

DIE ZEICHNUNGEN VON JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

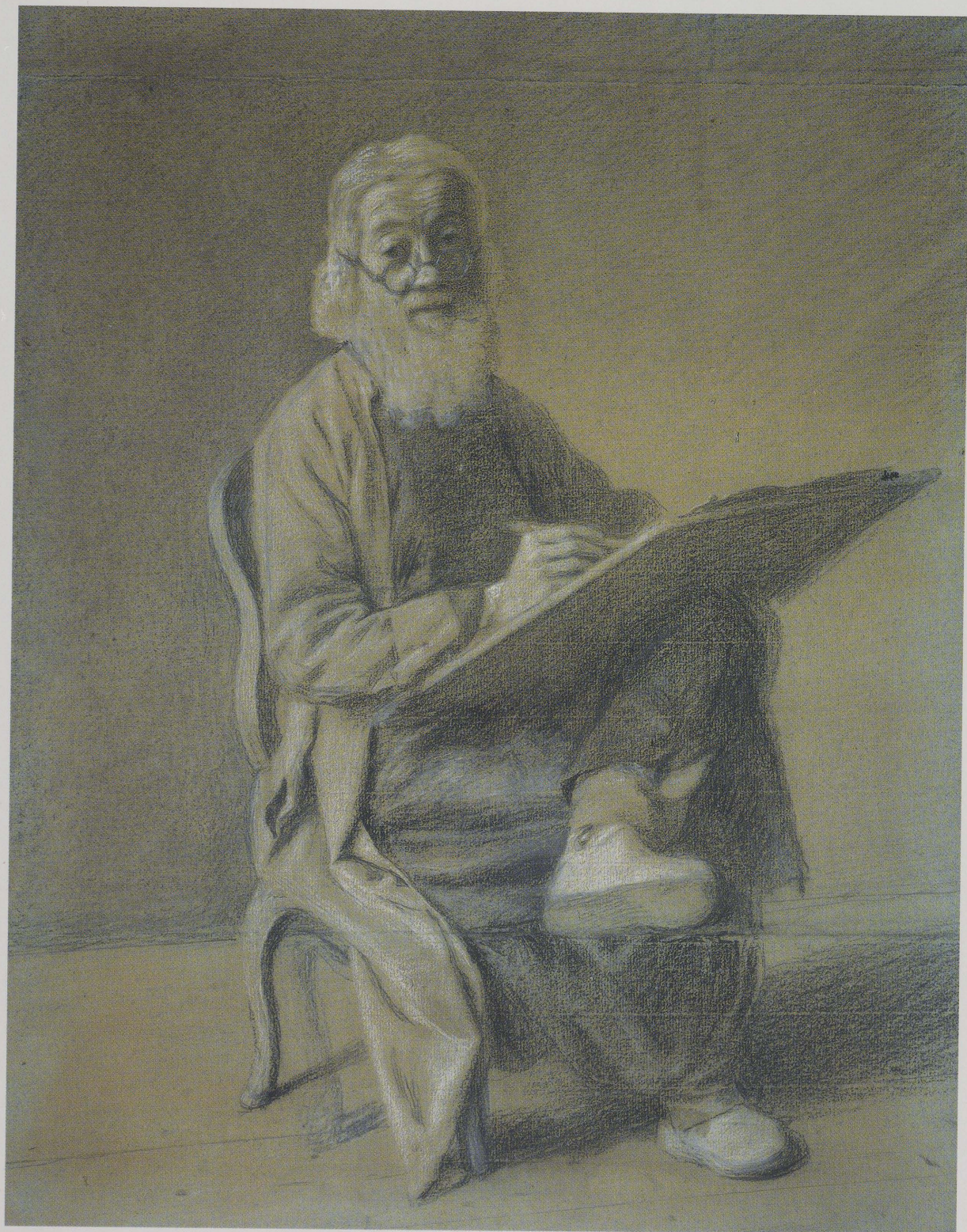
Christian Rümelin

Das letzte Selbstporträt (Abb. 1) ist eines der wenigen, in denen sich Jean-Étienne Liotard bei der Arbeit zeigt.¹ Es gehört zur Gruppe seiner seltenen Ganzfigurenporträts. Nur hier hat er sich sitzend mit einem Zeichenbrett auf den Knien dargestellt, einen Stift in der Hand, den Blick frontal auf das eigene Spiegelbild und damit den Betrachter gerichtet. Leicht gegen den Spiegel gedreht, deutet er einen Raum an und verstärkt damit den Eindruck einer realen Beobachtung. Zwar ist diese Zeichnung eine Vorbereitung für ein heute verschollenes Gemälde, doch zeigt sich in der Präsentation als Zeichner nicht nur sein grundlegendes künstlerisches Selbstverständnis, sondern auch die Auseinandersetzung mit seinem eigenen Werk.

Während seiner langen Karriere hat Liotard insgesamt in 17 verschiedenen Kompositionen sein Selbstporträt gefertigt, und zwar in allen von ihm verwendeten Techniken.² Er beginnt damit während seines Pariser Aufenthalts um 1731 und fertigt ein letztes Selbstporträt 1783. Sie häufen sich in den 1740er Jahren, dann wieder um 1768/1770 und um 1780, nach seinem letzten Aufenthalt in Wien und der Vorbereitung der Publikation seines Traktats.³ Gerade im Briefwechsel, den er aus Wien mit seiner Frau unterhält, wird deutlich, wie sehr sich Liotard Zeit seines Lebens als Zeichner verstanden hat und welche enorme Bedeutung die Zeichnung für seinen Werkprozess hatte.⁴ Auch in einigen Briefen an François Tronchin oder später an seinen Sohn Jean-Étienne kommt er verschiedentlich darauf zu sprechen.⁵ Allerdings war der Arbeitsprozess und die damit verbundenen Schritte so offensichtlich für ihn, dass ihm einige Andeutungen genügten. Zeichnung ist für Liotard, wie allgemein

im 18. Jahrhundert, einerseits eine Kunstform und damit physische Manifestation, andererseits eine Kategorie der Kunsttheorie, die sich primär auf die Richtigkeit der Darstellung bezieht, die Verteilung von Licht und Schatten oder die Präzision der Formen.⁶ Dabei war für Liotard Zeichnung nicht nur reine Observation oder Vorbereitungsmaterial, sondern sie konnte ihren Status und ihre Funktion verändern. Dies war nicht von den physischen Charakteristika oder der gewählten Technik abhängig, sondern letztlich vom Kontext der Entstehung. So hatte Liotard bei seinem letzten Wiener Aufenthalt einige zweifarbige Zeichnungen angefertigt, teilweise in der Hoffnung, dass sich daraus Aufträge für Pastelle ergeben würden. Er scheint mit dieser Technik und dem Vorgehen seit Langem vertraut gewesen zu sein und nutzte sie nicht nur als zur Vorbereitung anderer Werke, sondern teilweise auch für autonome Zeichnungen, falls keine Aussicht auf einen weitergehenden Auftrag bestand. Ein derartiger Fall ist das Gelegenheitsporträt eines durchreisenden Engländers, das Liotard dem Porträtierten für eine relativ geringe Summe überließ.⁷ Es blieb letztlich ein genau beobachtetes Einzelwerk. Daraus ergibt sich die Frage, welchen Stellenwert die Zeichnung für Liotard hatte, welche Arten von Zeichnungen es in seinem Œuvre gibt und was für Schlüsse sich daraus für seinen Arbeitsprozess und sein Selbstverständnis ziehen lassen.

Abb. 1 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD, **Selbstbildnis zeichnend, genannt »mit dem neuen Bart«**, 1783, schwarze Kreide, gewischt, weiß gehöht, auf drei Blatt blauem Papier auf Leinwand geklebt, 54 x 43 cm, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genf



Auch bei Jean-Étienne Liotard lassen sich verschiedene Funktionen von Zeichnungen unterscheiden, darunter autonome Zeichnungen, reine Vorbereitungs- und Übertragungszeichnungen sowie eigenhändige Repliken und Abklatsche. Die Grenzen zwischen den Funktionen sind mitunter fließend. Grundsätzlich gilt aber, dass Vorbereitungszeichnungen eindeutig auf ein anderes Werk zielen, bei Liotard meist ein Pastell oder eine Miniatur, allenfalls ein Gemälde. Daneben gibt es bei ihm eine große Anzahl von autonomen Zeichnungen, die sich in seinem speziellen Fall wiederum als Porträts und dokumentarische genrehafte Blätter gruppieren lassen. Diese finden sich primär in seinen frühen Jahren, ungefähr bis in die 1740er-Jahre, also bis zu seiner Rückkehr aus Konstantinopel und der Ankunft in Wien.

Eine besondere Schwierigkeit in der Analyse von Liotards Werk ergibt sich aus dem offensichtlichen Verlust eines großen Teils seiner frühen Zeichnungen. Allerdings muss er schon am Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit viel gezeichnet haben.⁸ Vor seiner Abreise nach Italien 1735 sind nur 31 Werke nachweisbar, davon lediglich vier Zeichnungen. Es ist aber schwer vorstellbar, dass die Miniaturen und Gemälde ohne Vorbereitung entstanden. Das gilt auch für Werke, die er während seines Aufenthalts in Italien schuf.⁹ Immerhin zeigen die erhaltenen und in Rom angefertigten Zeichnungen die Abhängigkeit von einem Figurentyp, der sich auf Antoine Watteau bezieht. Liotard hatte in Paris nach einem Watteau-Gemälde radiert und besaß die *Figures de différents caractères*, ein Stichwerk nach Zeichnungen von Watteau unter anderem mit Darstellungen von Einzelpersonen vor weißem Grund; er war also mit der Isolierung einer Figur vor einem neutralen Hintergrund bestens vertraut.¹⁰

Wie oft auch Watteau, blieb Liotard der Grundanlage in Rötel und schwarzer Kreide treu, nur in dem *Profilbildnis einer Römerin* (Abb. 2) verwendete er auch Pastell und rückseitig Aquarell, um die Farbigkeit und Lebendigkeit zu verstärken.¹¹ Allerdings befreite sich der Strich von einer akribischen Naturnähe, vor allem im Inkarnat. Dies zeigt, dass Liotard bereits zu diesem Zeitpunkt über eine große praktische Erfahrung ver-

fügte; nichts deutet auf ein Zögern oder verlangt nach einer Korrektur. Es ist genau diese praktische Kompetenz, die ihm half, als Reisebegleiter von William Ponsonby, dem zukünftigen Lord Bessborough, und John Montagu, Earl of Sandwich, als Zeichner von Kostümen und Sehenswürdigkeiten engagiert zu werden.¹² Allerdings sind von diesen Blättern nur wenige erhalten, eine Gruppe von Figurenstudien, zuerst von Personen, die die Gruppe auf ihrer Reise traf, so in Malta, Milo oder Paros. Die Grundstruktur der Zeichnungen ist immer gleich: eine stehende, meist weibliche Figur, leicht gedreht und den Blick zum Betrachter gewandt. Es sind ausschließlich Zeichnungen in Rötel und schwarzer Kreide, nur in einem Fall verwendete Liotard zudem in einem weiteren Arbeitsschritt etwas zusätzliche Farbe.¹³

Mit der Ankunft in Smyrna im Mai 1738 beginnt sich seine Zeichentechnik leicht zu verändern. Das *Bildnis von Madame Gaspard de Péleran*, der Gattin des französischen Geschäftsträgers, zeigt die neue Bandbreite der zeichnerischen Möglichkeiten. Während die Falten im Rock und die Behandlung des Schlagschattens rechts aus einer schnellen, summarischen und breiten Schraffur gebildet werden, sind einige Details der Spitzen und vor allem das Gesicht extrem fein gezeichnet. Liotard beschränkt sich auch weiterhin auf Rötel und schwarze Kreide, aber derart ausgewogen und in der Linienbreite differenziert, dass man den Eindruck gewinnt, dass hier noch weitere Medien Verwendung gefunden haben müssten.¹⁴ Es ist ein Effekt, der größtenteils von einem besonderen Verständnis für das Papier herrührt. Gerade bei zweifarbigen Zeichnungen ist es nicht nur Bildträger oder neutraler Hintergrund, sondern wird innerhalb einer Linienstruktur zur Repräsentation von Licht selbst. Das Papierweiß übernimmt damit eine Doppelfunktion und die kleinen weißen Stellen zwischen den Linien erzeugen Transparenz und führen damit zu einer besonderen Leichtigkeit der Zeichnung. Liotard variiert zunehmend die Strichstärken und die Geschwindigkeiten und kann, je nach Funktion oder Notwendigkeit, zwischen einer größeren Präzision oder Darstellung einer Grundstimmung unterscheiden, die auf Detailtreue oder Spontaneität abzielt.



Abb. 2 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD, **Profilbildnis einer Römerin**, um 1737, recto und verso, Rötel, schwarze Kreide und Aquarell, 20 x 14,7 cm, Musée du Louvre, Paris

Dabei ist es für die Zeichnung selbst unerheblich, ob sie später in ein anderes Werk münden wird oder autonom bleibt. Gerade nach 1738 zeigt sich ein neues Verständnis bei Liotard. Er zeigt Personen stehend, leicht gedreht, in einem nicht näher charakterisierten Raum. Die individuellen Merkmale wie Gesichtszüge, Körperhaltung und Größe werden herausgearbeitet, ebenso die Spezifika der Kleidung. Alles trägt dazu bei, diese Zeichnungen besonders lebhaft erscheinen zu lassen. Sie sind genau genug, um allenfalls später weiter ausgearbeitet zu werden, behalten aber ihre Spontaneität, um auch als autonome Zeichnung bestehen zu können. Für Liotard bedeutet dies in erster Linie nicht eine genaue Vorzeichnung, der er dann sklavisch folgt, sondern die Möglichkeit, aus einer relativ freien Zeichnung später ein Pastell oder Ölgemälde entstehen zu lassen. Ein herausragendes Beispiel ist das *Portrait von Madame James Fremeaux*,

geb. *Margaret Cooke*, zuerst gezeichnet im Mai 1738 und anschließend als Pastell ausgeführt.¹⁵ Es ist der erste greifbare Fall im Werk Liotards, bei dem eine Zeichnung als Ausgangspunkt für ein Pastell dient. Sie zeigt eine in einem nicht näher definierten Raum stehende Ganzfigur, kräftig von links beleuchtet. Isoliert wie zahlreiche andere Figuren, dominiert in erster Linie die Licht- und Schattenverteilung und die Reichhaltigkeit der Stoffe. Nichts deutet in der Zeichnung auf die Absicht einer späteren Übertragung hin, sie ist in Teilen schnell hingeworfen und nicht in einer langen und anstrengenden Porträtsitzung entstanden. Auch in dem später daraus entwickelten Pastell fehlt jegliche Andeutung eines Raums, aber durch den farbigen Hintergrund, den deutlich engeren Ausschnitt und die sich damit ergebende Nahsichtigkeit fällt dies weniger ins Gewicht. Es zeigt sich aber bereits hieran, dass Liotard genau zwischen der Funktion einer Zeich-



Abb. 3 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD, **Bildnis von Richard Pococke**, 1740, Öl auf Leinwand, 202,5 x 134 cm, Musée d'art et d'histoire, Genf

nung und dem daraus möglicherweise resultierenden Werk unterscheidet. Das zweite Beispiel ist das Bildnis des Archäologen und Theologen Richard Pococke.¹⁶ Die Unterschiede zwischen der Vorzeichnung und dem Gemälde sind frappant. Während die Zeichnung gänzlich von einer strengen vertikalen Linearität geprägt ist, die wichtigsten Falten des Kaftans besonders unterstreicht und damit die Untersicht der Person betonend, zeigt das Gemälde nicht nur durch den Landschaftshintergrund und die horizontalen Wolken ein fast ungewohntes Gleichgewicht (Abb. 3).

Erstaunlicherweise ist die Mehrzahl von Liotards Figuren dieser Zeit in Untersicht wiedergegeben (Abb. 4), nicht nur bei stehenden Personen, sondern

auch bei Sitzenden. Das ist mehr als ein psychologischer Effekt, sondern erlaubt Liotard, sich besonders in seinen Zeichnungen seinem Modell anzunähern. In keiner der Zeichnungen dieser Zeit wird er eine intime Grenze überschreiten, er bleibt aber nah genug, um seine Beobachtungen präzise notieren zu können. Es ist eine Bildstrategie, die er sich hier erarbeitet und die er auch später immer wieder in seinen Bildnissen anwenden wird.

Eine zweite Konsequenz seines Aufenthalts in Konstantinopel ist eine neue Thematik, gewissermaßen die Kombination von Porträts mit einer Art Genreszenen. Liotard interessiert sich nicht für ländlich erscheinende Sujets, sondern er dokumentiert entweder Stickerinnen, junge Dienerinnen oder Musiker. Sie werden zwar nur teilweise namentlich identifiziert, sind aber jeweils mit der gleichen Genauigkeit behandelt wie seine westeuropäischen adligen Modelle. Dabei unterscheidet er nicht nach sozialem Stand, sondern scheint sich in seinen extrem schnellen Beobachtungen primär für psychologische Phänomene zu interessieren, die Konzentration an der Arbeit, die Freude an der Tätigkeit oder die Kontrolle über die eigene Erscheinung. Hier kommen aber weitere Qualitäten hinzu, nämlich die räumliche Situierung oder Beschreibung eines architektonischen Kontexts. Liotard stellt nur in einem Fall einen reinen Innenraum dar, konkret sein Zimmer in Konstantinopel (Abb. 5). Noch reduzierter in seiner Schraffierung und seiner Linearität, ist es Liotards einziger Versuch zu dieser Zeit, eine räumliche Situation ohne Personen darzustellen.¹⁷ Es gibt zwar einige Werke, wiederum meist Zeichnungen, mit auf einem ähnlichen Sofa sitzenden Personen, doch wird dort das Hauptaugenmerk sofort vom Raum auf die Figur gelenkt (Kat. 51 und 52). Dabei ist immer meist ein Element, entweder eine Person, das Sofa oder der Raum selbst leicht schräg gestellt, und verhindert damit eine zu offensichtliche Unbeweglichkeit.¹⁸

Abb. 4 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD, **Dame franque aus Péra**, 1738, Pastell auf Papier auf Leinwand geklebt, 63,5 x 48 cm, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genf



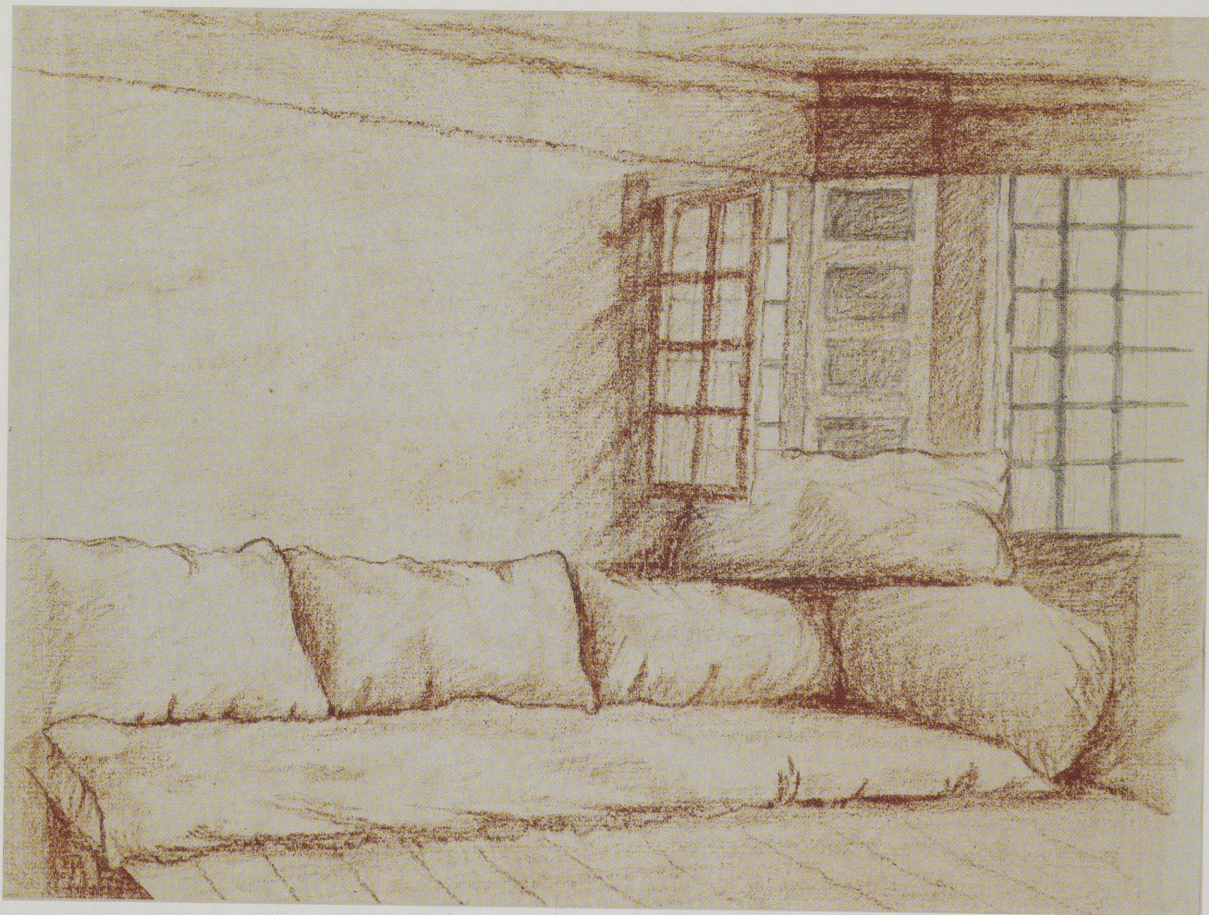


Abb. 5 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD, **Der Divan (Liotards Zimmer in Konstantinopel)**, um 1740, Rötel und Grafitstift auf weißem Papier, 18,6 x 22,8 cm, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genf, Schenkung der Société auxiliaire du Musée

Die Bedeutung des Beschäftigtseins der Dargestellten schlägt sich zwar nur mittelbar nieder, wird dafür dann aber umso greifbarer. Das *Schokoladenmädchen* (Kat. 1) ist hierfür ein herausragendes Beispiel, das *Bildnis von Karoline Luise von Hessen-Darmstadt* in Karlsruhe nimmt das Thema in anderem Zusammenhang wieder auf,¹⁹ bevor sich Liotard vereinzelt in weiteren Werken mit der Situierung der Personen im Raum beschäftigt hat.²⁰ Dies ist eine Konsequenz, die sich aus den Zeichnungen der Konstantinopler Zeit ergibt. Diese Auseinandersetzung wird es Liotard auch später ermöglichen, die hinterfangenden Wände oder farbigen Flächen differenziert einzubeziehen und damit, zumindest während seines Aufenthalts in England 1773/74, neue Lösungen für die Positionierung der Personen zu entwickeln.

ZEICHNUNG IM WERKPROZESS

Wenn auch die Mehrzahl der in Konstantinopel und Jassy entstandenen Zeichnungen ohne weitere Umsetzung blieb, war nicht von vornherein ausgeschlossen, dass sich in anderen Fällen eine Umsetzung in Pastell oder – zu einem kleineren Teil – in Miniaturen oder Gemälden ergab.²¹ Mit seiner Rückkehr nach Westeuropa und dem damit verbundenen neuerlichen Zugang zu einem deutlich größeren Markt eröffneten sich Liotard neue Möglichkeiten, um von seinen gewonnenen Bildstrategien zu profitieren und um seine Zeichnungskompetenz und Schnelligkeit entsprechend umzusetzen. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er zwar eine herausragende Meisterschaft und Differenzierung in der Zeichnung entwickelt, konnte

sie aber außer in autonomen Zeichnungen nur sehr eingeschränkt anwenden. Mit der Rückkehr nach Wien und dann nach Norditalien und Paris änderte sich dies offenbar unter dem großen Druck, so rasch wie möglich wieder Aufmerksamkeit zu gewinnen. Hierzu griff Liotard auf zwei Möglichkeiten zurück: erstens die Ausarbeitung von Zeichnungen oder Ideen in Pastell in den späten 1740er- und 1750er-Jahren, zweitens die Popularisierung seiner Werke durch den Rückgriff auf das Medium der Druckgrafik.²² 1744 nutzte er einige seiner Kompositionen, um gemeinsam mit Giuseppe Camerata vier Motive zu radieren (Kat. 49 und 50). Diesen folgten später noch weitere Stiche von Reinsperger und Tardieu.

Liotard hatte zu Beginn seines Wiener Aufenthalts die Gelegenheit, mehrere Porträts der kaiserlichen Familie zu fertigen, aber nur eine Zeichnung hierzu ist bekannt, ein Profil von Franz I., wohl deutlich vor der Kaiserwahl und offensichtlich entstanden während einer Porträtsitzung.²³ Die Direktheit des Blattes, die absolute Konzentration auf das Gesicht und die Modellierung, die Vernachlässigung eher unwichtiger Elemente wie der Perücke oder der Kleidung lassen deutlich erkennen, dass Liotard noch immer von seinen Erfahrungen in Konstantinopel zehrte, sich nun aber anschickte, seine Pastelle anders vorzubereiten. Ihm stand – gerade am kaiserlichen Hof – nur wenig Zeit zur Verfügung und er kompensierte dies mit einem sich beschleunigenden Strich. Zahlreiche dieser Blätter scheinen nicht für eine weitere Ausarbeitung bestimmt gewesen zu sein und blieben möglicherweise deshalb erhalten, sie zeigen aber in erster Linie eine noch relativ komplexe Herangehensweise, die die Figur, auch in psychologischer Hinsicht, zu erfassen sucht. Liotard blieb hier seiner Zeichentechnik treu, das heißt, er benutzte auch weiterhin Rötel und schwarze Kreide, mitunter kombiniert mit weißer Kreide oder Grafit in unterschiedlichen Strichstärken. Für einige seiner eher persönlichen und privaten Zeichnungen behielt Liotard diese Technik auch weiterhin bei.²⁴ Um sie zu nobilitieren, griff er ab 1758 mehrfach auf eine Idee zurück, die er bereits während seines römischen Aufenthalts verwendet hatte: die Bearbeitung der Rückseiten bei gleichzeitiger Verwendung relativ dünner Papiere ist eine aus der Miniatur-



Abb. 6 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD, **Bildnis von Erzherzogin Maria Elisabeth, zukünftige Äbtissin in Innsbruck**, 1762, verso, Rötel, schwarze Kreide und Aquarell, 32,1 x 24,6 cm, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genf, Dauerleihgabe der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Gottfried-Keller-Stiftung

malerei bekannte Technik.²⁵ Dabei werden Teile einer Komposition farbig hinterfangen, um mit Hilfe der leichten Transparenz des Papiers die Farbintensität der Vorderseite zu steigern. Liotard wandte die Technik nicht systematisch, sondern ausschließlich bei autonomen Zeichnungen an. Sie war letztlich eine Mischform zwischen einer starken Ausarbeitung, trotz der merklichen Unterschiede zu seinen Pastellen, und den eher skizzenhaften Zeichnungen, auch wenn sie zwei- oder mehrfarbig waren. Liotard scheint diese Arbeitsweise bereits in den 1730er-Jahren zumindest vereinzelt angewandt zu haben, wenigstens ist das Blatt mit der jungen Römerin (Abb. 2) von 1737 ein erstes greifbares Beispiel dafür; später findet sie sich in einer Variante der sogenannten »Sultane lisant«, hauptsächlich um Schattenzonen zu verstärken.

Um 1758 bis 1762 verwendete Liotard sie mehrmals, sowohl in seinen beiden Versionen des Porträts von Jean-Robert Tronchin,²⁶ des Baron de Lubières²⁷ oder eines unbekanntenen Mannes.²⁸ Mit den Zeichnungen der Kinder der Kaiserin ergab sich dann eine größere derartige Werkgruppe, wobei offensichtlich hier deren Funktion wichtig war (Abb. 6): Deutlich größer als Miniaturen, zugleich einfacher zu transportieren als Pastelle, war es Maria Theresia möglich, diese Zeichnungen auf ihren Reisen mit sich zu führen. Zudem hatten sie einen eher spontanen, weniger offiziellen und damit intimeren Charakter.

Offensichtlich aufgrund zunehmender Nachfrage in den 1750er-Jahren wandte er sich einer anderen Technik zu, die er bis in die 1780er-Jahren pflegen sollte: Für Vorzeichnungen gab er das weiße Papier auf und ersetzte es durch blaues. Dies kann zwar nicht die Lichtwerte zur Darstellung bringen, die Liotard in seinen Zeichnungen aus Konstantinopel und einigen seiner autonomen Zeichnungen so wichtig waren, zudem fehlt ihm damit auch die Transparenz der zweifarbigen Zeichnungen, aber die Arbeiten auf blauem Papier haben den Vorteil, dass sie eine konkrete Vorstellung der Mitteltöne geben. Es genügt, die Konturen zu definieren, die wichtigsten Gesichtszüge und Charakteristika, der Rest kann dann ohne das Modell erarbeitet werden.²⁹ Gerade im Fall von hochrangigen Persönlichkeiten, die nur wenig Zeit in eine Modellsitzung investieren konnten, war das von großem Vorteil. Damit konnte Liotard auch weiterhin aus direkter Anschauung seine Porträts schaffen, blieb damit auch seinem Anspruch nach bedingungsloser Wahrheit treu, war aber deutlich arbeitsökonomischer. Es waren letztlich diese extrem reduzierten Zeichnungen, die ihm für die weitere Ausarbeitung dienten und die er deshalb nicht aus der Hand zu geben bereit war. Schon eines der frühesten Exemplare in diesem Modus, das *Bildnis von Jean-Jacques Cottin de la Thuilerie* von 1757, zeigt die Charakteristika dieser Art von Zeichnung bei Liotard.³⁰ Die Anlage erfolgte extrem schnell, nur einige hingeworfene, mitunter gerade Striche oder gedoppelte Konturen definieren die Person. Interessanterweise legte Liotard diese Zeichnungen auf blauem Papier in zwei Arbeitsschritten an, zuerst eine dünne Linie, die in einem



Abb. 7 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD, **Bildnis von Lord Mount Stuart, zukünftiger vierter Graf von Bute und erster Markgraf von Bute**, 1763, schwarze und weiße Kreide, mit Rötel gehöht, auf zwei Blatt blauem Papier, 90,7 x 48,1 cm, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genf

sofort nachfolgenden Schritt dann nachgezogen wird. Sowohl in der Zeichnung von Cottin de la Thuilerie als auch in der von Lord Mount Stuart (Abb. 7) zeigt sich diese Vorgehensweise.³¹ Falls Korrekturen notwendig sein sollten wie bei der Stellung der rechten Hand von Mount Stuart, einigen kleineren Korrektu-



Abb. 8 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD, **Bildnis von Lord Mount Stuart, zukünftiger vierter Graf von Bute und erster Markgraf von Bute**, 1763, verso, Rötel, 90,7 x 48,1 cm, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, Genf

ren des Gesichts, der Hüfte oder des Spielbeins, wurden diese in den Arbeitsprozess integriert und beim zweiten Zeichnen direkt umgesetzt. Es sind letztlich diese breiteren und schwärzeren Linien, die Verstärkungen der Konturen und der Modellierung, die für die Umsetzung bestimmend waren. Um die Zeich-

nung dann zu übertragen, nutzte Liotard zwei bekannte Techniken: kleine Nadeln, die ihm Anhaltspunkte lieferten und eine Rötelfläche auf der Rückseite, die einfach durch leichten Druck eines Griffels oder einer Estompe einen Kontur duplizierbar machte (Abb. 8). Dies sind Transfertechniken aus der Druckgrafik, die effizient eine bestehende Zeichnung in gleicher Größe übertragen. Sie setzen allerdings voraus, dass ausreichend große Papiere – und sei es durch Anstückung – zur Verfügung stehen. Das Durchgriffeln einer Zeichnung hat, im Gegensatz zum Abklatsch, den Vorteil, dass die Seitenorientierung der Person erhalten bleibt, was gerade bei Orden und der Platzierung des Degens von Bedeutung war. Eine weitere Technik, die Liotard mitunter verwendete, bestand in der Quadrierung einer Umrisszeichnung, so etwa beim *Effendi, rauchend* (Kat. 64). Damit konnte eine Vergrößerung oder Verkleinerung einfach erzielt werden. Diesen quadrierten Blättern musste aber zwingend eine andere Zeichnung vorausgehen, ähnlich den zweifarbigen Zeichnungen dieser Zeit. Nur auf der Basis einer solchen Vorarbeit war eine Umrisszeichnung möglich, die aber für Liotard ein reines Transferinstrument war, das für ihn keinen intrinsischen künstlerischen Wert hatte. Dabei stellte gerade die Übertragung eine Herausforderung dar, denn offensichtlich waren nur die zweifarbigen Zeichnungen oder Blätter auf blauem Papier in Anwesenheit des Dargestellten entstanden, während der Transfer und die Ausarbeitung dann nicht vor dem Modell erfolgte.

Liotards letztes Selbstporträt war mehr als nur eine weitere Darstellung seiner selbst. Möglicherweise war es ihm nicht bewusst, dass er damit fast vollständig seine Biografie umriss, aber auch wichtige Grundelemente seiner Tätigkeit in einer klaren Offenheit darlegte. Zeichnung war für ihn seit seinem ersten Pariser Aufenthalt eine wichtige Grundlage, die einzige Möglichkeit, seine Beobachtungen festzuhalten, einen ersten Schritt hin zu einem Kunstwerk zu machen und damit seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Sie war für ihn so selbstverständlich, dass er kaum darüber sprach, in seinen Briefen blitzen nur an wenigen Stellen einige Bemerkungen dazu auf. Er erarbeitete sich eine sehr persönliche Praxis, unter Verwendung von

meist Rötel und schwarzer Kreide. In seiner Zeichenpraxis war er nicht akademisch auf einen strikten Werkprozess – in steter Abfolge von ersten Überlegungen hin zu Übertragungszeichnungen oder allenfalls Nachzeichnungen – fixiert, sondern konnte abhängig von der Situation zwischen einer äußerst präzisen, aber trotzdem stimmungsreichen, schnellen Zeichnung und einer eigentlichen Vorzeichnung für ein Pastell oder ein Gemälde wechseln. Während die Mehrzahl seiner Pastelle eine markante Ausarbeitung zeigen, ist in seinen Zeichnungen die Spontaneität und Schnelligkeit, die Freude an der Beobachtung deutlich zu sehen.

Ich danke herzlich Caroline Guignard für zahlreiche anregende Diskussionen im Zusammenhang mit dem Genfer Bestand Liotards sowie Victor Lopes, Roland Enke und Marcel Roethlisberger für den kollegialen Austausch.

- 1 Genf, Musée d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Inv. 1984-129; siehe zu diesem Porträt ausführlich: Dessins de Liotard. Suivi du catalogue de l'œuvre dessiné, Ausstellungskatalog Musée d'art et d'histoire, Genf, Musée du Louvre, Paris, hg. von Anne de Herdt, Genf 1992, Kat. 149; Cäsar Menz, Zu Jean-Étienne Liotards Selbstbildnissen, in: Liber Veritatis. Mélanges en l'honneur du Professeur Marcel G. Roethlisberger, hg. von Leila el-Wakil, Patrick-André Guerretta, Paul Lang u.a., Mailand 2007, 191–199, hier S. 197; R/L 2008, Nr. 546; Hannah Williams, A Phenomenology of Vision: the Self-Portraits of Jean-Étienne Liotard, in: RIHA Journal 0034 (30 January 2012), URN: urn:nbn:de:101:1-201202207526, URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jan-mar/williams-phenomenology-of-vision> [19. Mai 2018].
- 2 Es sind letztlich 26 verschiedene Werke, darunter Zeichnungen, Pastelle, Ölgemälde, Druckgrafiken, Miniaturen und Email-Miniaturen sowie ein Selbstporträt, das nur in einer Kopie von Favray bekannt ist. In einigen Fällen sind es Wiederholungen von Kompositionen. Siehe zu den Selbstporträts R/L 2008, Nr. 16–18, 36, 106, 128–129, 158, 164, 196–198, 262, 440–447, 522, 523, 546; hierzu auch die detaillierten Bemerkungen bei Claude Reichler, Liotard avec Variations. Les autoportraits de Jean-Étienne Liotard, in: Genava 16 (1978), S. 221–228; Menz 2007; R/L 2008, S. 37–39 und Huigen Leeftang, A Self-Portrait by Jean-Étienne Liotard from the Artist's Family Holdings, in: The Rijksmuseum Bulletin 59 (2011), S. 204–207.
- 3 Jean-Étienne Liotard, Traité des principes et des règles de la peinture, Genf 1781, S. 17 (Dessin) und S. 19–20 (Invention). Ausführlich zu diesem Text zuletzt: Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, S. 7–8; Marcel G. Roethlisberger, Le »Traité« de Liotard, in: Jürg Albrecht, Michael Egli (Hg.), Horizonte: Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft: 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Ostfildern-Ruit 2001, S. 65–72; Andreas Holleczek, Jean-Etienne Liotard: Erkenntnisvermögen und künstlerischer Anspruch, Phil. Diss. FU Berlin 2000, Frankfurt am Main 2002, S. 134–138, sowie R/L 2008, S. 165–179.
- 4 Am 2. Mai 1778 schreibt Liotard an seine Frau aus Wien: »jay vendu 3 portraits dessinez et colorez a l'Imperatrice qui en a été contente, je lui fais actuellement un pastel avec 2 mains de l'Archiduc Ferdinand et encor un dessin de l'Empereur qui n'aura aucune couleur a l'habillement«. Zu seinen Zeichnungen siehe die Bemerkungen bei R/L 2008, S. 118–119 und unter den jeweiligen Katalognummern, sowie die grundlegende Arbeit von Edouard Humbert, Alphonse Revilliod, Jan Willem Reinier Tilanus, La vie et les œuvres de Jean Étienne Liotard (1702–1789): Étude Biographique et Iconographique, Amsterdam, Genf 1897, N. S. Trivas, Les portraits de Liotard par lui-même, in: Revue de l'art ancien et moderne 70 (1936), S. 153–162, und Anne de Herdt (Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992).
- 5 Siehe den Brief von Jean-Étienne Liotard an seinen Sohn Jean-Étienne Liotard vom 27. Mai 1783, abgedruckt bei R/L 2008, S. 766–767: »Je contois envoyer a Mr Vaute le portrait de ma femme avec les autres desseins de mes filles m'ont prié de n'en rien faire parce que c'étoit le portrait le plus ressemblant qu'il y a it de ma defunte leur Mere je le copie en pastel et en 15 jours il sera il sera prêt pour envoyer a Mr Voute et il lui fera pls de plaisir de l'avoir en pastel qu'en dessein le blanc a joni dans le dessein; tu me marques l'excessif plaisir d'avoir tous ces desseins, ce grand plaisir que tu t'aurais fait ces desseins n'indiquent ils pas que tu est tres content de rester en hollande.«
- 6 Die Diskussion um Zeichnung war im 18. Jahrhundert fast endlos. Es genügt zu verweisen auf: Claude-Henri Watelet, Dessein, in: Denis Diderot, Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Bd. 4, Paris 1754, S. 889–891.
- 7 Ein Beispiel hierzu erwähnt Liotard im Brief an seinen Sohn vom 5. Mai 1779 mit dem Porträt von M. Jacson, das er bei M. Tissot (möglicherweise François-Léonard-Pierre-August Tissot) gezeichnet hatte. Siehe hierzu zuletzt R/L 2008, Nr. 532 und S. 754.
- 8 Siehe hierzu sowohl seine Autobiografie wie auch die von seinem Sohn erweiterte Version; beide bei R/L 2008, besonders S. 60 und 62–63.
- 9 Siehe hierzu die Aufstellung in Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, S. 276, Nr. 5–10. Zu den Pastellen und Gemälden bis zur Abreise in Richtung Konstantinopel siehe R/L 2008, Nr. 32–55.
- 10 R/L 2008, S. 159, transkribieren das Nachlassinventar Liotards, in dem unter Nr. 51 ein »Portfeuille des dessins de Wateau. 100« genannt wird. Angesichts des relativ geringen Preises von 100 Gulden und der Tatsache, dass es unter Druckgrafik aufgeführt wird, liegt es nahe anzunehmen, dass es sich dabei um die 1726 bis 1728 in Paris erschienenen Bände der *Figures de différents caractères, de paysages, d'études dessinées d'après nature par Antoine Wateau* handelt.
- 11 Zu diesem Bildnis zuletzt R/L 2008, Nr. 578 und Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, Kat. 6 und 7. Siehe auch die Rezension von Alastair Laing, Review Dessins de Liotard. Suivi du catalogue de l'œuvre dessiné, Genf, Paris 1992, hg. von Anne de Herdt, Genf 1992, in: Burlington Magazine 134 (1992), S. 749–750.

- 12 Siehe R/L 2008, S. 261.
- 13 Es handelt sich um das Bildnis der *Signora Leneta Shepri auf Paros*, Mai 1738. Siehe Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, Kat. 11.
- 14 Zu diesem Blatt und dem Pendant, dem Porträt ihres Mannes, siehe Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, Kat. 16 und 17. Sie verweist auch auf den Abklatsch in der Bibliothèque Nationale, Paris.
- 15 Zur Zeichnung siehe Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, Kat. 18, zum Pastell R/L 2008, Nr. 56.
- 16 Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, Kat. 33 und 34, R/L 2008, Nr. 33
- 17 Das zweite Beispiel ist die Zeichnung eines Außenraums, das Dorf von Cumaragikien; siehe Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, Kat., 35 und R/L 2008, S. 261; zum Zimmer Liotards in Konstantinopel siehe Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, Kat. 6 und R/L 2008, S. 261.
- 18 Zeichnungen mit derartigen Elementen sind Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, Nr. 18, 25–28, 30, 36a, 40, 40a, 41, 43, 44a, 50, 51, 61, 62a, 63, 69, 71, 72.
- 19 R/L 2008, Nr. 147. Zu Karoline Luise von Hessen-Darmstadt, spätere Markgräfin von Baden, siehe ausführlich: Die Meistersammlerin Karoline Luise von Baden, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, hg. von Holger Jacob-Friesen und Pia Müller-Tamm, Berlin und München 2015.
- 20 Konkret handelt es sich außerdem um: *Das Schreiben* (R/L 2008, Nr. 200), *Dame mit Schokoladentasse (Das Frühstück)* (R/L 2008, Nr. 205), *Das Frühstück Lavergne* (R/L 2008, Nr. 299), *Ein holländisches Mädchen beim Frühstück* (R/L 2008, Nr. 342), *François Tronchin* (R/L 2008, Nr. 349), *Suzanne Curchod* (R/L 2008, Nr. 380), *Lord Mount Stuart* (R/L 2008, Nr. 421), *Madame de Vermeux, sich bei Apollo bedankend* (R/L 2008, Nr. 427) und einige seiner Stillleben oder englischen Porträts von 1773/74.
- 21 Nur wenige Pastelle oder Werke, die offensichtlich in Konstantinopel entstanden, sind greifbar, darunter die *Dame franque aus Péra* (Zeichnung in Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, Kat. 42, das Pastell bei R/L 2008, Nr. 70). Roethlisberger/Loche haben zu Recht darauf hingewiesen, dass technisch das Pastell zwischen dem Porträt von *Mme Fremeaux* und des *Schokoladenmädchens* liegt, was eine Datierung in die zweite Hälfte des Aufenthalts in Konstantinopel nahelegt. Einen klaren Beweis können aber auch sie nicht liefern.
- 22 Beispiele sind Bildnisse von Maria Theresia in turkisierender Kleidung oder die Radierung in Dresden der Radierung *Eine Dame aus Péra bekommt Besuch*, die eine Inschrift mit dem Hinweis auf Maria Theresia und ihre Tochter Marie Christine trägt (Kat. 49). Zwar ist eine gewisse Ähnlichkeit nicht von der Hand zu weisen, allerdings ist weder die Zeichnung (Kat. 47) noch die Radierung oder das Pastell (R/L 2008, Nr. 70) ein wiedererkennbares Porträt der Kaiserin. Liotard als Grafiker wurde bislang nur wenig beachtet, zuletzt hierzu Christian Rümelin, Jean-Étienne Liotard als Radierer, in: Von der Genauigkeit des Sehens. Festschrift zum 75. Geburtstag von Anne Röver-Kann, hg. von Rebecca Duckwitz und Christien Melzer, Bremen 2018, S. 83–88.
- 23 Das Blatt abgebildet in Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, Kat. 76.
- 24 Liotard berichtet von einer inzwischen verlorenen zweifarbigen Zeichnung des Kaisers (möglicherweise eine Vorzeichnung für das Bildnis in Amsterdam, R/L 2008, Nr. 515), die er während seines letzten Aufenthalts in Wien schafft. Siehe hierzu seinen Brief vom 19. November 1777 an François Tronchin (R/L 2008, S. 744) und an seine Frau vom 29. November 1777 (ebd., S. 744–745).
- 25 Zu den Rückseiten siehe ausführlich Ausst.-Kat. Genf/Paris 1992, Laing 1992, R/L 2008, Nr. 401–411 und Nr. 578–585.
- 26 Ausst.-Kat.-Genf/Paris 1992, S. 285–286, Nr. 125 und 126, R/L 2008, Nr. 580–581.
- 27 Ausst.-Kat.-Genf/Paris 1992, S. 286, Nr. 132, R/L 2008, Nr. 583.
- 28 Ausst. Kat.-Genf/Paris 1992, S. 286, Nr. 133, R/L 2008, Nr. 579.
- 29 Eine Erwähnung dieser Technik findet sich in Liotards Brief an seine Frau vom 10. Dezember 1777 (R/L 2008, S. 745): »J'ay enfin commencé hier et aujourd'hui 2 Archiducs frères de l'Empereur l'un s'appelle Maximilien et l'autre Fertinant qui est duc de Milan je les ay dessinez sur du papier bleu pour en [suite?] les copier de telle façon qu'on voudra soit en pastel huile au 2 crayons comme j'ay fait la famille Impériale il y a 16 années, avec une autre Seance je finirai chaque portrait l'Imperatrice fut presente pendant plus de demi heures«.
- 30 Ausst.-Kat.-Genf/Paris 1992, Kat. 101, R/L 2008, Nr. 346.
- 31 Ausst.-Kat.-Genf/Paris 1992, Kat. 127, R/L 2008, Nr. 421.