

Sex Sells!

»Moralisierende« Beischriften in den Nachstichen nach Modegemälden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Beispiel Jean Siméon Chardins und Jean-François de Troy¹

Jörg Ebeling

»Mon dessein a été tout à la fois d'instruire & d'amuser; & comme je ne suis point assez habile pour donner des modèles, j'ai cru pouvoir faire des copies. Toutes celles qu'on trouvera dans le cours de ces lettres ressemblent à tant d'originaux, que se seroit être fou que d'en vouloir faire l'application. L'avare, le joueur, le fat, l'étourdi sont de tous le pays & de tous le temps.«²

Die Ankündigung des künstlerischen Rückgriffes auf die Übernahme bekannter Charaktere, mit dem Louis-Antoine de Caraccioli (1719–1803) seine anonym herausgegebenen *Lettres récréatives et morales, sur les mœurs du temps* (1767) einleitete, war eine geschickte Werbestrategie des Autors: Der dem Leser in Aussicht gestellte Wiedererkennungseffekt einzelner zeit- und ortloser Charaktere, so zum Beispiel der Geizige, der Spieler, der Geck oder auch der Leichtsinnige, versprach dem Publikum nicht nur eine deutliche »Lesbarkeit« des Inhaltes. Vielmehr scheint der Verfasser damit eine Erwartung der Leserschaft einzulösen, bei der typisierte Personen mit ihren allgemeingültigen, charakterlichen Schwächen ausgesprochen beliebt waren. Die Zugänglichkeit von Motiven und Themen wurde auch in anderen theoretischen Schriften der Zeit thematisiert. Der Abbé Dubos hob hervor, wie bedeutend es etwa für den Erfolg einer Komödie sei, neben Verweisen auf Zeit und Ort vor allem bekannte (nationale) Charaktere wiederzugeben. Dies diene in erster Linie dazu, dem Publikum den Inhalt verständlich zu machen: »Ainsi, les personnages de comédie doivent être taillés, pour ainsi dire, à la mode du pays pour qui la comédie est faite.«³

Aus diesen theoretischen Überlegungen zur Komödie, transponiert auf die Malerei und Druckgraphik des frühen 18. Jahrhunderts, lassen sich Einsichten gewinnen, die dem heutigen Betrachter gängige Muster im Kunstbetrieb verständlicher machen. Vergleichbar mit der Roman- und Theaterliteratur der Zeit fällt auch in der Portraitmalerei der eingeschränkte Musterkatalog an Portraittypen auf – es sei hier beispielhaft auf die immer wiederkehrenden Vestalinnen und Göttinnen im Œuvre von Roux oder auch Nattier verwiesen. Die oberflächliche Symbolik garantierte auch dem wenig instruierten Betrachter eine vereinfachte ikonographische Lesbarkeit.⁴ Diese mit der beschränkten Zahl an Modellen einhergehenden uniformen Tendenzen ein-

fach mit der Mode zu erklären, greift allerdings zu kurz. War der Erfolg der vor allem in einem populäreren Umfeld aufgeführten Komödie von der Zustimmung eines allgemeineren Publikums abhängig, so galt dies in analoger Weise auch für Themen der Malerei, insbesondere dann, wenn sie sich in der Überführung in die Druckgraphik von den elitären Rezipientenzirkeln entfernten. Im Medium der Malerei waren diese aufgrund ihres Wertes und der zumeist intimen oder eingeschränkt zugänglichen Orte der Darbietung von einer kleinen, sozial herausgehobenen Käuferschicht abhängig.

Die Druckgraphik gab im frühen 18. Jahrhundert Bildern nicht nur einen Titel, sondern schmückte sie mit entsprechenden erklärenden Bildlegenden oder flotten Versen aus. In diesen Versen fand der zeitgenössische Betrachter die charakterlichen und sozialen Prototypen wieder, deren gängige Namen aus der Komödie bekannt waren.⁵ Exemplarisch hierfür kann Etienne Jeurat (1699–1789) angeführt werden, der zu Beginn der 1730er Jahre eine Serie von vier weiblichen Charakteren malte, die schon kurz nach ihrer Entstehung von Michel-Guillaume Aubert (1700[?]-1757) gestochen und mit Versen von Bernard-François Lépicié (1698–1755) versehen wurden. Die Stichlegenden sind ein sehr präzise dokumentiertes Beispiel für die enge Zusammenarbeit von Malern und Graveuren dieser Zeit, bei denen die Intention des Malers mit der Aussage der Bildlegenden im Stich übereinzustimmen scheint. Die Gemälde bzw. Gravuren zeigen jeweils eine Frau bei einer Tätigkeit oder in einer Situation, die im Sinne einer Metapher mit einer weiblichen Charaktereigenschaft assoziiert wird. Jeurats Gemälde *L'Économe* zeigt eine bescheiden bekleidete Frau des mittleren Bürgertums beim Sticken. Der zugehörige Stich *L'Économe* von 1734 weist der Frau den Haushalt als Lebensbereich zu, in dem sie, in Unkenntnis mondäner Vergnügungen wie dem Quadrille-Tanz, exzellieren könne: »Une Epouze économe, et sage,/Ne consultant que sa raison,/Ne s'occupe que du menage/Sans quadrille à sa maison.« Auch in der Beischrift zu dem Nachstich nach dem Gemälde *La Coquette*, der eine modisch gekleidete Dame der *monde* zeigt, werden bürgerliche Wertvorstellungen auf eine recht simple Weise thematisiert. Die Dame sitzt an ihrem Toiletentisch, betrachtet sich im Spiegel und schmückt sich; zahlreiche Kosmetika, Schmuck und Parfums unterstreichen ihre Putzsucht und Eitelkeit. Die die Gravur begleitende, moralisierende Beischrift warnt vor überzogener Koketterie, die – in Maßen und als weiblicher Kunstgriff eingesetzt – allerdings der Liebe dienlich sei: »L'Esprit coquet n'est point une vice/Quand on le ménage a propos,/Cesi seulement un artifice,/Pour gouter l'amour en repos.«⁶ (Abb. 1).

Der Verbreitung bürgerlich-moralischer Werte in der Druckgraphik, die, wie etwa bei Jeurat, im Einklang mit Religion und zahlreichen Erziehungsstraktaten der Zeit standen,⁷ stehen zahlreiche Verse gegenüber, die Nachstichen nach galant-modischen »tableaux de mode« beigefügt sind. Das Modegemälde – eine Neuerung der 1720er Jahre – verbildlicht als erster Bildtypus höfisch-aristokratische Verhaltensnormen wie die Galanterie als mondäne »exempla virtutis« einer urban-elitären Gesellschaft. Die



Etienne Jeaurat pinxit.

B.H.

Michel Aubert sculpit.

LA COQUETTE

L'Esprit coquet n'est point un vice

Quand on le ménage a propos,

à Paris chez Odéon Marteau d'Estampes au coin du quai de l'École-vis-à-vis la Samaritaine et la belle Image.

Ans Privilege du Roy.

Ces seulement un artifice.

Pour goûter l'amour en repos.

1 Michel-Guillaume Aubert nach Etienne Jeaurat, *La Coquette*/Etienne Jeaurat pinxit./Michel Aubert Sculp./L'Esprit coquet n'est point une vice/Quand on le ménage a propos,/Cesi seulement un artifice,/Pour goûter l'amour en repos., 1734, Kupferstich, 25,5 x 20,3 cm (Darstellung), Paris, Bibliothèque Nationale de France, Db. 27 fol., p. 69

zunehmende und explizite Einführung von Themen aus den Bereichen Sexualität und Libertinage hält zunächst in die Literatur Einzug. Die Malerei reduziert hierbei die aristokratische Lebenswirklichkeit auf die *plaisirs* und insbesondere auf die Bereiche von Sinnlichkeit und Sexualität, die seit dem späten 17. Jahrhundert in den Hoftrak-taten wie auch in der Komödien- und Romanliteratur zu ideellen Fixpunkten einer urbanen Elite erklärt wurden. Das »tableau de mode« liefert vertraute Szenarien und ein bekanntes wie beliebtes Bildpersonal, zum Beispiel den »Petit-Maître« oder die »Coquette«, die sowohl Theater- oder Romanfiguren als auch der Realität entnommen waren. Sie finden sich nicht nur im Bild sondern auch in den Titeln und Bildlegenden der Nachstiche wieder.⁸

In Übereinstimmung mit dem erotisch-kecken Bildsujet des Gemäldes *Le Jeu de pied-de-bœuf* von Jean-François de Troy unterstreichen die Verse des Nachstiches von Charles-Nicolas Cochin d. Ä. aus dem Jahr 1735 die Pikanterie dieses Gesellschaftsspiels, bei dem die Teilnehmer ihre Hände bis zur neunten Hand aufeinanderlegen müssen. Der Sieger, der sich aus den unterlegenen Mitspielern eine Person aussucht, indem er deren Handgelenk mit dem Ruf »J'ai mon pied-de-bœuf« festhält, werden drei Wünsche erfüllt, von denen die ersten zwei unerfüllbar scheinen und der dritte zumeist aus einem Kuss besteht. Die Beischrift führt das Spiel von Sieger und Besiegtem weiter aus. Die Frau wird nicht nur als Opfer männlicher Lust dargestellt, sondern ihr wird auch eine aktive Rolle als Protagonistin im Spiel der Galanterie zugestanden: »Envain je voudrois m'en deffendre/Vous m'apprenez trop, jeune Iris/Qu'à ce jeu lorsqu'on croit vous prendre/On ne manque pas d'estre pris.«⁹

Die Beischrift zum Nachstich nach de Troys *Le Rendez-vous à la fontaine* von 1736 handelt ebenfalls von den gesellschaftlichen Konventionen der *bienséance*, interpretiert die Frau jedoch als unschuldiges Opfer eines stürmischen Liebhabers: »Fuyez, Iris, fuyez ce séjour est à craindre./Tandis que de ces eaux vous cherchez la fraîcheur,/Des discours d'un amant déffendez vôte coeur,/Ils allument un feu difficile à s'éteindre.«¹⁰ Die Verse spielen zumeist mit der klaren Rollenverteilung in der Gesellschaft, die entweder den Kavalier als Lüstling und somit als Gefahr für die Tugend der Frauen oder aber den Mann als Opfer weiblicher Untugend identifizieren. Nuancierungen dieser Schemata sind kaum nachzuweisen.¹¹

Die hier angeführten Beispiele von Jeurat und de Troy entsprechen jeweils den entgegengesetzten Polen eines thematischen Koordinatensystems, nach welchem die Motive in Malerei und Druckgraphik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwei großen Gruppen zugeordnet werden können: Dem moralisch-bürgerlichen Themenkomplex steht der große Bereich der seicht amüsanten, galanten und mitunter erotischen Sujets gegenüber, für die das französische 18. Jahrhundert bekannt war und von der eigenen aufkommenden Kunstkritik zeitnah gescholten wurde.¹²

Am Beispiel der Genreszenen Jean Siméon Chardins und deren Übertragung in das Medium der Gravur gerät indes diese Zuordnung von Bildthemen, die zwischen Moral und Tugend oder Vergnügen und Erotik zu entscheiden hat, in eine Schiefelage:

Im Jahre 1741 malte Chardin das heute im Stockholmer Nationalmuseum befindliche Genregemälde *Le négligé ou toilette du matin* (Farbtafel 15). Das Bild zeigt einen Moment mütterlicher Fürsorge: Eine Mutter, die ihrer Tochter vor dem Kirchgang ihr blaufarbenes Haarband festmacht, während sich die Tochter in einem Spiegel auf einer Frisierkommode betrachtet. Das »Setting« der Szene zeigt ein Interieur der gehobenen Bourgeoisie: Neben dem silbernen Toilettengeschirr zeugen der feine Eckschrank und die darauf stehende Uhr vom Wohlstand der dargestellten Personen. Philipp Conisbee hebt in seiner Chardin-Monographie von 1985 die Vanitas-Ikonographie – die Uhr, der Spiegel und die Kerze – im Gemälde als eine »Wahl« des jungen Mädchen hervor, die er zwischen den »ephemeral blandishments of the material world« und den »eternal truths of religion« situiert.¹³ Eine weitaus »weltlichere« Interpretation der Szene gab der Maler selbst, der zusammen mit dem Dichter und Freund Charles-Étienne Pesselier (1712–1763) und dem Kupferstecher Jacques-Philippe Le Bas noch im selben Jahr den Nachstich zu dem Gemälde herausgab. In den der Gravur beigegeführten Versen bekommt diese »zärtliche« Mutter-Kind-Szene interessanterweise eine sexuelle Wertung. Das junge Mädchen – so die Stichlegende – zeige schon in diesem jungen Alter Anflüge eitlen Verhaltens, womit wieder einmal bewiesen wäre, dass den Frauen die Koketterie angeboren ist: »Avant que la Raison l'éclaire,/Elle prend du Miroir les avis Séduisants./Dans le désir et l'Art de plaire,/Les Belles, je le vois, ne sont jamais Enfants«¹⁴ (Abb. 2). Wie ist diese Diskrepanz zwischen Bildsujet und der galanten Deutung in den beigegeführten Versen zu interpretieren?

Der Maler, so schrieb Ella Snoep-Reitsma 1973 in einer fast programmatisch anmutenden Schrift mit dem Titel *Chardin and the Bourgeois-Ideals of his Time*, »was concerned with moral issues in his art.« Die Definition bürgerlichen Selbstverständnisses durch ein ethisches Ideal, das Werte wie persönliche Tugend und Arbeit



LE NEGLIGÉ
OU
TOILETTE DU MATIN
Avant que la Raison l'éclaire,
Elle prend du Miroir les avis Séduisants.
Dans le désir et l'Art de plaire,
Les Belles, je le vois, ne sont jamais Enfants.
A Paris chez J.P. Le Bas, graveur de l'Académie de peinture, au bas de la rue de la Harpe, à l'Écritoire, de Reg.

2 Jacques-Philippe Le Bas nach Jean-Siméon Chardin, *Le Négligé ou toilette du matin* / *Peint par Chardin. / Gravé par Le Bas 1741 / Avant que la Raison l'éclaire, / Elle prend du Miroir les avis Séduisants. / Dans le désir et l'Art de plaire, / Les Belles, je le vois, ne sont jamais Enfants. / Pesselier, 1741, Kupferstich, 38,0 x 26,9 cm, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 38 105*

mit einschließt, wird als Begründung für den Erfolg von Chardins Gemälden bei einem hauptsächlich »bürgerlichen« Publikum angeführt: »In light of the new appraisal of the bourgeois it is no wonder that Chardin reaped success with his genre paintings. His figures are typical of the happy, salutary and virtuous life of sobriety and hard work.«¹⁵ Eine vergleichbare Wertung wird auch von einem anonymen zeitgenössischen Kritiker zum Ausdruck gebracht, der in der *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarrande* in einer Besprechung der Salonausstellung von 1741 über Chardins Gemälde mit dem damaligen Titel *Mère qui ajuste la coëfe de sa petite fille* schreibt:

»Dans ce même canton est un des petits sujets de M. Chardin, dans le quel il a peint une Mère qui ajuste la coëfe de sa petite fille. C'est toujours de la Bourgeoisie qu'il met en jeu. [...] Il ne vient pas là une Femme du Tiers-Etat, qui ne croye [*sic*] que c'est une idée de sa figure, qui n'y voye son train domestique, ses manieres rondes, sa contenance, ses occupations journalieres, sa morale, l'humeur de ses enfans, son ameublement, sa garde-robe.«¹⁶

Die persönliche und freundschaftliche Beziehung des Malers zu den Graveuren seiner Gemälde (J. B. Lebas, Cochin d. Ä. oder N. B. Lépicié) lasse vermuten, dass die den Nachstichen beigefügten Verse kaum ohne den Einfluss oder gar die Kontrolle des noch lebenden Künstlers entstanden sind. »The texts«, schreibt Snoep-Reitsma, »indicate unequivocally that Chardin's aim was to paint the bourgeois ideal of his age: a happy family led by a modest, industrious mother who gives her children a good upbringing. The same ideal that we have found in French literature of the 1720s and '30s.«¹⁷

Dieser Interpretation stehen die Verse der Nachstiche zu Chardins Genregemälden diametral entgegen, in deren Interieurs wohlgekleidete Damen alltäglichen Beschäftigungen nachgehen. So findet Snoep-Reitma bereits in dem Gemälde *Dame cachetant une lettre* (1733) eine bedeutsame, wenn auch im Œuvre des Malers seltene Einschränkung für ihre These, die Chardins Bildmotive einzig als Verbildlichung einer bürgerlichen Moral auffasst: »This is the only one of Chardin's women who is not specifically identified, through attributes or action, as virtuous. In fact, her dress even suggests a degree of luxury and frivolity.«¹⁸ Ihre Interpretation, die in dem Hund, der seine Vordertatzen auf das Kleid der Frau legt und zu ihr hochschaut, ein »well-known symbol of faithfulness« sieht und den Betrachter daran erinnern soll, wie bedeutend diese Tugend für die Frauen im Allgemeinen sei, ist dabei kaum überzeugend. Vielmehr möchte man das Hundemotiv im Sinne einer libertinen Interpretation als Metapher für den Geschlechtsakt lesen,¹⁹ zumal die ikonographisch naheliegende Lesart des Briefes als Liebesbrief die dargestellte Dame deutlich als *Coquette* ausweist.²⁰ Der Nachstich von Étienne Fessard aus dem Jahre 1738 bringt nicht nur den galanten Tonfall des Gemäldes zum Ausdruck, sondern fördert ebenfalls eine Lesart des Sujets nach Motiven, die aus der zeitgenössischen Komödie bekannt sind. Der

in der Komödie für den Diener gängige Name »Frontin« bezeichnet in der Gravur den stehenden *valet*: »Hâte toy donc, Frontin: vois ta jeune Mait.^{sse},/Sa tendre impatience éclate dans ses yeux;/Il lui tarde déjà que l'objet de ses Vœux/Ait reçu ce Billet, gage de sa tendresse./Ah! Frontin, pour agir avec lenteur/Jamais le Dieu d'Amour n'a donc touché son cœur.«²¹ (Abb. 3). René Démoris beschreibt das Weiß des Briefes und das Rot des Siegelacks als ein »incendiary lexicon of desire« und möchte gar eine »strong erotic intensity« zwischen Diener und Herrin – in Anlehnung an Marviaux »Le Paysan parvenu« – erkennen: »With this painting – overall perfectly innocent – Chardin reveals the libidinous tensions born of the fleshly proximities of the domestic domain.«²² Auch der Nachstich von Pierre Filloeuil (1696–1754) nach Chardins *Une dame qui prend du thé* (1735; Abb. 4) verdeutlicht gleichermaßen die Assoziation auch der harmlosesten Situationen aus der alltäglichen Lebenssphäre der Frauen – hier dem Genuss einer Tasse Tee – mit weiblicher Koketterie. Die Verse »Que le jeune Damis soit heureux, Climene,/Si cette bouillante liqueur/Pouvoit échauffer votre cœur,/Et si le sucre avoit la vertu souveraine/D'adoucir ce qu'en votre humeur/Cet amant trouve de rigueur« legen nahe, die Intention zumindest der Graveure keineswegs in der Verbildlichung einer christlich-bürgerlichen Moral im Sinne Snoep-Reitsmas zu lesen.²³ Vielmehr lassen sich die Motive auch bei Chardin nach den in der zeitgenössischen Literatur gängigen Parametern von Galanterie und Libertinage »deklinieren«, wie es auch das Beispiel des »Negligé« eindringlich vorführt.

Tugendhafte Frauen, geputzte bürgerliche Interieurs oder auch säuerliche Moral waren – und dies gilt für das Gemälde wie den Nachstich gleichermaßen – nicht immer dazu ange-
tan, potentiellen Käufern den Erwerb eines Kunstwerkes schmackhaft zu machen, noch machten sie wirklich Spaß. Inwieweit dies auch Sitte und Anstand predigende Theoretiker der Zeit in arge Gewissensnöte bringen konnte, zeigt sich deutlich bei Diderot. Er sollte zwar Chardin oder auch Greuze rühmend loben, musste sich (und seinen Lesern) aber dennoch



3 Étienne Fessard nach Jean-Siméon Chardin, [*Dame cachant une lettre*] Chardin pinxit. 1732/Fessard Sculp./Hâte toy donc, Frontin: vois ta jeune Mait.sse./Sa tendre impatience éclate dans ses yeux;/Il lui tarde déjà que l'objet de ses Vœux/Ait reçu ce Billet, gage de sa tendresse./Ah! Frontin, pour agir avec lenteur/Jamais le Dieu d'Amour n'a donc touché son cœur., 1738, Kupferstich, 24,7 x 22,6 cm (Darstellung), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. IV 556

eingestehen, dass leicht beschürzte Göttinnen in bukolischen Szenarien weitaus attraktiver waren: 1759 entlarvt sich Diderot als »Connoisseur« und »Voyeur« zugleich, indem er für Van Loos *Badende* durchaus den erregenden Charakter einer Komposition anerkennt, die dem Betrachter »des pieds nus, des cuisses, des tétons, des fesses« darbiete.²⁴

Dass wirtschaftliche Fragen dabei die eingangs beschriebene Suche nach Verständlichkeit überlagerten, lässt sich an zwei Zeitgenossen Caracciolis exemplarisch darstellen. Hallé und Greuze lieferten Motive, die anscheinend nicht dem Geschmackskanon der verfeinerten, höfisch-aristokratischen Gesellschaft und potentiellen Käuferschicht ihrer Zeit entsprachen und nicht geschäftsfördernd sein konnten. Von seinen im Salon von 1765 ausgestellten kleinformatigen Pendants hatte nur die *Éducation des riches* einen wirklichen Erfolg beim Publikum zu verzeichnen und wurde dementsprechend häufiger von Noël Hallé kopiert und verkauft als das Gegenstück, die *Éducation des pauvres*.²⁵ Erinnerung werden kann in diesem Zusammenhang auch an



4 Jean-Siméon Chardin, *Une Dame qui prend du thé*, 1735, Öl auf Leinwand, 80 x 101 cm, Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery

Jean-Baptiste Greuze (1725–1805), der mit seinen moralisierenden Sujets aus dem bäuerlichen Milieu zunächst nur schwerlich Abnehmer auf dem freien Kunstmarkt fand.²⁶

Chardin scheint dagegen eine direkte Ausrichtung an den Bedürfnissen des Kunstmarktes verfolgt zu haben. So wurde bereits von Cochin bemerkt, dass der Maler mit zunehmendem Erfolg ein gesellschaftlich höherstehendes Bildpersonal darstellte; Georges Wildenstein brachte eine solche »soziale« Aufwertung der Gemälde auch mit dem erhöhten Aufwand im Dekor seiner Stilleben und Genreszenen in Zusammenhang.²⁷ Da zu den Sammlern des Künstlers viele Adelige gehörten, für die »bürgerliche« Ideale keinerlei Geltung besaßen, kann diese »soziale Aufwertung« in den Bildmotiven bei Chardin nur mit einer genauen Analyse der Einlösung der Erwartungshaltungen potentieller Kunden durch den Maler hinreichend erklärt werden.²⁸ Die Gesetze des öffentlichen Kunstmarktes konnten – wie es das Beispiel Chardin zeigt – auch zu einer Umdeutung von Bildmotiven im Bildtitel und/oder der Bildlegende führen, für eine Klientel, welche sich zunehmend für eine an der Realität orientierte Darstellung galanter Abenteuer interessierte (»Galant ist, was sich gut verkauft [...]«²⁹). Mariette bemerkte zum Vergnügen an den Darstellungen der Lebenswirklichkeiten abwertend, dass die Stiche zu einem »Modeartikel« verkommen waren:

»Les estampes [...] n'ont pas fait une moindre fortune«, schreibt er über die Nachstiche nach Chardins Gemälden, »elles sont devenues des estampes de mode, qui, avec celles de Teniers; de Vauvermans; de Lencret [*sic*], ont achevé de porter le dernier coup aux estampes sérieuses des Le Brun, [...] et même des Coypels. Le gros public recoit avec plaisir des actions qui se passent journallement sous ses yeux dans son ménage, et leur donne sans hésiter la préférence sur des sujets plus élevés, mais dont la connaissance demande une sorte d'étude.«³⁰

Ein solcher Wunsch nach Wiedererkennungseffekten kann auch für die elitären gesellschaftlichen Gruppen konstatiert werden.³¹ Im Falle der Druckgraphik stellte sich die Frage nach der Wirtschaftlichkeit anders als beim Gemälde, denn die Druckgraphik musste, und dies zeigen die langwierigen Editionsprojekte der *Zeit par excellence*, ihre Kosten über ein anhaltendes Käuferinteresse wieder einspielen, ja sogar Profit abwerfen. Hierzu war ein weitaus größeres Publikum anzusprechen. Der Kunstmarkt forderte aus diesem Grunde verkaufsträchtige Verse, die Marianne Roland-Michel kenntnisreich als »rimes pauvrettes« qualifizierte. Sie hatten die Aufgabe, den Bildinhalt auf eine vereinfachende Weise dem Betrachter nahezubringen und diesem die Freude von Wiedererkennungsmomenten zu verschaffen.³² Bildlegenden und Titel suggerieren dem Betrachter eine Erzählung, die nicht zwangsläufig mit der Darstellung übereinstimmen muss. Sie speisen sich aus den Mustern der galanten Literatur, wie dies Christian Michel sowohl für Watteau als auch für einige Nachstiche nach

Chardin einleuchtend vorgeführt hat.³³ Damit war die Druckgraphik im Stande, vorgeprägte Definitionen von Bildern vorzugeben, und setzte sich in ihren Möglichkeiten von der Malerei ab. Schon Dubos in seinen *Réflexions* 1719 und dann 1751 Desportes und Coypel hatten für das Gemälde gefordert, an den Bilderahmen entsprechende Kartuschen mit den Bildtiteln anzubringen, die auch unbelesenen Betrachtern das Bildsujet näherbringen konnten.³⁴

War für das literarische Beispiel die Wiedererkennung des Figurenpersonals eine Bedingung für die Akzeptanz beim Publikum, so garantierten vertraute Metaphern auch den Markterfolg der Gemälde Chardins und ihrer Nachstiche.³⁵ Sie genügen damit hinreichend dem eingangs von Louis-Antoine de Caraccioli für seine *Lettres récréatives et morales, sur les mœurs du temps* (1767) geforderten Wiedererkennungseffekt der Protagonisten als typisierte Figuren. Doch Caraccioli will mehr: Sein Roman soll sowohl belehren und amüsieren (»Mon dessein a été tout à la fois d'instruire & d'amuser [...].«³⁶). Eine moralisierende Sichtweise auf das galante Treiben der *monde* kann – im Rahmen des angesprochenen Spannungsverhältnisses von Moral und Vergnügen – sowohl für die literarische Vorlage (Komödie, Roman) als auch für die Darstellung dieser Charaktere in den Gravuren gelten. Im Blick auf die komplexe soziale Zusammensetzung des urbanen, elitären Publikums aus Mitgliedern des wohlhabenden Bürgertums und des Adels greift die Frage nach moralischem Werturteil zu kurz. Denn Galanterie wie auch Libertinage waren nicht nur Thema der literarischen Tradition, sondern für das soziale Milieu der *monde* Inbegriff aristokratischen Lebensverständnisses und als solches ein ausgesprochen erfolgreiches ethisch-soziales Modell. Die Sichtweise des aristokratischen »mondänen« Rezipienten dürfte daher kaum moralisch wertend zu beschreiben, sondern – insofern die Motive des Modegemäldes, seiner Nachstiche und der in diesem Sinne verfassten Bildlegenden diese »Ideale« widerspiegeln – ebenso sehr anerkennend, enthusiastisch oder amüsierend gewesen sein.

Ob die »erklärenden« Stichlegenden den Intentionen der Maler entsprechen, kann letztendlich nicht eindeutig beantwortet werden.³⁷ Andreas Gruschka vermutet wohl richtig, »daß Chardins Bilder gegen die zum Teil arg moralisierenden Verse ein Eigenleben führen«, und der Autor mag nicht ausschließen, »daß Chardin sich eher über die marktkonforme Schlichtheit amüsiert haben dürfte, mit der oft die Botschaft seiner Bilder festgelegt und beim Publikum beworben wurde.« Gruschka konnte dieses Missverhältnis an sich widersprechenden Kommentaren zu einzelnen Drucken deutlich machen; doch auch er sieht in den Gemälden ein bürgerliches »Ideal«, mit dessen Darstellungen sich das Publikum umgab:

»Das Publikum sieht Szenen wie aus dem besseren, dem einfachen, sauberen, wohlgeordneten Leben. Die Bürger idealisieren sich selbst in diesen Bildern. Viele erwerben Stiche, die sie danach an die Wände ihrer nicht so bescheiden eingerichteten Appartements hängen.«³⁸

Doch richtet sich der Nachstich – vom Künstler aus finanziellen Interessen gefördert – wirklich allein an ein bürgerliches Publikum?³⁹ Für Chardin steht eine genaue Identifikation der Rezipientengruppen der Nachstiche noch aus; aufgrund der galant-libertinen Auslegungen einiger seiner Bildmotive in den Bildlegenden kann aber unterstellt werden, dass sich sein Publikum an Werten der Aristokratie wie etwa an demjenigen der Galanterie orientierte.

Es ist kaum anzunehmen, dass sich der »moralist pur sang«⁴⁰, wie Snoep-Reitsma Chardin verstehen möchte, dem Potential galanter Themen auf dem freien Kunstmarkt – »sex sells!« – hatte entziehen können oder wollen. Die in der Kunstgeschichte deutlich ausgeprägte Tendenz, Chardin in ein enges, moralisches Korsett zu zwängen, führt vor dem Hintergrund der omnipräsenten, sexuell konnotierten *plaisirs* in die falsche Richtung.⁴¹ Denn selbst wenn die primäre Intention des Malers nicht auf der Darstellung der koketten Frau lag, so hat er, mit Blick auf die enge Kollaboration von Maler und Stecher, die Lesart seiner Gemälde im Sinne der galant-libertinen Roman- und Komödienliteratur seiner Zeit – und sei es vielleicht einzig aus wirtschaftlichen Gründen – bereitwillig akzeptiert.

1 Der Grundgedanke zu diesem Text geht auf einen Vortrag des Verfassers (*Sex Sells: Who bought Chardin's Middle Class Genre Scenes?*), gehalten am 2. Juli 2008 anlässlich des Studententages *Masters of Modern Manners* in der Wallace Collection, London, zurück.

2 Louis-Antoine de Caraccioli, *Lettres récréatives et morales, sur les mœurs du temps, à M. le Comte de***, par l'auteur de la Conversation avec soi-même*, Paris 1767, S. iv–v.

3 Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Préface de Dominique Désirat*, Paris 1993 [Erstausgabe 1719], S. 54 (»Première partie, Section 20, Du choix des sujets de comédie [...]«).

4 Siehe zu Raoux' Vestalinnenbildern Jörg Ebeling, in: *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, Ausst. Kat. Berlin, Berlin 2004, S. 168–171 (Nr. 21G; 21H); zu Nattier u. a. Xavier Salmom, in id. (Hg.), *Jean-Marc Nattier: 1685–1766*, Ausst. Kat. Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Paris 1999, S. 24–28.

5 Norberto Gramaccini u. Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation: die französische Reproduktionsgraphik von 1648–1792*, München 2003, S. 37ff. (»Der Kupferstich und die Salons seit 1737«); siehe hierzu Christian Michel, »Comment plier le tableau à la description? Scènes de la vie quotidienne et verbalisations dans la France du XVIIIe siècle«, in: Olivier Bonfait (Hg.), *La description de l'œuvre d'art: du modèle classique aux variations contemporaines*, Académie de France à Rome. Actes du colloque, Paris 2004, S. 187–200, besonders S. 190–193 sowie Christian Michel, *Nature and mœurs: thoughts on the reception of genre painting in France*, in: Philip Conisbee (Hg.), *French genre painting in the eighteenth century*, New Haven 2007, S. 275–293.

6 Zu Jeaurat siehe Paul Wescher, *Etienne Jeaurat and the French Eighteenth-Century Genre de Mœurs*, in: *AQ*, Bd. 32, 1969, S. 153–169. In der Bewerbung der Gravuren »L'Économé«, »La Sçavante«, »La Dévote« und »La Coquette« im *Mercure de France* (1734) wird mit der Bezeichnung »quatre jolis sujets« nur auf das ästhetische Vergnügen hingewiesen, das diese Stiche dem Betrachter boten (*Mercure de France*, Oktober 1734, S. 2267): »Le même marchand vient de mettre en vente quatre jolis sujets presque de même formes [...]«; eine zweite Anzeige findet sich im *Mercure de France*, März 1735, S. 541f. Die Gemäldevorlagen von Jeaurat zu den Stichen »La Sçavante« und »La Dévote« sind bislang unbekannt. Zur Serie von Jeaurat siehe: *French Paintings of the Eighteenth Century*, Ausst. Kat. Galerie Didier Aaron, New York 1983, S. 22–25, Nr. 8 u. 9; *Chez Elle, Chez Lui. At Home in 18th Century France*, Ausst. Kat. New York, New York 1987, S. 20–24, Nr. 7 u. 8; Sotheby's New York, *Important old master paintings: including the property sold by order of the University of the William Rockhill Nelson Trust* [...], Verst. Kat. 15. Januar 1993, Nr. 123 (zu »L'Économé« und »La Coquette«); Andreas Gruschka, in: *Jean Siméon*

Chardin 1699–1779. Werk, Herkunft, Wirkung, Ausst. Kat. Karlsruhe, hg. von Marianne Roland Michel, Pierre Rosenberg, Dorit Hempelmann [et al.], Ostfildern 1999, S. 72; und Dorit Hempelmann, *ibid.*, S. 380f., Nr. 211.

7 In Fénelons »Traité de l'éducation des filles« (1687) wird diese Festlegung der Frau auf die häuslichen Qualitäten zementiert: »Une femme judicieuse, appliquée et pleine de religion, est l'âme de toute une grande maison; elle y met de l'ordre pour les biens temporels et pour le salut.« [François de Salignac de La Mothe] Fénelon, *Traité de l'éducation des filles, publié avec une introd. et des notes par Paul Rousselet*, Paris 1883 [Erstausgabe 1687], S. 5. Zur Typisierung von Frauen siehe auch J. Rustin, *Le Vice à la mode. Etude sur le roman français du XVIIIe siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731–1761)*, Paris 1979, S. 128; ferner Jacqueline Lichtenstein, *Making Up Representation: The Risks of Femininity*, in: *Representations*, Nr. 20, 1987, S. 77–87.

8 Zum *tableau de mode* und der Bedeutung von Galanterie und Libertinage für Malerei und Druckgrafik siehe Jörg Ebeling, *Studien zum aristokratischen Genrebild in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, unveröffentl. Diss. Philipps-Universität Marburg 2007; id., *Upwardly Mobile: Genre Painting and the Conflict between Landed and Moneyed Interest*, in: Conisbee 2007, S. 73–89; id., *La conception de l'amour galant dans les tableaux de mode de la première moitié du XVIIIe siècle – l'amour comme «devoir» mondain*, in: *Littératures classiques*, Nr. 69 (2009) [im Druck].

9 Zu dem Nachstich siehe Marcel Roux, *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIIe siècle*, Bd. 4, Paris 1940, S. 621f., Nr. 155; das Spiel beschreibt Christophe Leribault, *Jean-François de Troy (1679–1752)*, Paris 2002, S. 277ff., Nr. P. 124, vergleiche zuletzt id., in: Ausst. Kat. Berlin 2004, S. 174f., Nr. 23, in dem die Verse – gedacht für ein breites Publikum – als »moralisierend« und »Warnung« interpretiert werden. Zur Bedeutung des Kusses im 18. Jahrhundert: Alain Montandon (Hg.), *Les baisers des Lumières*, Clermond-Ferrand 2004.

10 Siehe hierzu Christophe Leribault, in: Ausst. Kat. Berlin 2004, S. 176f., Nr. 24; zu dem Nachstich siehe Roux 1940, S. 621f., Nr. 157 (»L'Amant sans gêne« = »L'Alarme«).

11 Die Nachstiche, so Katharina Krause, »beschränken sich darauf, das Dargestellte wiederzugeben und dabei Akzente zu setzen.« (Katharina Krause, »Genrebilder: Mode und Gesellschaft der Aristokraten bei Jean-François de Troy«, in: Klaus G. Beuckers u. Annemarie Jaeggi (Hg.), *Festschrift für Johannes Lagner zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997*, Münster 1997, S. 153). Es ist hier eine durchgängige Untersuchung dieser Beschriften vom Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert erforderlich, um die verschiedenen Deutungsebenen des gemalten Vorbildes zu verstehen, wie sie zum Beispiel von Philipp Ackermann für die Nachstiche nach niederländischen Gemälden im 17. Jahrhundert vorgelegt wurde: Vergleiche Philipp Ackermann, *Textfunktion und*

Bild in Genreszenen der niederländischen Grafik des 17. Jahrhunderts, Alter 1993.

12 Siehe zur Kunstkritik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der auch die in Gazetten und Pamphleten publizierten Kritiken Beachtung finden: Richard Wrigley, *Pictures at an exhibition* [Rezension von Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1985], in *AH*, Bd. 9, Nr. 3, September, 1986, S. 383 und Chistian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rom, 1993, S. 228f.; siehe auch Katalin Kovacs, »La naissance d'un genre littéraire: la critique d'art au XVIII^e siècle«, in: Élisabeth Décultot u. Mark Ledbury (Hg.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Éléments d'une enquête/Debates on Aesthetics in the Eighteenth Century. Questions of Theory and Practice*, Paris 2001, S. 211–232.

13 Philipp Conisbee, *Chardin*, Lewisburg 1985, S. 166ff., der diese »Wahl« des jungen Mädchen auch für den heutigen Betrachter (!) erkennen möchte. Das Gemälde zeige das »image of an ideal of daily life to which they [die »Parisian bourgeoisie] aspired« (ibid., S. 168). In diesem Sinne generell zu Chardin: Thomas Crow, *Chardin at the edge of belief: overlooked issues of religion and dissent in eighteenth-century French painting*, in: Conisbee 2007, S. 91–103.

14 Die Eitelkeit war auch in den zeitgenössischen Berichten zur Salonausstellung angemerkt worden, siehe zuletzt zu dem Gemälde: Andreas Gruschka, in *Ausst. Kat. Karlsruhe* 1999, S. 71f. und Dorit Hempelmann, ibid., S. 201ff., Nr. 67.

15 Snoep-Reitsmas Darstellung eines bürgerlichen Ideals der Frau, die ihre Erfüllung in der Heirat, im Eheglück und in der Familie, weitab von Wissenschaften und Politik sah, korrespondiert mit einer Auffassung von den Tugenden der Frau, wie sie in theoretischen Schriften des frühen 18. Jahrhunderts hinreichend vermittelt wurde. Siehe hierzu Ella Snoep-Reitsma, *Chardin and the Bourgeois-Ideals of his Time, I. und II.*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1973, S. 147–243, besonders S. 151f.: »The simplicity, truth and naturalness that were singled out for praise in Chardin's mothers and children were qualities that appealed most particularly to the painter's largely bourgeois audience«; und ibid.: »[...] Long before the appearance of Rousseau's La nouvelle Héloïse in 1761, numerous lesser writers were milking the theme of bucolic simplicity for their bourgeois readers. (The aristocracy tended to look down their noses at it.)«

16 Anonymus, *Lettre à Monsieur de Poisson-Chamavande, LIEUTENANT-GENREAL Au Baillage & Siege Présidial de Chaumont en Bassigny. Au Sujet des Tableaux [sic] exposés au Salon de Louvre*, Paris, 5. September 1741, in: *Collection Deloynes*, Bd. I, Nr. 14, S. 33; siehe auch Kronbichler-Skacha, demnach Chardin mit seinen Genregemälden »den Geschmack seiner Zeitgenossen [traf]. Das »Pikante«, das man oft in seinen Bildern fand – vérité piquante, manière piquante, effet piquante –, scheint darauf hinzuweisen, dass

man seine Bilder mit denselben Augen betrachtete wie etwa die eines Boucher, ohne einen soziologischen Aspekt wahrzunehmen. Und auch der berühmte Ausspruch eines Kritikers von 1741 [...] war im Grunde wiederum nur ein Lob auf die grande vérité seiner Naturnachahmung« (Susanne Kronbichler-Skacha, »Die Kunst Jean Siméon Chardins im Spiegel der Zeit«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, N.F., Bd. 33, 1980, S. 146f.).

17 Snoep-Reitsma 1973, S. 165; für eine vergleichbare Interpretation: Conisbee 1985, S. 168. Für eine Wertung der Arbeit von Snoep-Reitsma: Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin*, Hildesheim 1989, S. 149, der der Autorin vorwirft, sich in der Interpretation nur auf die Reproduktionsgraphik bezogen zu haben, um den Genrebildern des Malers einen »lehrhaft-moralischen Inhalt« abzugewinnen.

18 Snoep-Reitsma 1973, S. 220.

19 Siehe auch Catherine Combe, *Les fonctions du chien dans la peinture française du XVIII^e siècle*, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, 2 Bde., 1994 [unveröffentlicht], Bd. 1, S. 58–87 (»III. Intimisme«).

20 Vergleiche Snoep-Reitsma 1973, S. 220f.: »The letter clearly hints at a touch of piquantry«; zur Tradition des Liebesbriefes siehe auch Peter H. Pawlowicz, »The Letter Theme: Fragonard and the Image of Women«, in: Frederick M. Keener u. Susan E. Lorsch (Hg.), *Eighteenth-Century Women and the Arts*, New York 1988, S. 189–200; sowie für holländische Malerei: *Love Letters. Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer*, *Ausst. Kat.* Dublin und Greenwich, 2003. Zum Gemälde und seinem Nachstich: Lefrançois 1994, S. 255f., Nr. P. 137.

21 In diesem Sinne interpretiert Marianne Roland-Michel das Gemälde: »Unique scène de genre à grande échelle [...], ce double portrait se rattache, pour son sujet et sa composition ambitieuse, aux œuvres d'un Jean-François de Troy.« (Marianne Roland-Michel, *Chardin*, Paris 1994, S. 197). Siehe auch Dorit Hempelmann, in: Roland Michel, Rosenberg, Hempelmann 1999, S. 154, Nr. 35. Bereits die Gebrüder Goncourt stellten in »L'art du 18^{ème} siècle« die Parallele dieses Gemäldes zu den galanten Szenen Jean-François de Troy her; Goncourt 1967, S. 110ff.; siehe hierzu Kronbichler-Skacha 1980, S. 143.

22 René Démoris, *Inside/Interiors: Chardin's Images of the Family*, in: *AH*, Bd. 28, September, 2005, S. 450f.

23 Snoep-Reitsma 1973, S. 222f.; Dorit Hempelmann, in: Roland Michel, Rosenberg, Hempelmann 1999, S. 178ff., Nr. 51. Trotz der Anführung zahlreicher Quellen und Vergleichbeispiele aus der Zeit Chardins, in denen das Vogelmotiv vor allem ein Verweis auf die Erotik oder die erwachende Sexualität der Dargestellten ist, versucht der Autor das Vogelmotiv in *La Dame variant ses amusements* (1751) nur als Zeichen bürgerlicher Moral zu interpretieren (Ver-

gleiche hierzu Snoep-Reitsma 1973, S. 224–229); s. auch Démoris 2005, S. 460–463.

24 Erst in den kunsttheoretischen Schriften ab den 1740er Jahren wird deutlich, dass die sexuellen Reiz auslösende Nacktheit sich fortan zwischen den beiden gegensätzlichen Polen von Vergnügen und Moralität einzuordnen habe. Siehe hierzu Diderot zu dem Bild *Les Baigneuses* von Carle Van Loo im Salon von 1759: »C'est un autre tableau où l'on voit deux femmes nues, au sortir du bain. [...] Il y a de la volupté dans ce tableau, des pieds nus, des cuisses, des tétons, des fesses; et c'est moins peut-être le talent de l'artiste qui nous arrête que notre vice [...]« (Denis Diderot, *Essais sur la peinture, texte établi et présenté par Gita May; Salons de 1759, 1761, 1763, textes établis par Jacques Chouiller*, Paris 1998 [Erstausgabe 1984], S. 92f.); zu Diderot als erfüllter Betrachter erotisierender Gemälde, hier am Beispiel von Greuze: Bernadette Fort, *Accessories of Desire: On Indecency in a Few Paintings by Jean-Baptiste Greuze*, in: *Yale French Studies* (Libertinage and Modernity), Nr. 94, 1998, S. 146–162; zu Diderot und die Libertinage: Franck Salaiün, *Diderot et la tradition libertine*, in: Jan Hermann u. Paul Pelckmans (Hg.), *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime, Actes du Colloque Anvers 19–21 mai 1994*, Louvain 1995, S. 317–327.

25 Die Pendants waren drei Jahre nach dem Erscheinen von Jean-Jacques Rousseaus *Emile* (1762) von der Kritik auch als eine sozialkritische Gegenüberstellung von der von einem Präzeptor geleiteten nüchternen Erziehung im aristokratischen Milieu und der als warmherzig dargestellten, väterlichen Anleitung eines Handwerkersohnes verstanden worden. Tatsächlich ihres aufgeklärten Inhaltes entleert, reduzierte sich die Bildbedeutung des Einzelwerkes auf eine aristokratische Genredarstellung mit dem üblichen, reich gekleideten Bildpersonal und einer Reihe prächtiger Objekte. Siehe Nicole Willk-Brocard, *Une dynastie: Les Hallé*, Paris 1995, S. 191, Nr. 417–420 (Nr. N 95–N 96b); zuletzt zu den Pendants id., in: Bailey, Conisbee, Gaetgens 2004, S. 252–255, Nr. 58 u. Nr. 59; siehe auch Ursula Hilberath, »ce sexe est sûr de nous trouver sensible«. *Studien zu Weiblichkeitsentwürfen in der französischen Malerei der Aufklärungszeit (1733–1789)*, Alfter, 1993, S. 117ff. und Emma Barker, *Greuze and the painting of sentiment*, Cambridge 2005, S. 156–162.

26 Siehe zu Fragen des Kunstmarkts auch Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIIIe siècle: avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin 1735–1790*, Genf 1987, S. 93–101 (»VI. La permanence de l'illustrateur galant«), und S. 124ff. (»La recherche du plaisant«); Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières*, Rom 1993, S. 223–235.

27 Zu Cochin: A. Pascal u. R. Gaucheron, *Documents sur la vie et l'œuvre de Chardin*, Paris 1931, S. 8; zum Dekor: Georges Wildenstein, *Le décor de la vie de Chardin d'après ses tableaux*, in: *GBA*, Bd. 53, Februar, 1959, S. 97–106.

28 Siehe hierzu die Diskussion um das Thema des Gemäldes »La Gouvernante«. Snoep-Reitsma vermutet, dass der aufwertende Titel Chardins wohlhabender Klientel galt: »But ist he woman really a governess? Could she not be the mother of a modest family [...]? It is not possible that the title was merely a way of making the work more interesting for Chardin's well-to-do clients?« (Snoep-Reitsma 1973, S. 187).

29 Andreas Solbach, *Der galante Geschmack*, in: Thomas Borgstedt u. Andreas Solbach (Hg.), *Der galante Diskurs. Kommunikationsideale und Epochenchwelle*, Dresden 2001, S. 250.

30 Ph. De Chennevières u. A. de Montaignon (Hg.), *Abece-dario de P.J. Mariette et autres Notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes*, 6 Bde., Paris 1851–860, Bd. 1, 1851, S. 359; siehe hierzu auch Snoep-Reitsma (id., 1973, S. 165), der das Zitat in seinem Sinn einsetzt (»The bourgeois found his own ideals reflected in these prints, and the verses played up to this«).

31 Seinen Stand und die eigenen, alltäglichen Lebensumstände im Gemälde wie in einem »Spiegelbild« festhalten und erkennen zu wollen, wurde von der Kunstkritik – vermutlich im Blick auf das holländische Genremalereie des 17. Jahrhunderts – auch für Frankreich als ein besonderer Wunsch des dritten Standes beschrieben. Auch La Font de Saint-Yenne spricht noch einige Jahre später von den sogenannten »goûts subalternes«, die gewisse bürgerliche Sammler, »[...] qui pensent comme le peuple uniquement sensible aux représentations des Sujets qui lui sont familiers«, etwa für das Genre der *Bambochades* zeigen würden. Es ist auch La Font de Saint-Yenne, der schließlich in den *Reflexions* (1747) die »negative Seite der Spiegelmetapher« anführt. Diese sieht er eng mit dem Hang zur Selbstspiegelung der feinen Gesellschaft und deren mondänen *plaisirs* verbunden. (La Font de Saint-Yenne, *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Den Haag 1747, in: Etienne Jollet (Hg.), *La Font de Saint-Yenne: œuvre critique*, Paris 2001, S. 49; siehe hierzu auch Bettina Köhler, »Flüchtig glanzvoll: Raum, Enfilade und Gesellschaft des französischen »Rokoko« im Spiegelbild«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, Bd. 8, 2001 (2003), S. S. 175).

32 Siehe Roland-Michel zu den Versen in den Nachstichen zu Chardin: »Dans ces textes, les modèles ont laissé place à des prototypes [...]« (Roland-Michel 1994, S. 240); siehe auch Richard Rand, *The intimate interior in eighteenth-century French genre painting*, in: *The Magazine antiques*, Bd. 152, Nr. 3, September, 1997, S. 327ff. Siehe zu der Einforderung von leicht wiedererkennbaren Figuren in der Malerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts seitens des Publikums auch die Kritik des Abbé Laugier (1713–1769) an Jeurats »Fête

de village« (1753), ausgestellt im Salon von 1753: »Voilà des idées propres au sujet, & relative au caractère & aux mœurs des personnes qui représentent. L'action est comique; elle demande une vive gayeté, un innocent badinage, & il n'y auroit pas de mal d'y trouver de ces traits simples & naïfs, de ces épisodes burlesques et ridicules qui réjouissent le spectateur. [...] La manière de ce Tableau est certainement trop sérieuse [...]. Le ton du divertissement & de la joye, de cette joye folle & bruyante qui est propre aux gens de la Campagne, a été entièrement négligé dans ce Tableau. [...] Personne ne rit & fait rire.« ([Abbé Marc-Antoine Laugier], *Jugement d'un Amateur sur l'Exposition des Tableaux de l'an 1753. Lettre à M. le marquis de V**** [Vilette], Paris, 1753, S. 34f.

33 Michel 2004, S. 189–193 (»Description et commerce«).

34 In diesem Sinne ist auch die *Conférence* von Claude-François Desportes vom 6. Februar 1751 (»Sur la nécessité de mettre des inscriptions aux tableaux«) zu verstehen, von der allein die Antwort von Charles-Antoine Coyvel, dem Direktor der Akademie, überliefert ist (ENSBA, ms. 191). Dieses Thema war bereits vor Desportes vom Abbé Dubos in seinen *Réflexions* angeführt worden: » Je me suis étonné plusieurs fois que les peintres qui ont un si grand intérêt à nous faire reconnaître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher, et qui doivent rencontrer tant de difficultés à les faire reconnaître à l'aide seule du pinceau, n'accompagnassent pas toujours leurs tableaux d'histoire d'une courte inscription. Les trois quarts des spectateurs qui sont d'ailleurs très capables de rendre justice à l'ouvrage, ne sont point assez lettrés pour deviner le sujet du tableau. Il est quelquefois pour eux une belle personne qui plaît, mais qui parle une langue qu'ils n'entendent point: on s'ennuie bientôt de la regarder, parce que la durée des plaisirs, où l'esprit ne prend point de part, est bien courte.« (Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719, éd. 1770, t. I, p. 90–92) Mein herzlicher Dank gilt Anne Perrin Khelessa für die Überlassung dieser Information.

35 So verdeutlichen diese Charaktere aus dem Bereich der Komödie auch das Rollenspiel einer Gesellschaft, die sich im übertragenen wie auch im literarischen Sinn mit Masken ausstattet oder eine Rolle spielt und Emotionen, Liebe oder auch Schmerz wie Akteure auf der Bühne vorgibt. Hierzu Jean Weisgerber, *Les Masques fragiles: esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne 1991, S. 79–85 (»Le jeu et le monde du théâtre«).

36 Caracioli 1767, S. iv.

37 Siehe Kronbichler-Skacha 1980, S. 145–146; siehe zu dieser Frage auch Wolfgang Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009, S. 19–33 (Kapitel II, »Der Kupferstecher ist ein Apostel oder Missionar«, D. Diderot).

38 Andreas Gruschka, *Bestimmte Unbestimmtheit. Chardins Pädagogische Lektionen*, Wetzlar 1999, S. 62; siehe auch: Roland-Michel 1994, S. 242f.; die Diskrepanz zwischen einem »aristokratischen« Publikum und »bürgerlichen« Themen wird auch behandelt bei Jack Undank, *Chardin and the Domestic Sublime*, in: *Studies in the Eighteenth-Century Culture*, Bd. 19, 1989, S. 5f. u. S. 11f. Die Idee, Chardins Sujets hätten ein ideologisches Gewicht, das bürgerliche Ideale wie »bourgeois self-reliance, security, and calm, the easy and productive reconciliation of work, virtue, and passion« transportiere, die nun auch von der Aristokratie mit Neid betrachtet würden, ist m. E. mit den eigentlichen Werten des zweiten Standes unvereinbar. Dass die initiale Idee des Malers und die des Stechers ausgesprochen gegensätzlich sein können, zeigt sich bei der wohl berühmtesten Fehlinterpretation des Bildinhaltes einer Bordellszene von Ter Borch. J. G. Wille gab ihr im 18. Jahrhundert den beredten Titel »L'instruction Paternelle«, und auch noch Goethe beschrieb das Gemälde so in den »Wahlverwandtschaften« (zu Ter Borchs Gemälde ausführlich: Evelyn Chamrad, *Der Mythos vom Verstehen: ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation*, Diss., Düsseldorf 2001, S. 138–142; generell zu dieser Frage *ibid.*, S. 138–154 (»5. Der Titel von Gemälden. Eine Quelle des kolportierten Mißverständnisses«).

39 Snoep-Reitsma 1973, S. 165; dennoch wurden diese Nachstiche auch von einem adeligen Publikum gesammelt.

40 Snoep-Reitsma 1973, S. 233; siehe dagegen Roland-Michel 1994, S. 242.

41 Zuletzt zu dieser Frage: Démoris 2005, S. 465f.: Chardin habe zwar keine »erotic love« gemalt, jedoch »desiring beings« wie Objekte wiedergegeben: »Moreover, the refinement of costume and posture, that is the eroticization of the dress worn by Chardin's adolescents and ladies of leisure, bespeaks desiring beings not only responsive to the desire of others but open, possibly, to a pleasure in their own beauty [...].« Zur Interpretation Chardins und weiterer Gemälde des 18. Jahrhunderts unter den Aspekten von Frivolität und Galanterie: Sheriff 2004, S. 97ff. Vgl. Guillerm 1980, S. 180: »Quand une estampe montre une baigneuse surprise par un homme qui manifestement jouit du spectacle, les intentions de l'auteur ne font aucun doute. Encore moins celles de l'éditeur qui commercialise ce type d'ouvrages et commande pour eux des légendes épigrammatiques qui en multiplient les connotations érotiques. Cette évidence n'est pas toujours la règle.« Im Gegensatz zum »grand genre« der Malerei sei die Gravur vor allem kommerziell zu sehen: »Tandis que la gravure veut surtout traduire une idée ou raconter une histoire qui intéresse le consommateur.« (*ibid.*, S. 181).