

# Jean-Etienne Liotard als Radierer

Originalveröffentlichung in: Duckwitz, Rebecca ; Melzer, Christian (Hrsgg.): *Von der Genauigkeit des Sehens: Festschrift zum 75. Geburtstag von Anne Röver-Kann*. Bremen 2018, S. 83-88.

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008248>

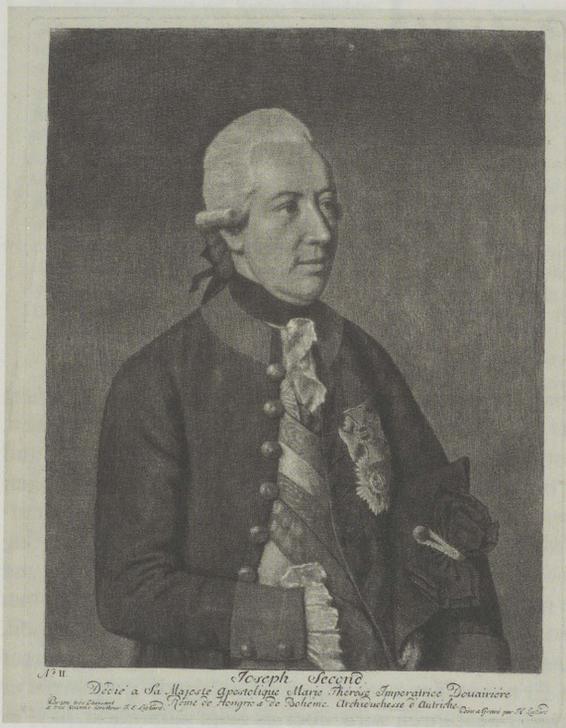
Christian Rümelin

Im Vorwort seines *Traité des principes et des règles de la peinture*, publiziert in Genf 1781, erwähnt Jean-Etienne Liotard (1702–1789) sieben Graphiken, die er teilweise selbst gestochen habe, teilweise habe stechen lassen, und die letztlich den Text begleiten.<sup>1</sup> Sie sind nicht Illustrationen im eigentlichen Sinne, sondern bleiben Einzelblätter, jeweils unterschiedlich groß, verdeutlichen aber die im Text dargelegten Prinzipien. Durch die Nummerierung und entsprechende Verweise ergibt sich ein enger Bezug zwischen Bild und Text. Auch wenn sie nach Aussage Liotards qualitativ nicht seinen hohen Ansprüchen genügen, hoffe er, dass sie Kennern trotzdem die Schönheit, Wahrheit, Proportionen der Formen zeigen und damit die Prinzipien seiner Kunst verdeutlichen. Er nennt hier zwar allgemein gültige Kriterien, die er später auch nicht explizit ausführen wird, aber es zeigt zumindest, dass er sich der Tragweite seiner Andeutungen bewusst ist.

Vieles in dieser Einleitung ist letztlich die rhetorische Figur einer *Captatio benevolentiae*, möglicherweise während der Redaktion in Lyon noch eingefügt, aber trotzdem zeigen sich einige grundlegende Fragen Liotards gegenüber der Druckgraphik und der Verwendung spezifischer Techniken. Es wurde zuletzt von Marcel Roethlisberger und Renée Loche sowie von Perrin Stein zu Recht betont, dass nur wenige Studien zu diesem Phänomen existieren, obwohl die besondere Bedeutung und die technischen Aspekte von Liotards Graphiken oft herausgestrichen wurden.<sup>2</sup>

Mit siebzehn nachweisbaren und einer Gruppe von lediglich archiva-lisch greifbaren von Liotard ganz oder teilweise gestochenen Blättern sowie einigen von ihm zusammen mit anderen Personen verlegten Stichen könnte seine Beschäftigung mit Druckgraphik zwar nur als marginales Phänomen erscheinen, doch ist seine Auseinandersetzung deutlich interessanter und komplizierter, als es sich auf den ersten Blick präsentiert. Liotard greift in unterschiedlichen Momenten seiner Karriere auf die Druckgraphik zurück, jeweils in einem spezifischen Kontext und mit jeweils unterschiedlichen Techniken, immer aber unter Einbeziehung der Radierung.<sup>3</sup> Auch wenn sich seine Bekanntheit zu Lebzeiten, wie auch wieder seit 1897, das heißt seit der ersten umfassenden Biographie, auf seine Pastelle gründet und zu einem geringeren Teil auf seine Zeichnungen, Gemälde und Miniaturen, so zeigen gerade die wenigen Druckgraphiken interessante Bezüge zu seinem Selbstverständnis und der Auseinandersetzung mit seinem eigenen Werk.<sup>4</sup>

Der letzte Aufenthalt in Wien 1778 bis 1779 war für Liotard letztlich eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit sich selbst. Er konnte nicht mehr an seine vorherigen Erfolge am kaiserlichen Hof anknüpfen, sondern wurde von jüngeren Künstlern verdrängt, war aber gleichzeitig mit einigen seiner früheren Werke konfrontiert, darunter auch mit dem *Porträt von Suzanne Curchod*, der zukünftigen Mme Necker und Mutter von Germaine de Staël. Liotard hatte 1760/61 von ihr eines seiner größten Pastelle gefertigt und es 1762 Kaiserin Maria-Theresia verkauft.<sup>5</sup> Er war überwältigt von seiner eigenen Arbeit und schuf eine eigenhändige Kopie. Gleichzeitig sah



er wieder seine Zeichnungen der kaiserlichen Kinder, die er ebenfalls in den 1760er Jahren angefertigt hatte. Bereits bei seinem Aufenthalt in London 1773/74 hatte er einen Teil seiner eigenen Werke verkauft, und es muss wohl anlässlich der Reise nach Wien um 1778 der Wunsch aufgekommen sein, sich intensiver mit seinem eigenen Lebenswerk auseinander zu setzen. Dies erfolgte letztlich auf zwei Arten, erstens mit den seit Längerem anhaltenden theoretischen Überlegungen, in denen er seine spezifischen bildnerischen Mittel zu erklären versucht, und zweitens mittels Stichen nach seinen eigenen Zeichnungen, Pastellen und Werken aus seiner Sammlung.<sup>6</sup> Zwar wurden sie durch die Nummerierung und die spätere Erläuterung der Tafeln im Text von Liotard selbst in einen konkreten Zusammenhang gebracht, waren aber wohl zuerst voneinander getrennt. Seit Dezember 1778 arbeitete Liotard zumindest am Porträt von *Joseph II.* (Abb. 1), das wohl bereits Anfang Mai 1779 zu seiner großen Freude fertig gestellt war.<sup>7</sup> Da zuerst nur dieses Bildnis in der Korrespondenz der Familie genannt wird, muss davon ausgegangen werden, dass er mit diesem anfang und dann die anderen Blätter folgten.<sup>8</sup> Er scheint die Arbeit an diesen Stichen Ende des Jahres 1779 abgeschlossen zu haben, doch wurden sie erst 1781 in Lyon gedruckt.<sup>9</sup>

Zeitlich leicht versetzt, konkret seit September 1779, arbeitete Liotard intensiv an seinem Text und konnte die nun bereits existierenden Stiche entsprechend einbinden. Auffällig ist dabei, dass es sich nicht um Interpretationsstiche im klassisch-akademischen Sinn handelt, sondern um Liotards Weiterführung seiner eigenen Ideen und Auffassungen.<sup>10</sup> Dies schließt zwar merkantile Interessen nicht grundsätzlich aus, aber das Ziel war letztlich, eine Technik zu finden, die es ermöglicht, die Samtigkeit der dargestellten und gezeichneten Oberfläche, die Lichthaltigkeit der Behandlung, die Unterschiede zwischen Licht und Schatten ebenso wie Farbkontraste abzubilden oder dann allgemeine Kriterien des Porträts zu erläutern. Erstaunlicherweise kommt Liotard darauf selbst zu sprechen, indem er, entgegen den klassisch-akademischen Konventionen, zuerst einen Grund aus Mezzotinto legt und darauf mit Radierung und Roulette weiterarbeitet.<sup>11</sup> Dabei verwendet

Abb. 1

Jean-Etienne Liotard, *Joseph II.*, 1778/79, Radierung und Roulette über Schabkunst, einziger Zustand, 382 × 293 mm (Platte). Genf, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire

Abb. 2

Jean-Etienne Liotard, *Selbstbildnis, genannt „die Hand am Kinn“ (kleine Version)*, 1779/80, Radierung und Roulette über Schabkunst, einziger Zustand, 211 × 177 mm (Platte). Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett



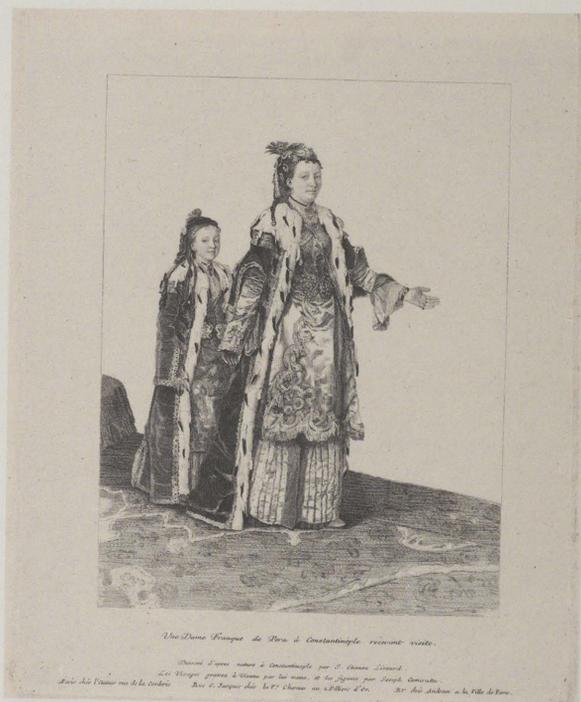
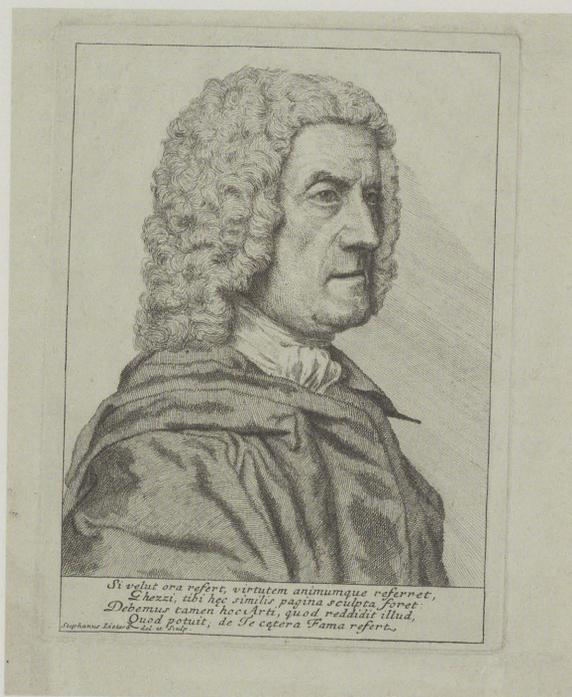
Abb. 3  
Jean-Etienne Liotard, *Marie-Thérèse Liotard, Patentochter der Kaiserin*, 1779/80, Radierung und Roulette über Schabkunst, 481 x 399 mm (Platte). Genf, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire



Abb. 4  
Jean-Etienne Liotard, *René Hérault, Conseiller d'Etat Lieutenant Général de Police*, 1731, Radierung, 2. Zustand (von 2), 376 x 282 mm (Platte). Genf, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire

Liotard nicht immer den gleichen Wiegestahl, sondern verschiedene, variiert die Abstände und erzeugt damit letztlich bewusst eine leichte Ungleichheit, die durch die unvollständige Bearbeitung der Platte noch unterstrichen wird. Auch die anderen zwischen 1778 und 1779 entstandenen Blätter greifen auf diese Technik zurück, doch zeigen gerade die beiden Versionen des *Selbstbildnisses*, *die Hand am Kinn* (Abb. 2), das Bildnis von *Joseph II.* und die Darstellung seiner Tochter *Marie-Thérèse Liotard* (Abb. 3), wie sehr Liotard hier seine Vorstellungen verbildlicht. Nur das Selbstporträt existiert als Pastell, wogegen das Bildnis des Kaisers und der Tochter jeweils nur als farbige und als Linienzeichnung ausgeführt wurden. Für die Umsetzung in eine Druckgraphik sind dies fundamental andere Voraussetzungen. Während ein Gemälde oder ein ausgeführtes Pastell eine Bandbreite von Flächen, Kontrasten, Farbverteilungen und Details zeigen, einem Stecher also eindeutige Hinweise geben, was er umzusetzen hat, lassen die Zeichnungen genau dies offen. Die inhärente Flexibilität eines Künstlers, seine eigene Komposition zu verändern, wird hier zur Notwendigkeit. Nicht nur, dass Liotard gewisse Stellen ausfüllen musste, sondern er konnte sich technische Freiheiten nehmen, die einem professionellen Stecher nicht zugestanden hätten. Die Lichthaltigkeit oder das Durchscheinen des Papiergrundes beziehungsweise die stellenweise Verdichtung, die Anpassung des Hintergrunds und die Betonung einzelner Stellen waren in dieser Technik viel einfacher möglich als in einem reinen Mezzotinto mit seinen mitunter harten Kontrasten oder der Beschränkung auf Linien im Sinne einer akademischen Tradition.

Letztlich deckt sich diese Herangehensweise auch mit den anderen beiden Gruppen von Drucken, die Liotard vorher geschaffen hatte, und die ebenso unkonventionell und in seinem Werk isoliert bleiben. Eine Radierung nach einem Gemälde von Antoine Watteau, *Le Chat malade*, und sein Porträt des Polizeikommandanten *René Hérault* (Abb. 4) sind etwas größer als ihre Vorlagen, während das frühe *Selbstbildnis* und das Porträt von *Jean-Etienne Goupil* deutlich kleiner sind.<sup>12</sup> Sie alle zeigen den gleichen nervösen, teilweise sehr kurzen und kleinteiligen Strich, der sich im



Hintergrund und in den Schatten zu relativ eng liegenden Parallelschraffuren bündelt, die im Sinne der Radierungen nach Watteau eine lichthaltige Stimmung erzeugen, aber nicht in der Lage sind, Stofflichkeiten genau zu beschreiben. Während er im größeren Porträt von *Hérault* der seit dem 17. Jahrhundert auch in der Académie Royale gepflegten Tradition des ovalen Rahmens folgt, zeigt er Goupiu informeller, nur mit einem Schriftfeld am unteren Rand. Dies nimmt Liotard 1737 während seines Aufenthalts in Rom in einer weiteren, nun allerdings isolierten Radierung mit dem Bildnis von *Pier Leone Ghezzi* (Abb. 5) wieder auf, nun aber mit einem deutlich disziplinierten Strich.

Interessanterweise etabliert Liotard bereits zu diesem Zeitpunkt eine Selbsteinschätzung als Zeichner und nicht, wie sein Zwillingbruder Jean-Michel, als professioneller Stecher. Die Druckgraphik bleibt zwar präsent im Werk Liotards, doch ist sie kein Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit. Erst 1744 greift er diese Beschäftigung wieder auf, nun allerdings in seiner Kooperation mit Giuseppe II. Camerata (1718–1803). Liotards Zeichnungen aus Konstantinopel hatten in Wien großen Anklang gefunden, nicht zuletzt, weil sich derartige Darstellungen seit dem 17. Jahrhundert einer gewissen Beliebtheit erfreuten. Im Gegensatz aber zu Rembrandt oder Castiglione konnte er sich auf seine Erfahrung und Beobachtung vor Ort berufen. Auch im Vergleich mit Jean-Baptiste Vanmour, der sich ebenfalls dort aufgehalten hatten, war Liotard in der Lage, seine Beobachtungen in eine zeitgemäße, neutrale Form zu bringen, die zu großen Teilen die konkrete Situation ausblendet und damit eine Projektionsfläche für ein westeuropäisches Publikum schafft.<sup>13</sup> Zuerst behielt er seine Zeichnungen noch, da sie ihm wohl primär als Ausgangspunkt für weitere Werke, sowohl für Miniaturen und Pastelle als auch für Graphiken, dienen sollten. Die beiden Blätter (Abb. 6), die er zusammen mit Camerata schuf, zeigen dabei ein in der Druckgraphik ungewöhnliches Verständnis für das Inkarnat der Gesichter, die von Liotard selbst gestochen wurden. Sie sind nicht aus Linien gebildet oder einer Kombination von Linien, Strichelchen und Punkten mit zahlreichen Auslassungen, um die Glanzlichter besonders zu betonen, sondern in Anleh-

Abb. 5

Jean-Etienne Liotard, *Pier Leone Ghezzi*, 1737, Radierung, einziger Zustand, 235 x 180 mm (Platte). Genf, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire

Abb. 6

Jean-Etienne Liotard und Giuseppe II. Camerata, *Une Dame Franque de Pera à Constantinople recevant visite*, 1744, Radierung, 309 x 243 mm (Platte). Genf, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire



Abb. 7  
Johann Christoph von Reinsperger nach  
Jean-Etienne Liotard, *Türkische Frau*, um  
1744, Radierung und Grabstichel, 260 × 200  
mm (Platte). Genf, Cabinet d'arts gra-  
phiques des Musées d'art et d'histoire

nung an seine Technik der Miniaturmalerei verwendet Liotard ausschließlich kleine Punkte. Es ist nicht eine Roulette, die hier zum Einsatz kommt, sondern Punkte, die einzeln gesetzt und teilweise verdichtet werden, um Schattenzonen anzudeuten. Nur einige anatomische Details wie Augen und Augenbrauen, Mund und Nase werden durch Linien akzentuiert. Der Unterschied zwischen dieser Technik und der professionellen Linientechnik Cameratas aus Radierung und Kupferstich könnte, trotz aller Leichtigkeit und Offenheit, nicht extremer sein. Es sind letztlich verschiedene Auffassungen, die hier aufeinander treffen, auf der Seite Liotards der Wunsch, möglichst flexibel auf seine eigenen Zeichnungen reagieren zu können, während Camerata auf der anderen Seite bestrebt ist, durch fast reine Parallelschraffuren, durch Liniensysteme und durch eine Differenzierung in Länge und Stärke die Qualität der Textilien herauszuarbeiten. In beiden Fällen wird aber analog zu den Zeichnungen die räumliche Situation negiert. Zwar werden die Personen in einem Raum dargestellt, dieser auch teilweise perspektivisch verkürzt, aber es gibt keine weiteren Indizien auf die architektonische Situation. Diese Blätter geben die Zeichnungen, auf denen sie basieren, relativ genau wieder, sie zeigen aber auch, dass sich Liotard in der Behandlung der Figuren von den Radierungen in

den *Figures de différents caractères* nach Watteau hat inspirieren lassen, die er aus seiner Pariser Zeit und durch den Kontakt mit Jean de Julienne kannte.<sup>14</sup> Liotard verwendet, wie auch Watteau, eine relativ geringe Distanz zwischen dem Betrachter und den Figuren und schafft damit eine Nahsichtigkeit, die für Porträts typischer ist als für Genreszenen. Es muss auch diese Porträthaftigkeit gewesen sein, verbunden mit der Genauigkeit und Glaubhaftigkeit der direkten Erfahrung, die einen Teil des Erfolgs dieser Zeichnungen in Wien und Paris ausmachte. Dabei wurde gern vergessen, dass schon die Zeichnungen keine vollkommen objektive Dokumentation des Gesehenen sind, sondern dass sich Liotards subjektive Erfahrungen und Wahrnehmung darin widerspiegeln.<sup>15</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass er mit Johann Christoph von Reinsperger auf eine andere Art und Weise zusammen arbeitete (Abb. 7). Dieser stach die beiden Porträts von *Maria-Theresia* und *Franz I.* nach den Pastellen von Liotard in einer der französischen Tradition ähnlichen Auffassung mit jeweils ovalem Ausschnitt. Während aber das Inkarnat der Kaiserin fast ausschließlich aus Punkten besteht, ähnlich wie Liotard selbst es gleichzeitig verwendet, greift Reinsperger bei Franz I. auf eine konventionelle Technik zurück und verwendet die übliche Kombination von dünnen Linien, Unterbrechungen oder Punkten, gerade in den helleren Zonen. Obwohl nicht von ihm gestochen, wird Liotard diese Blätter ab 1747 verlegen, also während seines neuerlichen Parisaufenthalts zusammen mit Marguerite Chéreau und Benoît Audran, mit denen er in den 1730er Jahren bereits kooperiert hatte.<sup>16</sup> Es muss wohl auch in diesem Fall eine Anregung von Liotard gegeben haben, weitere Zeichnungen durch Reinsperger in der Art stechen zu lassen, wie es Camerata in Anlehnung an Watteau getan hatte, nur dass sich Liotard hier auf die Funktion als Herausgeber beschränkt. Auch wenn er nicht primär als Stecher in Erscheinung tritt, wird doch deutlich, dass er als Herausgeber nicht nur die Ästhetik der Blätter vorgibt, etwa die Beruhigung der Linien in der Nachfolge seiner eigenen Bestrebungen der 1730er Jahre, sondern dass er hier auch darauf zielt, diesen Korpus von Zeichnungen möglichst umfassend zu verbreiten, aber nicht als Wiederga-

be einer Handzeichnung, sondern als Darstellung der Beobachtung selbst. Damit wird Druckgraphik für ihn zu einem weiteren Mittel der Variation in einer anderen Technik, mit einer anderen Klientel und unterschiedlichen technischen Voraussetzungen. Die Tatsache, dass er sich zunehmend von seinem Modell entfernt, auch wenn er es selbst geschaffen hat, um die zugrunde liegende Idee zu extrahieren und deutlicher in den Vordergrund zu rücken, zieht sich wie ein roter Faden durch Liotards Auseinandersetzung mit Druckgraphik.

- 1 Jean Etienne Liotard: *Traité des principes et des règles de la peinture*, Genf 1781.
- 2 Ausführlich zu diesem Text: Marcel G. Roethlisberger: Le „Traité“ de Liotard: „Traité des principes et des règles de la peinture“, par M. J. E. Liotard, peintre, citoyen de Genève, Genève 1781, 8°, 96 p., broché, in: Jürg Albrecht / Michael Egli (Hrsg.), *Horizonte: Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft: 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft* [...], Ostfildern / Ruit 2001, S. 65–72; Andreas Hollecsek: *Jean-Etienne Liotard: Erkenntnisvermögen und künstlerischer Anspruch*, Frankfurt am Main 2000, S. 134–138, sowie Marcel G. Roethlisberger / Renée Loche: *Liotard: catalogue, sources et correspondance*, 2 Bde., Doornspijk 2008, S. 165–179.
- 3 Zur Frühzeit der Radierung und dem ihr innewohnenden experimentellen Charakter siehe die beiden wichtigen Bände *Mit der schnellen Nadel gezeichnet. Experiment Radierung im Jahrhundert Dürers*, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen, bearb. von Anne Röver-Kann und Manu von Miller, Bremen 2008.
- 4 Zu seiner Druckgraphik hauptsächlich: Edouard Humbert / Alphonse Revilliod / Jan Willem Reinier Tilanus: *La vie et les œuvres de Jean Etienne Liotard (1702–1789): étude biographique et iconographique*, Amsterdam / Genf 1897, S. 163–171, 198–199; Roethlisberger / Loche 2008 (wie Anm. 2), S. 115–118, 239–242, 244–245, 258–259, 277–279, 646–653; Duncan Bull: *Jean-Etienne Liotard (1702–1789)*, Zwolle 2002, S. 2, 4, 12, 37–41; Perrin Stein: A rediscovered Liotard, in: *Print Quarterly* 27 / 2010, S. 55–60; Huigen Leeflang: A Self-Portrait by Jean-Etienne Liotard from the Artist's Family Holdings, in: *The Rijksmuseum Bulletin* 59 / 2011, S. 204–207; Ger Luijten: 53. Jean Etienne Liotard, Autoportrait, in: *Catalogue Art sur papier, Fondation Custodia* (<https://www.fondationcustodia.fr/53-Jean-Etienne-Liotard>, letzter Zugriff am 28.2.2018).
- 5 Roethlisberger / Loche 2008 (wie Anm. 2), S. 532–534, Nr. 380. Die in Wien angefertigte Kopie ist unbekannt.
- 6 Siehe hierzu beispielsweise seinen Text: Explications des différens jugemens sur la peinture, in: *Mercure de France*, November 1762, S. 172–190 und seine Andeutungen an Rousseau im Brief vom 2.9.1765, in: Roethlisberger / Loche 2008 (wie Anm. 2), S. 741.
- 7 Jean-Etienne Liotard schreibt an seinen Sohn Jean-Etienne, am 5.5.1779, dass er gerade am Ölgemälde des Kaisers arbeite, das er in Kürze fertigstellen und dann der Kaiserin schicken werde. Ihr wird er auch das gestochene Porträt widmen, das in-  
zwischen fertig ist. Die Malerei und die Graphik seien für ihn auch weiterhin eine große Bereicherung und Freude, zumindest morgens, während nachmittags dann eher soziale Pflichten anstünden. Siehe Roethlisberger / Loche 2008 (wie Anm. 2), S. 754.
- 8 In der Korrespondenz werden nur wenige Blätter konkret erwähnt, darunter das *Portrait von Joseph II.* Siehe hierzu bei Roethlisberger / Loche 2008 (wie Anm. 2) die Briefe vom 2.12.1778 (S. 811–812), 31.3.1779 (S. 812), 16.11.1779 (S. 819). Die Töchter Liotards zeigten sich im Spätsommer 1782 glücklich, dass ihr Vater nun die Stiche beendet habe und sich Stilleben zuwende. Brief von Marie-Jeanne an ihren Bruder Jean-Etienne Junior (10.9.1782, S. 827–828).
- 9 Siehe den Brief von Liotard an François Tronchin, 29.5.1781 (Roethlisberger / Loche 2008, wie Anm. 2, S. 758–759, hier S. 759). Liotard bittet Tronchin, ihm die Kiste mit den bereits verpackten Druckplatten zukommen zu lassen, die versandfertig unter seinem Bett in Genf sei. Er wird die Platten zur gleichen Zeit wie den Text seines *Traité* in Lyon drucken lassen.
- 10 Siehe zusammenfassend: Christian Rümelin: Stichtheorie und Graphikverständnis in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Artibus et Historiae* 44 / 2001, S. 187–200.
- 11 Liotard 1781 (wie Anm. 1), S. 5.
- 12 Die beiden größeren Blätter wurden im *Mercure de France* gleichzeitig angekündigt, ohne aber genauer auf die Eigenheiten einzugehen. Siehe *Mercure de France*, September 1731, S. 2209.
- 13 Auf Vanmour hatte Bull 2002 (wie Anm. 3), S. 11, hingewiesen.
- 14 Roethlisberger / Loche 2008 (wie Anm. 2), S. 159, transkribieren das Inventar, in dem unter Nr. 51 ein „Portefeuille des dessins de Wateau. 100“ genannt wird. Angesichts des relativ geringen Preises von 100 fl. [Gulden] und der Tatsache, dass es unter der Druckgraphik aufgeführt wird, liegt es nahe, anzunehmen, dass es sich dabei wohl um die 1726–1728 erschienenen Bände der *Figures de différents caractères, de paysages, d'études dessinées d'après nature par Antoine Watteau* [...], Paris 1726–1728, handeln könnte. Der spätere *Recueil Julienne* gibt bekanntlich hauptsächlich Gemälde wieder.
- 15 Vgl. Hollecsek 2000 (wie Anm. 2), S. 70–71.
- 16 Die Adresse in der Rue de la Corderie, die in den zweiten Zuständen dieser Drucke erscheint, muss die Adresse von Liotard gewesen sein, auch wenn die Formulierung selbst nicht eindeutig ist.