

«Un-Höflichkeit» als politische Strategie unter französischen Künstlern des 18. Jahrhunderts

Alexis Joachimides

Die anschließenden Überlegungen zum Umgang von französischen Künstlern mit dem im 18. Jahrhundert von der städtischen Öffentlichkeit zunehmend kritischer wahrgenommenen königlichen Hof habe ich erstmals in meiner Habilitationsschrift angesprochen, die ich als Assistent von Hubertus Kohle am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München zwischen 2000 und 2006 erstellt habe.¹ Doch der Bezug zum Geehrten dieser Festschrift reicht über diese Koinzidenz hinaus und betrifft auch die inhaltliche Dimension. Kurz nach Beginn meiner Assistentenzeit begleitete ich Kohle zu einem Besuch bei dem einflussreichen Verleger Hubert Burda an dessen Firmensitz in München. Burda, zu dessen Medienunternehmen die Zeitschriften *Bunte* und *Focus* gehören und der damals als reichster Verleger Deutschlands galt, strebte eine Ehrenprofessur an der Münchener Universität an und stellte im Gegenzug eine großzügige finanzielle Zuwendung in Aussicht. Da er selbst vor Jahrzehnten am Institut für Kunstgeschichte unter Hans Sedlmayr promoviert worden war, hatte er sich gewissermaßen an dessen aktuellen Lehrstuhlnachfolger gewandt.

1 Joachimides, Alexis. 2008. *Verwandlungskünstler: Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert*. München / Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Sein Anliegen zielte aber nicht nur auf einen persönlichen Prestigegewinn, sondern er verfolgte auch eine wissenschaftliche Agenda, die dem damals modischen Theorieangebot des *iconic turn* zur Durchsetzung verhelfen sollte, indem er seine Spende an eine inhaltlich von ihm selbst konzipierte Vortragsreihe knüpfte, die er im Anschluss mit einem anderen Fachbereich der Universität auch durchführte. Die anschließenden Publikationen bestätigen, dass er nicht nur eine methodologische Innovation fördern wollte, sondern zugleich eine Interessenkonvergenz mit seiner Medienstrategie beabsichtigte.² Unabhängig von einer Beurteilung des *iconic turn* als Methodenangebot stellte sein Vorhaben die inhaltliche Autonomie der Universität in Frage. Das eingangs angeführte Gespräch scheiterte an der Weigerung von Hubertus Kohle, Kompromisse in Bezug auf den eigenen wissenschaftlichen Anspruch einzugehen. Seine klare politische Haltung beeindruckte mich damals wie heute sehr.

Historische Analogien über verschiedene Epochen hinweg sind immer fragwürdig, aber zumindest kann man feststellen, dass auch das großstädtische Publikum des 18. Jahrhunderts eine durch die Einforderung von Regelkonformität begründete Kompromisslosigkeit im Angesicht einflussreicher Persönlichkeiten als moralische Haltung wertschätzte. Vor dem Hintergrund eines zunehmenden Wertekonflikts zwischen *court* und *ville* erschien in Paris ein angepasstes Verhalten im Umgang mit der Hofgesellschaft in Versailles nicht mehr als die angemessene Form des Auftretes, wenn grundlegende gesellschaftliche Normen in Frage gestellt schienen.³ In einem solchen Fall konnte die demonstrative Verweigerung von «Höflichkeit», also die Verletzung der am Hof erwarteten Verhaltenscodes, ihrem Urheber eine moralische Qualifikation verleihen. Die Bereitschaft, für einen öffentlichen Widerspruch gegenüber Missständen oder Übergriffen von Machtinhabern persönliche Risiken einzugehen, wurde sicher vor allem von den *philosophes*, den

2 Beispielhaft Burda, Hubert, Hrsg. 2010. *In medias res: Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. München: Wilhelm Fink.

3 Die Kritik am Umgang bei Hofe im 18. Jahrhundert zusammengefasst in Roberts, Warren. 1974. *Morality and Social Class in Eighteenth-Century French Literature and Painting*. Toronto: University of Toronto Press, S. 25–43.



Abb. 1 Maurice Quentin de La Tour, *Selbstbildnis als homme d'esprit*, ca. 1750, Pastell, 64 × 53 cm, Amiens, Musée de Picardie, aus: Denk, Claudia. 1998. *Artiste, Citoyen & Philosophe: Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*. München: Wilhelm Fink, Taf. IV.

literarisch aktiven Vertretern aufgeklärter Intellektualität, erwartet. Aber auch bildende Künstler konnten von der Figur der moralisch motivierten Rücksichtslosigkeit gegenüber eigenen Nachteilen profitieren, wenn sie als authentisch wahrgenommen wurde.

Maurice Quentin de La Tour [**Abb. 1**] war einer der erfolgreichsten Porträtisten des 18. Jahrhunderts mit einer professionell organisierten Bildermanufaktur und einer sozial breit gefächerten Auftraggeberschaft, die aus der städtischen Mittelschicht, der Aristokratie wie der Hofgesellschaft stammte.⁴ Zwar konnte er das Publikum mit seinen Einsendungen zu den Pariser Salonausstellungen, die Porträts von prominenten Intellektuellen aus dem Kreis der *philosophes* in den Vordergrund rückten, über die weit überwiegende Zahl von kommerziellen Privataufträgen im Unklaren lassen, die sein Atelier auswarf. Aber er konnte nicht verhindern, dass in diesen Ausstellungen auch seine kontinuierliche Patronage durch das Königshaus sichtbar wurde, zumal Porträts aus dem Kreis der

⁴ Debrie, Christine und Xavier Salomon. 2000. *Maurice-Quentin de La Tour. Prince des pastellistes*. Paris: Somogy Éditions d'Art.

Herrscherfamilie in der Präsentation des Salons immer eine markante Hervorhebung erhielten. Sein Anspruch, zur Geisteselite der *philosophes* zu gehören, der schon durch Vorbehalte gegenüber dem handwerklichen Charakter der praktischen Kunsttätigkeit beeinträchtigt war, drohte durch diese regelmäßigen Aufträge des Hofes noch mehr an Glaubwürdigkeit einzubüßen.⁵ La Tour profitierte von dieser Patronage auch über die in Versailles angefertigten Porträts hinaus, da er für seinen Erfolg auf diesen Prestigegewinn angewiesen war, der andere Auftraggeber anzog. Aber er musste vermeiden, in den Sog moralischer Abwertung zu geraten, der dem Hof aus der Stadtgesellschaft entgegenschlug, und als opportunistischer Schmeichler der Mächtigen gebrandmarkt zu werden, wie es etwa dem Dichter Jean-Baptiste Rousseau durch seinen Konkurrenten Jacques Autreau widerfahren war.⁶

Der Weg, diese Art von Kritik abzuwehren, war die Bereitstellung von Anekdoten über sein Verhalten in Versailles, die das politische und moralische Selbstbewusstsein des Malers als eines unabhängigen *homme d'esprit* auch im Angesicht der Mächtigsten veranschaulichen konnten. Solche kleinen narrativen Vignetten, die La Tour zum Protagonisten machten, sind aus zeitgenössischen Briefen, Salonkritiken und den ersten Biographien des Künstlers überliefert, kursierten jedoch meist schon vor ihrer Aufzeichnung mündlich in den Pariser Salons und lassen sich oft direkt auf den Künstler zurückverfolgen, so dass man davon ausgehen muss, dass er sie selbst in die Pariser Öffentlichkeit lanciert hatte.⁷ Exemplarisch kann hier die dreifach überlieferte Anekdote stehen, in der der Maler Ludwig XV. Nachhilfeunterricht in Flottenpolitik zu geben versucht. In der Version Pierre-Jean Mariettes, des Verfassers einer Sammlung von Künstlerbiografien aus der Zeit um 1770, bietet sich

5 Zu seiner Selbstinszenierung grundlegend Denk, Claudia. 1998. *Artiste, Citoyen & Philosophe: Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*. München: Wilhelm Fink.

6 Voltaire. 1879 (1738). «Vie de Monsieur J.-B. Rousseau (1738).» In *Œuvres complètes de Voltaire*, Bd. XXII, hrsg. v. Louis Moland. Paris: Armand-Aubrée, S. 340.

7 Originalzitate und Quellennachweise in Joachimides, Alexis. 2008. *Verwandlungskünstler: Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 173–193.

La Tour diese Gelegenheit anlässlich der Anfertigung eines Porträts von Madame de Pompadour: «Der König lief rot an und schwieg, während der Maler sich insgeheim beglückwünschte, eine Wahrheit in einem Land ausgesprochen zu haben, in dem sie unbekannt war; er spürte nicht, dass er eine Rücksichtslosigkeit begannen hatte, die nichts als Verachtung verdient.»⁸

Während der konservative Mariette den eklatanten Regelverstoß des Künstlers missbilligte, nahm er dessen Erzählung doch für bare Münze und erkannte nicht, welche strategische Funktion ihr zukam. Hofkritischen Intellektuellen, wie dem mit dem Maler befreundeten Schriftsteller Denis Diderot, kamen bei diesen Geschichten dagegen Zweifel, auch wenn sie nicht ausdrücklich aussprechen wollten, dass La Tour die Rolle des unerschrockenen Kritikers nur simulierte: «Er tut so, als ob er nur an den Hof geht, um ihnen dort die Wahrheit zu sagen, aber in Versailles geht er als ein Verrückter durch, aus dessen Vorschlägen keine Konsequenzen folgen, was ihm seine Lizenz zum freimütigen Sprechen erhält.»⁹ Tatsächlich erscheint der Wahrheitsgehalt seiner kompromisslosen Auftritte angesichts der Bedeutung der höfischen Patronage für den Porträtisten durchaus fragwürdig. Anders verhält es sich mit dem Genremaler Jean-Baptiste Greuze **[Abb. 2]**, dessen Abhängigkeit von einer royalen Unterstützung wesentlich geringer ausfiel. Greuze hatte seine Karriere von Anfang an auf eine Konfrontation mit den etablierten Autoritäten aufgebaut und appellierte an ein städtisches Kunstpublikum, dessen Erwartungen seine gefühlsgeladenen Bilderfindungen von Familienkonstellationen genau bedienten.¹⁰

Sein einziger Auftritt bei Hofe, mehrfach unabhängig voneinander und zeitnah überliefert, bestätigte diese Position in der städtischen Öffentlichkeit durch ihre unversöhnliche Schärfe,

8 Chennevières, Philippe de und Anatole de Montaignon, Hrsg. 1851–1860. *Pierre-Jean Mariette. Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Bd. 3, Paris: J. B. Dumoulin, S. 75–76 (Übersetzung des Verfassers).

9 Seznec, Jean und Jean Adhemar, Hrsg. 1957–1967. *Diderot et l'art, de Boucher à David. Les Salons, 1759–1781, Salon von 1763*, Bd. 1, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, S. 224–225 (Übersetzung des Verfassers).

10 Crow, Thomas. 1985. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven/London: Yale University Press, S. 134–139.

Abb. 2 Jean-Baptiste Greuze, *Selbstbildnis als Misanthrop*, ca. 1760–1763, lavierte Tuschezeichnung, 15,7 × 13,4 cm, Oxford, Ashmolean Museum, aus: Munhall, Edgar, Hrsg. 2002. *Greuze: The Draftsman*. London: Merrell u. a., S. 89.



dergegenüber alle La-Tour-Anekdoten harmlos erscheinen. Während einer Porträtsitzung des Dauphins sei dessen Ehefrau hinzutreten, um ihm beim Arbeiten zu zusehen, «und, in der Absicht, sich auch von ihm malen zu lassen, fragte sie ihn, ob es ihm denn gefallen würde, Damen zu porträtieren. Mr. Greuze antwortete, dass er es verabscheue, verputzte Gesichter anzufertigen.»¹¹ An die Stelle der respektlosen Freimütigkeit ist eine unversöhnliche Ablehnung des höfischen Komments getreten, die auf den Gegensatz von natürlicher und affektierter Schönheit als Leitmotiv zeitgenössischer Kulturkritik anspielte. Die radikale Verweigerung der «Höflichkeit» verschaffte dem Künstler den Status eines moralischen Sittenwächters in der Nachfolge von Jean-Jacques Rousseau.

11 Brief Per Gustaf Flodings an den Grafen Tessin vom 23. November 1761 in Lundberg, Gunnar W. 1931–1932. «Le graveur suédois Pierre-Gustave Floding à Paris et sa correspondance.» *Nouvelles Archives de l'Art Francais* 17: S. 292 (Übersetzung des Verfassers).