

# Kunst zum Gähnen!

## Joseph Ducreux' Selbstporträts

*Cornelia Logemann & Ulrich Pfisterer*

**Abstract** Als Selfie-Hintergrund, Classic Art Meme oder Kunstreproduktion sind die aufsehenerregenden Selbstporträts des Joseph Ducreux heute allgegenwärtig. Dagegen steht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Œuvre des Malers und dessen kunsttheoretischem Anspruch bislang erst am Anfang. Zur selben Zeit wie Franz Xaver Messerschmidt nutzte er vor allem Selbstporträts für die Darstellung starker Bildaffekte und physiognomischer Extremfiguren. Er kommt dabei Forderungen nahe, wie sie schon Leonardo da Vinci im Rahmen der Paragone-Diskussion an die Leistungsfähigkeit des Bildes stellte. Ducreux' berühmter Gähnender, heute im J. Paul Getty Museum zu sehen, steht im Zentrum dieses Beitrages.

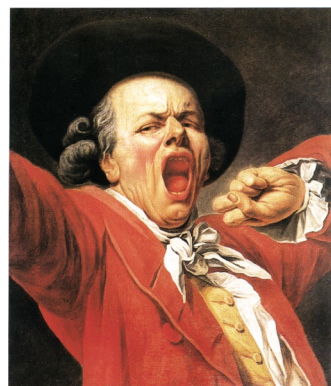
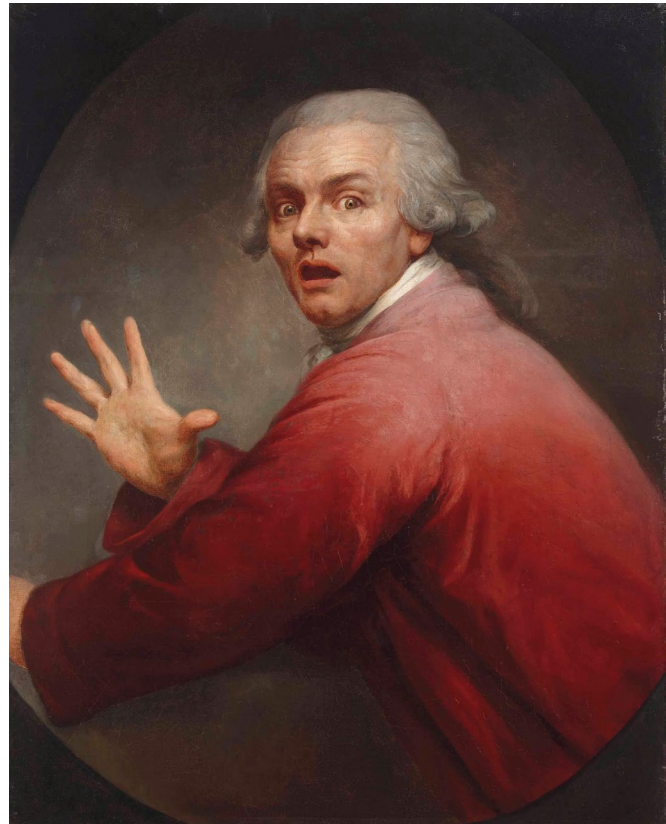
**Keywords** Joseph Ducreux, Selbstporträt, Salon, Diderot, Gähnen, Leonardo da Vinci, Paragone

### Aufmerksamkeit um jeden Preis

Gähnend, vom Blick aus dem Bild zu Tode erschrocken, mit dem Finger an den Lippen zu absoluter Ruhe mahnend oder in der Art eines neuen Demokrit lachend auf die Betrachter zeigend – der aus Nancy stammende, seit den Jahren um 1760 in Paris tätige Maler Joseph Ducreux (1735–1802) reizte mit seinen rund 50 Selbstporträts in Zeichnung, Pastell, Radierung und Öl die Möglichkeiten dieser Gattung aus, wie noch niemand vor ihm in einem zweidimensionalen Bildmedium (Abb. 1, 2, 3).<sup>1</sup> Es ging bei den meisten der zwischen 1767 und 1800 entstandenen Konterfeis zunächst einmal darum, die ästhetische Grenze zwischen Bild und Betrachter vollkommen vergessen zu machen und eine möglichst unmittelbare, starke Reaktion durch die Darstellung zu provozieren. Ducreux erzielte diesen Effekt durch die Mittel von „absorption“ wie „theatricality“ gleichermaßen.<sup>2</sup> Der Maler im Bild konnte genauso auf die Betrachter zeigen und über sie lachen wie im Moment des Gähnens und sich Streckens alles um sich herum vergessen, so dass dem Publikum suggeriert wurde, scheinbar unbemerkt an einem intimen, ganz privaten Moment teilzunehmen. Damit reihte sich Ducreux in die Gruppe der „Verwandlungskünstler“ des 18. Jahrhunderts (und insbesondere

auch seines Lehrers Maurice-Quentin de La Tour) ein, die für ihre malerische oder skulpturale Selbststilisierung zunehmend die Randbereiche von Gesellschaft und Verhalten für sich entdeckten.<sup>3</sup> Und wie viele von diesen reagierte auch Ducreux mit seinen Selbstdarstellungen gezielt auf die Anforderungen und Bedingungen des immer intensiveren und wichtigeren Ausstellungsbetriebs. Denn in den wandfüllenden Präsentationen des *Salon de la Correspondance*, ab 1791 des *Salon (de peinture et sculpture)*, an denen er regelmäßig teilnahm, musste Ducreux angesichts der Flut anderer Gemälde und Porträts mit allen Mitteln die Aufmerksamkeit auf seine Bildnisse lenken.<sup>4</sup> Wobei unser Maler mit seinen Beispielen emotionaler und physiognomischer Extremdarstellungen wohl auch um Aufträge im ‚normalen‘ Porträt-Genre werben wollte – mit unterschiedlichem Erfolg. Hatte der „Maler des Königs und erste Maler der Königin“, wie er sich selbst 1791 titulierte, doch offenbar zeitlebens mit einer prekären Finanzlage zu kämpfen.<sup>5</sup>

Im Folgenden soll ausgehend von den zwei Versionen seines *Selbstbildnisses als Gähnender* gezeigt werden, wie sich das Bemühen um maximale Aufmerksamkeit bei Ducreux' Selbstporträts mit weiteren



**Abb. 1** Joseph Ducreux: *Selbstbildnis als Gähnender*, vor 1783, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

**Abb. 2** Joseph Ducreux: *Erschrockenes Selbstbildnis*, um 1791, Privatsammlung.

**Abb. 3** Joseph Ducreux: *Selbstbildnis als Lachender*, um 1793, Paris, Louvre.

**Abb. 4** Joseph Ducreux: *Selbstbildnis als Gähnender mit Hut*, vor 1791, Privatsammlung.

kunsttheoretischen und kunstpsychologischen Überlegungen und Argumenten verband. Diese Werke verdienen eine eingehendere Analyse als den pauschalen Hinweis auf ihre „*idées piquantes*“.<sup>6</sup> Die erste und größere Fassung (116 × 90 cm) wurde auf dem *Salon de la correspondance* von 1783 als Nummer 20 ausgestellt (Abb. 1), die zweite, in der sich Ducreux im enger gewählten Ausschnitt mit einem schwarzen Hut zeigt (64 × 55 cm), auf dem ersten freien, nach-revolutionären *Salon (de peinture et de sculpture)* von 1791 unter der Nummer 698 (Abb. 4).<sup>7</sup> Die erhoffte Reaktion stellte sich jedenfalls ein, wenn es etwa 1799 in einer Ausstellungsbesprechung heißt: „Der Bürger Ducreux scheint sein Bemühen darein zu setzen, jedes Jahr dem Publikum sein eigenes Bildnis zu präsentieren. [...] Wir hoffen auch bei der nächsten Ausstellung das Porträt des Autors mit einer neuen Idee zu sehen.“<sup>8</sup> Allerdings war dies nur ein Teil der Wahrheit. Denn ausgerechnet das *Selbstbildnis als Gähnender mit Hut* wurde 1791 auch schon als ‚Kunst zum Gähnen‘ verspottet: „Habe ich Unrecht, wenn ich sage, daß Herr Ducreux ein wundersames Gähnen macht/erzeugt! Jeder hat sein [ihm/ihr gemäÙes] Genre, Herr Ducreux reüssiert vollkommen in dem des Gähnen-Lassens. Sehen Sie sich, um sich zu überzeugen, die Nr. 698 des Salons an.“<sup>9</sup>

### Ansteckung: Pathologie und Paragone

Das Gähnen stellte im späten 18. Jahrhundert eine besondere Herausforderung dar. Wissenschaftlich und medizinisch fehlte eine überzeugende Erklärung für dieses kaum kontrollierbare, unwillentliche ‚Ausstoßen überschüssiger Luft/Dämpfe‘.<sup>10</sup> Das damit einhergehende Aufreißen des Mundes wurde stets als ungebührliches Verhalten und Dekorum-Verstoß kritisiert.<sup>11</sup> Die Vorstellung, dass Gähnen etwas mit Nichtstun, mangelnder Energie und Disziplinlosigkeit zu tun habe, hatte bereits im 16. Jahrhundert dazu geführt, dass die Vertreter des Lasters der Faulheit gähnend dargestellt wurden – noch Louis L. Boilly sollte 1824 für seinen Zyklus der *Sieben Todsünden* diese ikonografische Tradition aufgreifen.<sup>12</sup> Die *Encyclopédie* listet als empirische Gründe für das Gähnen auf: „Anstrengung, Langeweile, das Bedürfnis nach Schlaf“, und beschreibt unter dem Stichwort ‚Pandiculation‘ auch das Sich-Strecken des Körpers als mögliche Begleiterscheinung.<sup>13</sup> Intensiv nachgedacht wurde schließlich über das Ansteckungspotential des Gähnens (auch wenn man nicht weit über die vorausgehende Erklärungstradition seit der Antike hinauskam, s. u.). Das Gähnen wurde mit anderen Phänomenen verglichen, die allein durch den Anblick eine entsprechende körperliche Reaktion hervorrufen können wie das Sich-Übergeben:

Seele, oder das ‚sensorium commune‘, durch den Blick der Kranken [...] erzeugt mit Hilfe der Nerven in einigen Teilen des Körpers Bewegungen oder Veränderungen, die in der Lage sind, in diesen Körperteilen krankhafte Ansteckungen der gleichen Art hervorzurufen. Daher ruft der Anblick einer Person, die sich übergibt, häufig bei den Anwesenden ein[en Reiz des] Sich-Übergeben-Müssen[s] hervor; [...]; und das Gähnen wird in einer ganzen Versammlung von einer Person an die nächste weitergegeben; [...]. Freilich können wir nicht erklären, wie diese verschiedenen Eindrücke, die auf das ‚sensorium commune‘ wirken, diese Veränderungen im Körper mit Hilfe der Nerven hervorrufen; [...].“<sup>14</sup>

Nun war die Ansteckungskraft („*sympatheia*“/„*compassio*“) des Gähnens bereits in der Antike thematisiert worden.<sup>15</sup> Mit der lateinischen Übersetzung der pseudo-aristotelischen *Problemata* durch Bartolomeo da Messina (1260er Jahre) und vor allem ab dem Kommentar des Pietro d'Abano (1310), dem zahlreiche andere folgten, wurden diese Fragen dann wieder eingehend diskutiert.<sup>16</sup> Theodor Gaza lieferte schließlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine nochmals verbesserte Übersetzung, bevor die Gelehrten mehrheitlich wieder auf den griechischen Originaltext zurückgriffen.<sup>17</sup> Diese Diskussionstradition ist hier deshalb relevant, da erst sie die Verbindung von Gähnen und Bildkünsten eröffnete und – bislang offenbar nicht erkannt – einen entscheidenden Ausgangspunkt für Leonardo da Vincis *Paragone*-Überlegungen lieferte. Als Beweise für die Ansteckungskraft und Wirkmacht des Sehens (gegenüber etwa dem Hören) wurde in den *Problemata* und zugehörigen Kommentaren auf das Gähnen, auf das Erregen sexueller Lust und auf das Mitleiden beim Anblick von Schmerz und Leid hingewiesen.<sup>18</sup> Genau diese Beispiele greift Leonardo auf, wenn er für den Vorrang des Bildes vor dem Wort argumentiert: „Ein Maler hatte eine solche Figur gemacht, dass – wer immer sie ansah – sofort zu gähnen anfing und nicht damit aufhören konnte, solange er die Augen nicht vom Gemälde nahm, auf dem jemand so wie er gähnte. Andere haben Akte der Lust und solcher Ausschweifungen dargestellt, dass sie die Betrachter zum selben [Liebes-]Fest angeregt haben, was die Dichtung nicht tun wird.“<sup>19</sup> Schon im Absatz davor war vom Schrecken und vom ansteckenden Lachen die Rede gewesen. In anderem naturphilosophischem Zusammenhang hatte sich im Übrigen Leonardo da Vinci bereits am 2. April 1489 neben zwei Zeichnungsstudien eines Schädels eine Liste von Themen notiert, die er zukünftig untersuchen wollte: Unter anderem das Lachen, Erstaunen und Gähnen – ziemlich genau das spätere Spektrum von Ducreux' Selbstporträts.<sup>20</sup>

Allerdings wurden Leonardos originale *Paragone*-Notizen aus dem *Codex Urbinus Latinus* 1270 bekanntlich erst 1817 veröffentlicht. Die ab 1651 gedruckte Version seines von anderen redigierten *Trattato della Pittura* äußert sich dagegen mit keinem Wort zum Gähnen.<sup>21</sup> Zwar finden sich von Leonardo ausgehende Überlegungen etwa in Gregorio Comaninis *Il Figino* (1591): „Ein Maler schuf einen gähnenden Mann, vor dem die Betrachter jedes Mal gähnten, wenn sie ihn ansahen.“<sup>22</sup> Aber in der französischen Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts scheint das Beispiel dann keine große Rolle zu spielen. Im Gegenteil: Der Abbé Dubos verwehrt sich 1719 pauschal gegen die antiken Künstlerlegenden und die dort beschriebene, angeblich augentäuschende Wirkmacht der Gemälde und fordert andere Qualitäten der neuzeitlichen Malerei.<sup>23</sup> Auch die Argumentationsrichtung des *Paragone* veränderte sich: Zunehmend wurden die spezifischen Leistungen der jeweiligen Medien hervorgehoben, das formale Wie der Darstellung vom inhaltlichen Was abgetrennt, der Bild-Text-Vergleich immer mehr in Frage gestellt.<sup>24</sup> Allerdings nicht von allen! Noch 1798 war anlässlich der *Salon*-Ausstellung über Ducreux zu lesen, dass dieser – der ja schon im Rahmen einer Kunst, die Horaz der Dichtung gleichgestellt habe, einen Gähnenden und einen sich über das Publikum lustig Machenden dargestellt habe – zukünftig wohl noch viel intimere Dinge zeigen würde.<sup>25</sup> Jedenfalls schien Ducreux bei seinem neuartigen *Selbstporträt als Gähnender* ganz darauf zu setzen, dass die Betrachter den unwillkürlich vom Bild ausgehenden Impuls verspürten, das Gleiche zu tun, und dies als Beweis für seine malerische Leistung auffassten. Wenn die Idee des Malers bei den anderen Selbstbildnissen darin bestand, dass die Bildperson auf ihre Betrachter reagierte und so die Wirklichkeitsebenen verschwammen, sei es, dass sie über diese erschrak, sei es, dass sie lachend auf diese zeigte, so wollte Ducreux als Gähnender den umgekehrten Kraftfluss und Effekt hervorrufen, eine spontane und eindeutige körperliche Reaktion beim Publikum.

Das erzwungene Gähnen sollte die Betrachter zudem vor Ducreux' *Selbstporträt* an ihren Zustand der mentalen Lustlosigkeit und Langeweile erinnern und sie zugleich aus diesem herausreißen. Denn entweder versuchten sich die Besucher des *Salon* allgemein durch die Künste und deren „Leidenschaften“ von ihrer „langen Weile“ zu befreien („ennui“ ist das neue Schreckgespenst der Zeit – der Abbé Du Bos etwa begann seine Argumentation zu den Künsten damit).<sup>26</sup> Oder aber – so könnte Ducreux' witzig-ingeniöse Bildidee auch und vielleicht sogar noch eher gemeint gewesen sein – unser Maler erlöste das Publikum gerade aus der Lethargie, in

die sie beim Durchgang durch die aktuelle Ausstellung und angesichts der anderen Bildwerke verfallen waren. Langeweile, eintönige Bilder und ein indifferentes Massenpublikum, das sich durch die Werk-Präsentationen drängte, wurden immer wieder moniert. Das Gähnen in den Salons war ein gängiger Topos der Kunstkritik und -berichterstattung der Zeit, wenig später auch der Karikatur: Wobei verschiedene Bildungs- und Besucherschichten zu unterschiedlichen Momenten gähnten, so die Botschaft einer Karikatur (Abb. 5).<sup>27</sup> Entsprechend konnte es von medizinischer Seite als Resultat etwa einer ermüdenden Unterhaltung beschrieben werden, die einen in eine Art Starre habe verfallen lassen und aus der man mit einem Gähnen und Sich-Strecken quasi wieder erwecke.<sup>28</sup> Wobei die Gefahren des „ennui“ – auch darauf dürfte Ducreux anspielen – nicht nur auf der Seite der Rezeption, sondern schon der Produktion lauerten: Das Modell des Malers langweilte sich, während es konterfeit wurde, und diese Gemütsregung konnte sich in das fertige Werk übertragen (eine besonders paradoxe Situation, wenn sich der Maler selbst als Gähnender darstellt). Der Maler musste aber auch gegen seine eigene Lustlosigkeit ankämpfen, wie sie mit den Mühen eines zu perfektionistischen Farbauftrags und eines zu gesuchten „fini“ einherging.<sup>29</sup>

Die Ansteckungskraft von Ducreux' *Selbstporträt als Gähnender* bewies so jedenfalls nicht nur schlagend die Qualität seiner Malkunst. Erst dieses Gemälde weckte das Salon-Publikum eigentlich aus seiner Erschöpfung und Lethargie beim Salon-Rundgang auf und verwies zugleich alle anderen Werke zurück ins Halbdunkel schläfriger Langeweile.

### **Antlitz und Attitüde: Kunstvolle Kunstlosigkeit**

Ein Gähnen konnte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts freilich allein schon die Gattung des Porträts hervorrufen. Diese malerische Aufgabe – wenn sie ausschließlich nach dem Kriterium der physiognomischen Ähnlichkeit erfolgte – erschien nun „mehr den Mechanischen Künsten als den Schönen Künsten“ zugeordnet (sicher auch ein Resultat der zunehmend beliebten mechanischen Apparaturen wie dem Silhouettierstuhl und dann ab 1786 dem *Physionotrace*).<sup>30</sup> Diderot formuliert 1763 seine neue Hoffnung für die Gattung: „Da die Porträt-Maler für mich nichts anderes machen als Ähnlichkeiten ohne Kompositionen, werde ich wenig über sie reden; aber wenn sie einmal gehört haben werden, dass es einer Handlung bedarf, um mich zu interessieren, dann werden sie die ganze Begabung eines Historienmalers haben und sie werden mir unabhängig von ihrem Verdienst um die Ähnlichkeit gefallen.“<sup>31</sup> Gleichwohl wurde



**Abb. 5** Philip Dawe nach Henry Morland: *A Connoisseur and Tired Boy*, 1773, London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

weiterhin auch diskutiert, was die „(nackte) Wahrheit“ eines Bildnisses über die bloße Wiedergabe der Physiognomie hinaus und gegen gekünstelte Posen gerichtet erfassen müsse.<sup>32</sup> Ducreux' Selbstbildnisse lassen sich vor diesem Hintergrund als geradezu exemplarische Versuche verstehen, die Forderungen nach ‚wahren‘, nicht gestellten, nicht idealisierten Porträts und nach Handlung zu verbinden, um so der mechanischen und präventiösen Langeweile des Sujets zu entgehen.<sup>33</sup> In einem Beschwerdebrief vom 23. April 1794 hatte Ducreux selbst erklärt, dass seine Selbstbildnisse, die er als „tableaux de caractère“ klassifiziert, beweisen würden, „daß einige Porträt-Maler Historienbilder malen können.“<sup>34</sup> Im Hinblick auf seine Abbildungstreue war er bereits 1791 gelobt worden: „[M]an verstünde nicht mit größerer Wahrheit, mit reineren und frischeren Farbtönen zu malen.“<sup>35</sup> Aber auch 1798 getadelt, tendiere seine „Manier“ doch (weiterhin) zu sehr zu „[blosser] Ähnlichkeit und Effekt[hascherei]“.<sup>36</sup> Sollte schließlich die mittelalterliche und frühneuzeitliche Vorstellung, dass das Gähnen durch seinen Bezug zu Schlaf und Traum in besonderer

Weise mit intensiver Imaginationstätigkeit verbunden sei, auch noch für Ducreux und sein Publikum eine Rolle gespielt haben,<sup>37</sup> dann hätte das Selbstbildnis möglicherweise sogar den kreativen Moment der Suche des Künstlers nach einer neuen Idee für seine Selbstdarstellung und des Erwachens einer neuen Porträtgattung assoziieren lassen.

In jedem Fall stellte sich Ducreux mit seinem *Selbstporträt als Gähnender* der größten selbstgewählten künstlerischen Schwierigkeit von allen seinen Bildnissen. Die extremen Mimiken des Lachens, Erschreckens und Gähnens verlangten höchste malerische Virtuosität. Diese in der französischen Kunst spätestens seit Le Bruns Regelwerk zu den Grundtypen des Ausdrucks allgegenwärtige Herausforderung erfuhr im 18. Jahrhundert noch eine Intensivierung und Erweiterung.<sup>38</sup> Verweisen lässt sich zum einen auf Ducreux' Zeitgenossen Franz Xaver Messerschmidt und dessen Serie von (seit 1793 sogenannten) *Charakterköpfen*. Ducreux könnte Messerschmidt bei seinem Aufenthalt in Wien 1769 begegnet sein und die allerersten Anfänge der





6



7



8

**Abb. 6** Franz Xaver Messerschmidt: ‚Gähnender‘  
 (Bezeichnung seit 1785), 1777–1781 (?), Budapest, Szépművészeti Múzeum.

**Abb. 7** George Bickham the Younger: *The late Prime Minister*. Satirischer  
 Stich von Sir Robert Walpole, 1743, London, British Museum, Department  
 of Prints and Drawings.

**Abb. 8** Anonym: Satirischer Stich, 1809, London, British Museum,  
 Department of Prints and Drawings.

Charakterköpfe gesehen haben. Zum anderen florierte das Genre druckgrafischer Karikaturen (Abb. 6, 7).<sup>39</sup> Auch (kunsttheoretische) Publikationen zum Problem von Ausdruck und Physiognomie (am bekanntesten sind Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente*, 1775–1778, und die Studien des Petrus Camper), zu Karikaturen und historischen Ausdrucksstudien wie denen Leonardo da Vincis gewannen zunehmend an Interesse. Wie genau Ducreux' Werke von den Kritikern auf die überzeugende Wirkung der Haltung und Mimik angesehen wurden, zeigen Kommentare zu seinen „[zu] harten Attitüden“ oder zum „forcierten Lachen“, das nicht seinem eigentlichen (offenbar schwierigen) Charakter angemessen sei, auf dem entsprechenden Selbstbildnis.<sup>40</sup>

Die besondere Schwierigkeit des *Bâilleur* bestand jedoch darin, dass man sich im kurzen Moment des Gähnens, zumal wenn es den ganzen Körper erfasst und zu einem Sich-Strecken und -Dehnen wird, kaum gleichzeitig selbst beobachten, geschweige denn mit dem Zeichenstift festhalten kann. Indem er die an sich selbst praktisch nicht beobachtbare und nichtdarstellbare Handlung gleichwohl im Bild festhielt, demonstriert Ducreux souverän maximale „difficulté vaincue“. Da er dies freilich an einer vermeintlich so alltäglich-trivialen Handlung vorführt, verbirgt er zugleich seine Kunst und Anstrengung unter scheinbarer Leichtigkeit der Ausführung.<sup>41</sup> Sollte er mit seinem *Selbstporträt als Gähnender* auch auf die ikonografische Laster-Tradition anspielen, würde dieser Gedanke sogar noch witzig-selbstironisch verstärkt: Selbst der ‚faule‘ (schläfrige) Maler Ducreux schafft diese Herausforderungen mit spielerischer Leichtigkeit!

Ducreux' Intentionen wurden jedoch nur teilweise verstanden, die Selbstporträts kein uneingeschränkter Publikumserfolg (ganz im Unterschied zur späteren Rezeption von Ducreux' Bilderfindungen, die heute

intensiver denn je scheint). Der *Mercure de France* fasste 1796 zusammen: „Was für ein schlechter Geschmack, sich andauernd selbst im *Salon* mit irgendeiner einfachen und trivialen Attitüde zu präsentieren. Das ist die Grimasse der Straße.“<sup>42</sup> Es ist diese Wahrnehmung, die auch dazu führte, dass bereits 1809 Ducreux' *Selbstporträt als Gähnender* in England das Modell für eine Karikatur liefern konnte (Abb. 8).<sup>43</sup> Ein solches Urteil verkennt freilich Anspruch und Leistung des Malers. Allein die Gefahr eines solchen Missverständnisses hatte Joseph Ducreux bewusst auf sich genommen mit seiner Strategie von Aufmerksamkeit um jeden Preis – durch eine Kunst zwischen Grimasse und Gähnen.

## Abbildungsnachweis

**Abb. 1** Quelle: Wikimedia Commons, 19.10.2012 (PD) <[https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Joseph\\_Ducreux\\_\(French\)\\_-\\_Self-Portrait,\\_Yawning\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Joseph_Ducreux_(French)_-_Self-Portrait,_Yawning_-_Google_Art_Project.jpg)>.

**Abb. 2** Quelle: Christies.com, 19.3.2013 <[https://www.christies.com/lotfinderimages/D56639/joseph\\_ducreux\\_autoportrait\\_en\\_homme\\_surpris\\_et\\_terrorise\\_d5663957g.jpg](https://www.christies.com/lotfinderimages/D56639/joseph_ducreux_autoportrait_en_homme_surpris_et_terrorise_d5663957g.jpg)>.

**Abb. 3** Quelle: Wikimedia.org, 7.6.2016 (PD) <[https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Ducreux#/media/Datei:Ducreux1.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Ducreux#/media/Datei:Ducreux1.jpg)>.

**Abb. 4** Quelle: Powerofh.net, 16.4.2017 <<https://powerofh.net/2017/04/16/joseph-baron-ducreux-26-june-1735-24-july-1802/#jp-carousel-39829>>.

**Abb. 5, 7–8** London, British Museum, Department of Prints and Drawings.

**Abb. 6** aus: Maria Plötzl-Malikova: Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783 (Wien: Weitra 2015), Kat. 75.

## Anmerkungen

- 1 Georgette Lyon: *Joseph Ducreux. Premier peintre de Marie-Antoinette 1735–1802* (Paris: La Nef de Paris 1958); Neil Jeffares: „Ducreux, Joseph“, in: *Dictionary of pastellists before 1800*, <[www.pastellists.com/Articles/Ducreux.pdf](http://www.pastellists.com/Articles/Ducreux.pdf)>, aufgerufen am 30.9.2019; zur Druckgrafik Jacqueline Armingeat: „Ducreux e la grimace“, *Gazette des Beaux-Arts* 102/55 (1960), 357–359; Charles Oulmont: „À propos d'un portrait de Joseph Ducreux par lui-même“, *Revue de l'art ancien et moderne* 29, Nr. 166 (1911), 117–123.
- 2 Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot* (Berkeley, Los Angeles, London: University of Chicago Press 1980).
- 3 Zum französischen Porträt des 18. Jahrhunderts Claudia Denk: *Artiste, Citoyen & Philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung* (München: Fink 1998), speziell zu Ducreux 198–213; Alexis Joachimides: *Verwandlungskünstler. Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert* (München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2008); zu Maurice-Quentin de La Tour siehe Christine Debrie/ Xavier Salmon: *Maurice-Quentin de La Tour. Prince des Pastellistes* (Paris: Somogy Éd. d'Art 2000) und Marc Fumaroli: *Maurice Quentin de La Tour, et le siècle de Louis XV* (Saint-Quentin: Éditions du Quesne 2005); zum Pastell-Maler Jean-Étienne Liotard jetzt Mari- anne Koos: *Haut, Farbe und Medialität: Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard (1702–1789)* (München: Fink 2014).
- 4 Vgl. zum Publikumsbetrieb in den Salons und der dadurch entstehenden Konkurrenzsituation: Anja Weisenseel: *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts* (Berlin: De Gruyter 2017); Eva Kernbauer: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2011); Charlotte Guichard: *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle* (Seysel: Champ Vallon 2008); Thomas Crow: *Painters and public life in eighteenth-century Paris* (New Haven: Yale University Press 1985).
- 5 Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 2.
- 6 Anonym: *Exposition au Salon du Louvre [...], Affiches, Annonces et avis divers [...]*, 1791, zit. n. Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 3: „M. Ducreux a des idées piquantes comme pour le Bâilleur no. 698 [...]“; deutend zu dieser Bildnisidee (in ihren zwei Versionen) bislang vor allem Lyon 1958: *Joseph Ducreux* [wie Anm. 1], 73, 80, 152f., 170–71, 273 mit Anm. 7 sowie 218 zur druckgrafischen Reproduktion (wohl um 1800) der Version mit Hut nach einer Zeichnung von Étienne Bouchardy, gestochen von Ferdinand Goulu mit der Aufschrift: „Le Bâilleur“; am wichtigsten Denk: *Artiste* [wie Anm. 3], 198–213; Yuriko Jäckall u. a. (Hrsg.): *America Collects Eighteenth-Century French Painting*, Kat. Ausst. National Gallery of Art, Washington 2017, . 269.
- 7 Die Zuordnung der beiden Versionen zu den Salons ergibt sich aus der Beschreibung in den *Nouvelles de la république des lettres et des arts* vom 20. Aug. 1783 (zit. nach Lyon 1958: *Joseph Ducreux* [wie Anm. 1], 73): „Un grand tableau représentant un homme vêtu d'une redingotte rouge qui bâille en se réveillant vu à mi-corps.“ Erkannt von Denk: *Artiste* [wie Anm. 3], 201.
- 8 „Le citoyen Ducreux semble avoir prit l'engagement d'offrir chaque année au public son propre portrait“, zit. nach Jeffares, „Ducreux“ [wie Anm. 1], 3. Das *Journal des débats* vom 11. Thermidor, an X (zit. nach Lyon 1958: *Joseph Ducreux* [wie Anm. 1], 110) vermerkt entsprechend nach dem Tod Ducreux: „Il se complaisoit à se représenter lui-même à tous les salons d'exposition et sous des aspects différens; ainsi on l'a vu successivement bâillant, dormant, riant et dernièrement en joueur désespéré.“
- 9 Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 3: „ai-je eu tort de dire que M. Ducreux faisiat bâiller à merveille!“
- 10 Siehe etwa Joseph Aignan Sigaud de la Fond: *Dictionnaire de Physique*, Paris 1781, Bd. 1, 427, s. v. „Bâillement“; ein Überblick bei Guillaume Garnier: *L'Oubli des peines. Une histoire du sommeil (1700–1850)* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2013), 34–38.
- 11 *Nouveau dictionnaire universel et raisonné de médecine, de chirurgie, et de l'art vétérinaire* (Paris: Hérissant 1772), Bd. 1, 298: „C'est un écartement mécanique, & non volontaire des deux mâchoires, qui fait ouvrir la bouche d'une manière désagréable.“
- 12 Ulrich Heinen: „Huygens, Rubens and Medusa: reflecting the passions in paintings, with some considerations of neuroscience in art history“, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 60 (2010), 150–177, hier 150, zum Bild des Gähnenden, das Pieter Bruegel d. Ä. zugeschrieben wurde und durch einen Stich von Lucas Vorsterman verbreitet wurde – Rubens besaß offenbar in seiner Sammlung ein Bild jener gähnenden Figur; Susan L. Siegfried: *Louis-Léopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France* (New Haven, London: Yale University Press 1995), 123–131.
- 13 Denis Diderot/Jean B. le Rond D'Alembert (Hrsg.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Paris: Briasson u. a. 1751–1780), Bd. 2 (1752), 17: „BAILLEMENT, s. m. (Physiolog.) ouverture involontaire de la bouche, occasionnée par quelque vapeur ou ventuosité qui cherche à s'échapper, & témoignant ordinairement la fatigue, l'ennui, ou l'envie de dormir. [...]“ Bd. 11 (1765), 814: „S. f. (Médecine) Pandiculation dans un sens général, cest un violent mouvement des solides qui accompagne ordinairement l'action du bâillement, et qu'on appelle aussi autrement extension. Voyez BAILLEMENT.“
- 14 Robert Whytt: *Traité des maladies nerveuses, hypocondriaques et hystériques* (Paris: P.Fr. Didot, le Jeune 1777) [zuerst engl. 1767], Bd. 1, 298f.; vgl. Samuel A.A.D. Tissot: *Traité des nerfs et de leurs maladies* (Paris: P.Fr. Didot, le Jeune 1779), Bd. 2/1, 303f.
- 15 Karl-Heinz Leven (Hrsg.): *Antike Medizin. Ein Lexikon* (München: Beck 2005), s. v. „Gähnen“.
- 16 Dazu Pieter De Leemans/Maarten J.F.M. Hoenen (Hrsg.): *Between Text and Tradition: Pietro d'Abano and the Reception of Pseudo-Aristotle's 'Problemata Physica' in the Middle Ages* (Löwen: Leuven University Press 2016); Béatrice Delaurenti: „Emotional Contagion: Évrard de Conty and Compassion“, in: Andreea Marculescu/Charles-Louis Morand Métivier (Hrsg.): *Affective and Emotional Economies in Medieval and Early Modern Europe* (Cham: Palgrave Macmillan 2018), 107–126; Béatrice Delaurenti: „Pietro d'Abano, Expositio Problematum, VII (v. 1310). Traduction en français“, *Spicae* 2014 <<https://spicae-cahiers.irht.cnrs.fr/content/pietro-dabano-expositio-problematum-vii-v-1310-traduction-en-francais-o>>, abgerufen am 8.11.2019.
- 17 John Monfasani: „George of Trebizond's Critique of Theodore Gaza's Translation of the Aristotelian *Problemata*“, in: Pieter de Leemans/Michèle Goyens (Hrsg.): *Aristotle's Problemata in Different Times and Tongues* (Löwen: Leuven University Press 2006), 275–294.
- 18 Béatrice Delaurenti: „Jalons pour une histoire de la ‚compassion‘: Controverses philosophiques et médicales sur la contagion du bâillement au XIVE siècle“, *Recherches de théologie et philosophie médiévales* 79, Nr. 1 (2012), 149–194, hier 178.
- 19 Claire Farago: *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text of the Codex Urbinas* (Leiden u. a.: Brill 1992), 230–233 (Kap. 25); zu der Passage auch W. Lee Rensselaer: „Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting“, *The Art Bulletin* 22 (1940), 197–269, hier 218.
- 20 Windsor 19059v, siehe Jean P. Richter: *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (London u. a.: Oxford University Press 1939), Bd. 2, 90 (Nr. 805).
- 21 Claire J. Farago/Janis Bell/Carlo Vecce: *The fabrication of Leonardo da Vinci's 'Trattato della pittura' with a scholarly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation*, 2 Bde. (Leiden, Boston: Brill 2018); Claire J. Farago (Hrsg.): *Re-Reading Leonardo:*



- the *Treatise on Painting Across Europe, 1550–1900* (Burlington: Ashgate 2009).
- 22 Gregorio Comanini: „Il Figino“, in: Paola Barocchi (Hrsg.): *Treatati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma* (Bari: G. Laterza 1962), Bd. 3, 237–379, hier 280; siehe auch Gregorio Comanini: „The Figino or On the Purpose of Painting. Art Theory in the Late Renaissance“, hrsg. von Ann Doyle-Anderson/Giancarlo Maiorino, Toronto u. a. 2001, 36; in beiden Ausgaben wird die Herkunft der Idee von Leonardo nicht erwähnt.
- 23 Abbé Dubos: *Reflexions Critiques sur la Poesie et sur la Peinture. Nouvelle édition revue, corrigée et considerablement augmentée*, 2 Bde. (Paris: Pierre-Jean Mariette 1733), Bd. 1, Kap. 38, 351–386 in Auseinandersetzung mit den Künstlern der Antike, Kap. 40, 392–405 zur Leistungsfähigkeit der Malerei.
- 24 Hubertus Kohle: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin* (Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1989).
- 25 „Quoi, vous aimés que ce bel art, égalé à la poésie par Horace, soit avili jusqu'à représenter un homme tantôt bâillant, tantôt faisant la nique aux spectateurs! Si cela est du naturel et que l'on écherche sette sorte de naturel, je ne vois pas où s'arrêtera le citoyen Ducreux et je ne voudrais pas assurer qu'il ne s'offrit au public satisfaisant des besoins plus secrets que celui de bâiller [...]“; zit. nach Paul Ratouis de Limay: „L'exposition de pastels français du XVIIe et du XVIIIe siècle“, *Gazette des Beaux Arts* 69 (1927), 321–338, hier 335.
- 26 Dubos: *Reflexions* [wie Anm. 23], Bd. 1, Kap. 1, 5–11; die deutschen Begriffe nach der Übersetzung *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey*, Kopenhagen 1760, Teil I, 5–12; vgl. zum größeren Kontext etwa Ludwig Völker: *Langeweile. Untersuchungen zur Vorgeschichte eines literarischen Motivs* (München: Fink 1975); Ulrich Pfisterer: „Kreative Langeweile – oder: Max Klinger als Glückskünstler“, in: Steffen Bogen u. a. (Hrsg.): *Bilder. Räume. Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag* (Berlin: Reimer 2006), 230–249.
- 27 Vgl. Crow: *Painters* [wie Anm. 4], 17–22, 181, 189; Kernbauer: *Platz* [wie Anm. 4], 233. Kernbauer verweist u. a. auf die anonyme *Lettre sur le Salon de 1755. Adressée à ceux qui a livont* (Amsterdam: Arkstée et Merkus 1755), wo die Langeweile der Salonbesucher mehrfach betont wird, z. B. 19; zur Bedeutung des Publikums siehe Guichard: *Les amateurs* (2008) [wie Anm. 4]; Christian Michel/Carl Magnusson (Hrsg.): *Penser la peinture dans al seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire* (Rom, Paris: Somogy éditions d'art 2013).
- 28 *Nouveau dictionnaire universel et raisonné de médecine, de chirurgie, et de l'art vétérinaire* (Paris: Herrissant 1772), Bd. 1, 298f.
- 29 Claude-Henri Watelet/Pierre Charles Lévesque: *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (Paris: L.F. Prault 1792), Bd. 1, 5 (s. v. ‚Académie‘): „[...] on copie les défauts même du Modèle, tels que sa lassitude presque inévitable, le caractère d'ennui ou d'indifférence [...]“ Jean-Baptiste de Boyer: *Examen critique des différentes écoles de peinture* (Berlin: Haude et Spener 1768), 476: „On y découvre l'ennui & la contrainte que le peintre a été obligé de surmonter pour leur donner un fini auquel aucun artiste ne pourra parvenir.“
- 30 Zum Zitat und dem größeren Kontext Adriana Bontea: „Diderot et l'Art du Portrait“, in: Thierry Greub/Martin Roussel (Hrsg.): *Figurationen des Porträts* (München: Fink 2018), 329–346, hier 329; siehe auch Martin Schieder: „Les portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français“. Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIIIe siècle, in: Michel/Magnusson: *Penser* [wie Anm. 27], 41–58; Élodie Cayuela: Le portrait dans la France des Lumières: entre dénonciation et légitimation d'un genre pictoral, in: *À l'épreuve* 3 (2016) <http://alepreuve.org/content/le-portrait-dans-la-france-des-lumi%C3%A8res-entre-d%C3%A9nonciation-et-l%C3%A9gitimation-d%E2%80%99un-genre>, zuletzt aufgerufen 19.11. 2019.
- 31 Diderot: *Salons*, hrsg. von Jean Seznec/Jean Adhémar, 4 Bde. (Oxford: Oxford University Press 1975–1986), Bd. 1, 203: „Tant que les peintres portraitistes ne me font que des ressemblances sans compositions, j'en parlerai peu; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour m'intéresser il faut une action, alors ils auront toute le talent du peintre d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance.“ Vgl. zu dieser Passage auch Bontea: „Diderot“ [wie Anm. 30], 330.
- 32 Vgl. dazu Denk: *Artiste* [wie Anm. 3]; Tom Holert: *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts* (München: Fink 1997); Mary Sheriff: „Decorating knowledge. The ornamental book, the philosophic image and the naked truth“, *Art History* 28 (2005), 151–173.
- 33 Dies vermerkte schon Oulmont: „A propos“ [wie Anm. 1], 123.
- 34 Zit. nach Denk: *Artiste* [wie Anm. 3], 203–205.
- 35 Salon 1791 (zit. nach Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 2): „on ne sauroit peindre vec plus de vérité avec des tons plus purs et plus frais.“
- 36 Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1].
- 37 Delaurenti: „Emotional“ [wie Anm. 16], 116.
- 38 Melissa Percival: *The Appearance of Character. Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth Century France* (London: W.S. Maney & Son 1999), zu Ducreux 110; Thomas Kirchner: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts* (Mainz: Philip von Zabern 1991).
- 39 Dass Messerschmidt auch ein *Selbstbildnis als Gähnender* gefertigt habe, behauptet erstmals ein 1785 publiziertes Grabgedicht: „Gänend gos er sich sein Bild, / Wie es Zäne blökt und schielt, [...]“ Neuerdings wird der Kopf allerdings mehrheitlich nicht mehr als Gähnender interpretiert, siehe Maria Plötzl-Malikova: *Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783* (Wien: Weitra 2015), 112f. und 294–297 (Kat. 75); zum Vergleich mit Ducreux Ulrich Pfarr: „Messerschmidts Köpfe und ihre imaginären Betrachter: Die Krise des Ausdrucks“, in: Mareike Bückling (Hrsg.): *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt* (Frankfurt a.M.: Liebighaus 2006), 297–311, hier 305f.; dagegen Michael Yonan: *Messerschmidt's Character Heads. Mad-dening Sculpture and the Writing of Art History* (New York, London: Routledge 2018), 102–105.
- 40 Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 3; zur Kategorie *attitude* siehe Ulrike Kern: „Attitude“, in: Michèle-Caroline Heck (Hrsg.): *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1750)* (Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée 2018), 82–85.
- 41 Zur Idee Paolo d'Angelo: *Ars est celare artem da Aristotele a Duchamp* (Macerata: Quodlibert) 2014.
- 42 *Mercure de France* 1796 (zit. nach Jeffares: „Ducreux“ [wie Anm. 1], 3): „Quel mauvais goût de se représenter sans cesse au Salon dans quelque attitude basse et triviale. C'est la grimace des Boulevarders.“ Vgl. Paul Ratouis de Limay, *Les pastels: du XVIIe et du XVIIIe siècle* (Paris: A. Morancé 1925), 15; Armingeat: „Ducreux e la grimace“ [wie Anm. 1], 358.
- 43 Trotz Inschrift – „The gift of the Rev. H. Walter to the Hawks Mew 1809“ – entzieht sich der Stich einer Deutung; er scheint Thomas Rowlandson als Vorlage für eine Nachzeichnung gedient zu haben, siehe *English Drawings*, Ausst.-Kat., Hazelitt, Gooden & Fox, London 1990, 92 (Kat. 45).

