Le Secretaire à la mode, Rouen 1693, S.171f.

48 Klotz, Volker: Bühnenbriefe, München 1972, S.3ff; vgl. z.B. den Beginn von Madame de Murat: Mémoires de Madame la comtesse de M***, 1697, in: Steland, Dieter: Moralistik und Erzählkunst von La Rochefoucauld und Mme de Lafayette bis Marivaux, München 1984, S.237ff.

49 Z.B. 'Molièrelektüre' (1728, Kunstmarkt 1994, Conisbee, Philip: Painting in Eighteenth-Century France, Oxford 1981, Taf.11); 'La Lecture du roman sous l'ombrage' (1731, Privatbesitz, Bordeaux, wie Anm.2, Anm.27).

50 Berlin (Charlottenburg); Brière, wie Anm.29, Nr.77.

51 Le Brun, Charles: Méthode pour apprendre à dessiner les passions, 1702, Hildesheim 1982, Nr.15.

- 52 Muralt, wie Anm.26, S.196. Der Text stammt aus den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Vgl. auch Marivaux' 'Spectateur'.
- 53 Marivaux: *Le Paysan parvenu*, Paris 1965, S.126 (3.Teil).
- 54 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Wahlverwandtschaften* (1809), Frankfurt 1972, S.153f (5.Kap.), zur Rückenfigur in Terborchs 'Väterlicher Ermahnung' (Berlin).
- 55 Challe, Robert: *Les illustres françaises* (1713), Genf 1991, S.261. Goncourt, Edmond und Jules de: *Die Frau im 18. Jahrhundert* (1862), München 1986, S.355.
- 56 Stackelberg, Jürgen von: *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München 1970, S.205.
- 57 Chantilly, Musée Condé (Cuzin, Jean-Pierre: *Le Déjeuner de chasse de Jean-François de Troy (1679-1752) peint pour Fontainebleau*, in: *Revue du Louvre* 41 (1991), Abb.2).
- 58 Piles, Roger de: *Cours de Peinture par principes* (1708), Paris 1990, S.219f.
- 59 Diderot, wie Anm.12, S.388.
- 60 Diderot, Denis: *Les Salons*, hg.v. Jean Sezec u. Jean Adhémar, Oxford 1957, Bd.1, S.112 (Salon von 1761).
- 61 Zu den verfeinerten Sitten in Frankreich vgl. u.a. Perrault, Charles: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, ND München 1964, Teil II (1690), S.276f., Teil III (1692), S.146.
- 62 Vgl. z.B. die Arbeiten Moreaus d. J.; auf die Genredarstellungen im Porzellan gehe ich hier nicht ein.



Abb. 1. Antoine Watteau: L'enseigne de Gersaint. (Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten).
(Foto: Museum).



Abb. 2. Jean-François de Troy: Le déclaration d'amour. (New York, Wrightsman Collection), (Foto: Museum).



Abb. 3. Jean-François de Troy: La jarretière. (New York, Wrightsman Collection), (Foto: Museum).



Abb. 4. Jean-François de Troy: Une dame attachant un noeud à l'épée d'un cavalier, (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art). (Foto: Museum).



Abb. 5. Jean-François de Troy: Une dame qui donne son portrait à un jeune homme, (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art). (Foto: Museum).

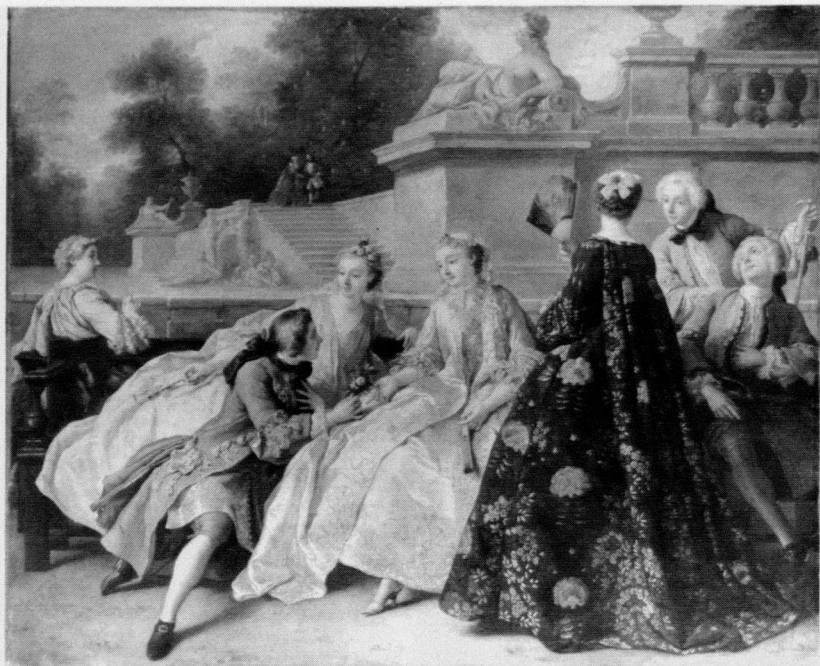


Abb. 6. Jean-François de Troy: La déclaration d'amour. (Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten). (Foto: Museum).