

Einführung

Das Rijksmuseum in Amsterdam beherbergt nach dem Musée d'Art et d'Histoire in Genf die zweitgrößte Sammlung von Pastellgemälden von Jean-Etienne Liotard (1702–1789). Im Hinblick auf die Wiedereröffnung des Museums 2013 wurde im Jahr 2007 ein großes Restaurierungs- und Forschungsprojekt zu den Pastellen initiiert. Die 23 Werke Liotards wurden aus dem Rahmen genommen und dokumentiert; 13 von ihnen wurden restauriert. Um die von Liotard verwendeten Techniken zu rekonstruieren, wurden sowohl Materialproben als auch schriftliche Quellen herangezogen. Neben seinem *Traité des principes et règles de la peinture* (1781) bilden die erhaltenen Unterlagen seiner einzigen Schülerin in der Pastellmalerei, Karoline Luise von Baden (1723–1783), einen einmaligen und unmittelbaren Beleg für Liotards Praxis. Die Untersuchung der Beziehung zwischen dem Schweizer Künstler und seiner Schülerin führte zur Wiederentdeckung einer Pastellkreidenprobe des Herstellers Bernard-Augustin Stoupan (1701–1775).¹

Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Belege aus Karoline Luisens schriftlichen Unterlagen, die im Zusammenhang mit den technischen Beobachtungen stehen, die an Liotards Pastellen gemacht wurden. Eine eingehende Untersuchung von Liotards Pastelltechniken im Allgemeinen wurde bereits im Jahr 2014 veröffentlicht.²

Jean-Etienne Liotard und Karoline Luise von Baden

Im Laufe seiner Karriere verwendete Liotard zahlreiche Techniken: Öl-, Emaill- und Miniaturmalerei, Kupferstich und Zeichnung; seinen Ruhm begründete jedoch die Pastellmalerei. Berühmt für seine Fähigkeiten als Porträtmaler malte er zahlreiche der einflussreichsten Persönlichkeiten aus den Königshäusern, den Adelskreisen und dem Bürgertum seiner Zeit.

Nachdem Liotard zwei Jahre in Venedig verbracht hatte, kehrte er im Sommer 1745 nach Wien zurück und folgte am 20. September des Jahres dem österreichischen Hof nach Frankfurt am Main, wo Franz Stephan von Lothringen zum Kaiser gekrönt wurde. Dort lernte er Prinzessin

LEILA SAUVAGE

JEAN-ETIENNE LIOTARD UND KAROLINE LUISE VON BADEN: EINE GESCHICHTE DER PASTELLE

¹ J. J. Dailly, Frau Adelaïde malt das Porträt von Louise-Elizabeth mit Pastell, Deckelminiatur auf der Schnupftabakdose mit der Familie Ludwigs XV., 1767, Baltimore, The Walters Art Museum





2 Notizen von Karoline Luise von Baden mit Proben von Bernard-Augustin Stoupan, 1745–1746, GLA Karlsruhe

Karoline Luise kennen, die der Zeremonie im Auftrage ihres Vaters, Landgraf Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt, beiwohnte. Die Prinzessin muss beim Künstler einen starken Eindruck hinterlassen haben, denn Liotard verbrachte von Ende 1745 bis Anfang 1746 wenigstens sechs Wochen in Darmstadt, um ihr Bildnis zu malen und sie in der Pastellmalerei zu unterrichten. Dies lässt sich zum einen durch schriftliche Quellen wie die Briefe und Notizen belegen, die heute in den Archiven von Liotard und Karoline Luise zu finden sind, zum anderen durch Pastellgemälde, auf denen der Künstler seine Schülerin bei der Arbeit darstellte.

Da die Pastellmalerei im 18. Jahrhunderts als beliebter Zeitvertreib des europäischen Adels und Bürgertums galt, kam es in Mode, Unterricht zu nehmen (Abb. 1).³ Liotard nahm jedoch neben seinem Sohn nur Karoline Luise als Schülerin an und unterwies sie in der Technik des Pastells. Der Kontakt muss sehr intensiv gewesen sein, glaubt man den Worten von Karoline Luises Schwägerin Henriette Karoline von Hessen: »j'admire Votre patience d'être l'espace de 6 Semaines 4 heures par jour assise Vis à Vis d'un peintre«.⁴ Anscheinend war Liotard sehr stolz auf seine Schülerin. Er brachte noch 15 Jahre später seine Bewunderung für sie zum Ausdruck.⁵ Liotard unterrichtete sie nicht nur, er beeinflusste auch ihre Sammeltätigkeit. Im Jahr 1761 kaufte sie sechs Gemälde Alter Meister von ihm.⁶

Die wichtigste schriftliche Quelle für den Unterricht Liotards bilden die handschriftlichen Notizen von Karoline Luise (Abb. 2).⁷ Sie bestehen aus einer Auflistung von 34 Schritten, die beim Zeichnen eines Porträts zu befolgen seien.⁸

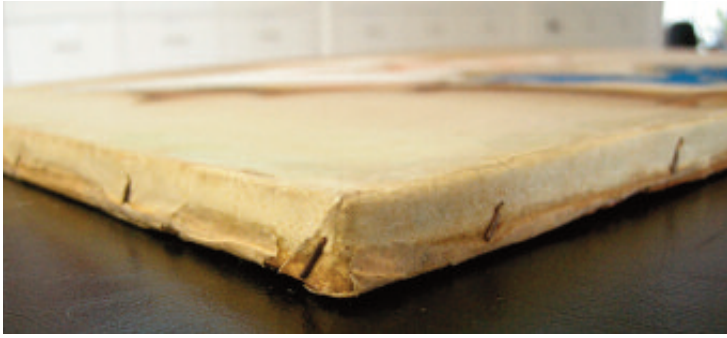
Die Werkzeuge des Pastellmalers

Liotards Bildnis von Karoline Luise bildet einen Beleg besonderer Art. Zwei Versionen dieses Pastellporträts sind heute bekannt:⁹ Das eine befindet sich in Privatbesitz, das andere gehört zur Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Abb. 3).¹⁰ Dieses Porträt bildet nicht nur einen Beleg für den Unterricht, sondern zeigt zudem die Werkzeuge des Pastellmalers und deren Verwendung.

Die Prinzessin ist vor einer Staffelei sitzend, mit einer Kreide oder Pastellkreide auf einem Pergament zeichnend dargestellt. Liotard verwendete für seine Pastelle unterschiedliche Untergründe wie Papier, Leinwand, Seide oder Holz, in erster Linie aber Kalbsspergament. Die Haut

3 Jean-Etienne Liotard: Prinzessin Karoline Luise von Hessen-Darmstadt, 1745, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe





4 Detail eines Randes vom Porträt von Prinzessin Karoline Luise von Hessen-Darmstadt (Abb. 3)

eines jungen Kalbes (zwischen acht Tagen und sechs Wochen alt) war in der Lage, Pastellpartikel aufzunehmen und die samtartige Anmutung der Haut des Modells wiederzugeben.¹¹ So wie in den technischen Abhandlungen beschrieben, ist das abgebildete Pergament gespannt, um einen festen Rahmen gelegt und mit Nägeln an den Rändern befestigt.¹² Auch für das Porträt von Karoline Luise selbst ist ein solcher Untergrund verwendet worden (Abb. 4).

Die Prinzessin arbeitet auf dieser Darstellung an einem Vorentwurf für ihre Komposition, wobei sie einen Malstock verwendet, um ihre rechte Hand aufzulegen. Diese Vorrichtung ist aus der Praxis der Öl-

malerei übernommen: Sie schützt vor dem versehentlichen Verwischen der Linien beim Zeichnen. Das Pastell wird, genauso wie ein Gemälde auf Leinwand, in vertikaler Position auf einer Staffelei ausgeführt.

Hinter der Prinzessin ist ein Kästchen mit Pastellkreiden zu sehen. Ein Stück Kreide hält sie in ihrer Hand. Wie auf Liotards *Selbstporträt* (Abb. 5)¹³ zu sehen ist, konnte die Kreide aber auch in einen ›porte-crayon‹ eingeschoben werden; solche Halter für Kreiden waren gewöhnlich aus Metall gefertigt. Möglicherweise wurden die Halter nur für teure oder seltene Farben verwendet, da der beständige Wechsel der Kreiden umständlich erscheint. Tatsächlich sind solche Pastellkreiden normalerweise kürzer und schwieriger zu handhaben.¹⁴

Ein Pastellstift wird üblicherweise aus gemahlener Farbe (mineralischem Pigment oder getrocknetem Farbstoff) hergestellt, die mit einem Bindemittel (Gummi arabicum) vermischt wird. Das hinzugefügte Bindemittel sollte gerade ausreichen, um die Pigmente zusammenzuhalten, da die Partikel mühelos auf den Maluntergrund übertragen werden sollten. Dem reinen Pigment

wird weißer Füllstoff hinzugefügt, gewöhnlich Kalziumkarbonat und/oder Kaolin, um eine hellere Palette von Farbtönen zu erzielen.¹⁵ Da es unmöglich ist, Pastellfarben auf dem Untergrund zu vermischen, muss der Pastellmaler über eine gewisse Anzahl von gebrauchsfertigen Farben verfügen. Die Herstellung eines vollständigen Satzes von Pastellkreiden erfordert umfangreiche Kenntnisse der unterschiedlichen physikalischen und chemischen Eigenschaften wie Gestalt, Größe, Härte und Bindeeigenschaften. Von den 1750er Jahren an wurde die Pastellmalerei unter Künstlern und Laien sehr beliebt und es entstand ein neuer Markt für vorgefertigte Pastellkreiden. Bernard-Augustin Stoupan aus Lausanne war einer der berühmtesten Hersteller in Europa. Über diesen bürgerlichen Schweizer Konditor, Kaufmann und Pastellkreidenmacher ist kaum etwas bekannt, ebenso wenig weiß man auch über seinen Nachfolger Jean-Christophe Helmoldt. Karoline Luisens Nachlass brachte jedoch auch hier Neues ans Licht.

Am 2. August 1746 sandte Henning einen Brief an Karoline Luise, dem ein kleines Stück Pergament beilag, das etwa 105 kleine Striche zeigte, die mit Pastellfarben von Stoupan ausgeführt worden waren (Abb. 6).¹⁶ 89 Farbtöne konnten untersucht und identifiziert werden. Über Henning ist kaum etwas bekannt, er war vermutlich ein Maler und wohl auch ein Bekannter von Liotard. Seinem Schreiben ist zu entnehmen, dass ihn Karoline Luise gebeten hatte, einen guten Pastellkreidenhersteller zu finden. Mittels der Proben empfahl Henning Stoupan.

5 Jean-Etienne Liotard: Selbstporträt mit langem Bart, nach 1751/52, Winterthur, Museum Oskar Reinhart



»Euer Hochfürstlichen Durchlaucht pp.

Bey unserer abreiße von Darmstadt gnädigst ertheilte ordre zu Folge, habe ohnermangeln zu wollen, diese Teintes von Pastellen einzusenden, deren Meister erst kürztlich in Lausanne durch Briefe erfahren – nennet sich Bernhardus Stupanus –, er versendet die schönsten Farben, als man wüntschen mag, seine Compositionen sind vortrefflich, machete sie hart oder weich, nach dem manns verlanget. Wir haben uns selbsten zimlichen damit versehen.

Beyliegende Teintes, so an der Zahl 83, pastellen von schooner Größe in ein Kastel wohlverwahrter, pflaget er vor einen neuen Lui d'or zu verkauffen; wenn ihme ein oder ander Mischung auf pergament aufgesetzt und apparte verlanget, so macht ers auch begehrig. Euer Hochfürstl. Durchl. pp. unterthänigster Diener

J Henning«¹⁷

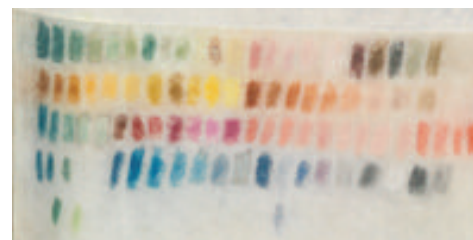
Johann Friedrich Reiffenstein erklärte in seinem Bericht an die Markgräfin aus dem Jahr 1761, dass »Mr. Stupanus alle seine Farben Biß auf den Zinnober selbst verfertigt. Er versichert, seine Farben müßen so wohl in Öl, als trocken sehr beständig seyn, weil er sie nach ihrer Zubereitung drey Monathe lang an der Sonne trocknen, und alles was noch volatisch ist davon fliegen läset [...] Das meiste so H. Stuppan weiß, hat er dem H. Struven zu danken.« Der hier erwähnte Strüwe war ein Apotheker in Lausanne, der wahrscheinlich mit Künstlerfarben handelte.¹⁸

Weitere Forschungen in verschiedenen Handelsarchiven offenbarten, dass Stoupans Pastelle in London von Bonhote, Pache & Davis sowie von J. Scott verkauft wurden. Sie waren auch in Paris erhältlich, und zwar bei Bonvoisin und Phelippeaux.

Die Londoner Lieferanten Pache & Davis verwendeten Liotards Namen im Jahr 1760 für eine Werbestrategie, die versicherte, dass dieser Künstler Stoupans berühmte »Schweizer Kreiden« empfahl.¹⁹ Aus der Korrespondenz Liotards wird ersichtlich, dass er Stoupan und andere Pastellkreidenhersteller kannte. Für seinen eigenen Gebrauch hatte der Künstler ohne Zweifel einige Pastellkreiden bei solchen Herstellern gekauft. Liotards Frau schrieb in einem Brief an ihren Sohn Folgendes: »Ich lege [...] Pastellkreiden bei [;] das große Kästchen ist für dich & das kleine [enthält keine?] Pastellkreiden von Stoupan, da man sie nicht mehr bekommt, sondern [Pastelle] von einem anderen [Pastellkreidenhersteller], die nach Meinung deines Vaters noch besser sind.«²⁰ Dieser andere hier erwähnte Hersteller könnte Helmoldt sein, der zunächst bei Stoupan in Lausanne Lehrling war und nach 1775 dessen Nachfolge antrat. Der Brief wurde im Jahr 1778 versandt, als sich Liotard in Wien aufhielt. Er war an den Hof der Kaiserin eingeladen worden, um die kaiserliche Familie zu porträtieren, und konnte dort wahrscheinlich keine eigenen Pastellstifte anfertigen. Vermutlich hatte ein reisender Künstler wie Liotard nicht immer Zeit, seine eigenen Malmaterialien herzustellen und war folglich auf vorgefertigte angewiesen.

Techniken der Pastellmalerei

Liotard hinterließ lediglich die theoretischen Regeln, die er in seinem eingangs erwähnten *Traité* ausgearbeitet hatte. Das Projekt des Rijksmuseums ermöglichte es nun, die Aufzeichnungen der Prinzessin mit den technischen Beobachtungen an Liotards Pastellen in Zusammenhang zu bringen.²¹ Diese Notizen von Karoline Luise können Schritt für Schritt gelesen werden, sie folgen dem sukzessiven Aufbringen der Pastellschichten beim Malen eines Porträts. Die zahlreichen Abkürzungen zeigen, dass sie schnell niedergeschrieben wurden, vermutlich unmittelbar während Liotard die einzelnen Schritte erklärte, wobei er von einem Punkt zum nächsten sprang. Die Notizen sind in drei Abteilungen eingeteilt: »General-Regel« (Schritte 1 bis 26), »Kolorit Meydertz«



6 Pastellkreidenprobe von Bernard-Augustin Stoupan, 1746, GLA Karlsruhe



7 Jean-Etienne Liotard: Joseph II. von Österreich, 1778, Rijksmuseum Amsterdam

(Schritte 1 bis 4) und »Zeichnung« (Schritte 1 bis 3). Die »General«-Abteilung listet die wesentlichen Schritte auf, die beim Zeichnen der unterschiedlichen Partien eines Porträts zu befolgen sind. Die »General-Regel« und die »Zeichnung« werden hier in der Reihenfolge des Aufbringens der Schichten präsentiert, von der Vorzeichnung bis hin zum Setzen der letzten Schlaglichter. Bei dem Teil »Kolorit Meydertz« scheint es sich um die Anwendung der allgemeinen Regeln auf einen speziellen Fall zu handeln, vermutlich auf das Porträt einer Person namens Meydertz.

Vorzeichnung (»Zeichnung«, Schritte 1 bis 3)

Wie es das Porträt von *Prinzessin Karoline Luise* zeigt, konnte eine »Reißkohle« verwendet werden, um die Umrisse der Komposition zu zeichnen (Schritt 2). Die Prinzessin erklärte, dass dieser Schritt folgendermaßen ausgeführt werden müsse: »eine für jede der Partien eines Bildes gemacht, so mir am difficultsten vorkommen« (Schritt 1). Die erste Skizze könnte dann wiederum mit »Rötel« markiert und »mit Mehl abgewischt« werden (Schritt 3). Möglicherweise verwechselte Karoline Luise hier Mehl mit Molle, also mit der Brotkrume, die zum Radieren verwendet wurde. Liotard hielt diesen Schritt der Vorzeichnung für sehr wichtig und widmete diesem Thema eine der Regeln seines *Traité*.²²

Das Stadium der Vorzeichnung kann auf einigen von Liotards unvollendet gebliebenen Pastellen identifiziert werden, beispielsweise dem Porträt von *Joseph II. von Österreich* (Abb. 7).²³

Untermalungen (»General-Regel«, Schritte 1 bis 11)

Karoline Luise zufolge sollte man, nachdem die Umrisse der Komposition gezeichnet waren, die Farben »nur an einigen Orten Stärker oder schwächer« aufbringen (Schritt 1). Die Schatten konnten dann durch Verwendung von »Umbra«, »Zinnober« und »Weiß« dargestellt werden (Schritte 5 und 8). Dies wurde durch die im Rijksmuseum eingesetzte Röntgenfluoreszenzanalyse (RFA) bestätigt. Die Untersuchung mittels Makro-RFA, die an dem Porträt von *Madame Boère* durchgeführt wurde, konnte zur Verortung der einzelnen Elemente beitragen und vereinzelt auch die Methode ihrer Aufbringung auf den Untergrund veranschaulichen. Auf den in Abbildung 8²⁴ gezeigten Diagrammen wird eine höhere Konzentration eines Elementes als eine hellere Fläche dargestellt, während die dunklen Flächen darauf hinweisen, dass das Element nicht nachgewiesen werden konnte. Man kann die Manganschicht sehen, die der Umbra entspricht, aus der die Schatten im dunklen Bereich des Gesichtes aufgebaut sind. Zinnober, das aus dem Quecksilber-Diagramm ersichtlich wird, wird zu Modulationen in den hellsten Bereichen des Gesichtes verwendet. Um die Farben miteinander zu vermischen, konnte der

8 Detail aus »Madame Boère«, 1746, von links nach rechts: Fotografie in direktem Licht, in Durchlicht, Makro-RFA-Diagramme der Elemente Mangan, Eisen, Blei und Quecksilber, Rijksmuseum Amsterdam



Pastellmaler ein Textilstück verwenden, etwa ein Tuch, wie es auf dem Porträt der Prinzessin zu sehen ist, oder einen Pinsel oder einen Wischer, bei dem es sich um ein Stück Papier, Filz oder Leder handelt, das um einen Stab gewickelt wird, oder die Finger.²⁵ Jedoch empfiehlt Karoline Luise in Schritt 2 explizit, die Finger nicht zu verwenden. Der Hintergrund konnte in diesem Stadium der Ausführung wie eine ebene Fläche bearbeitet werden (Schritt 12). Die Untermalungen waren nach Fertigstellung des Porträts in direktem Licht unsichtbar.

Zwischenschichten

Auf die Untermalungen trug der Pastellmaler »die Halbschatten von schlechtem [ungebranntem] Umbra, mit Blau oder Violett gebrochen; die Lichter mit Menning-Schattierung« auf, wie es in den Schritten 16 und 25 festgelegt wurde. Die Verwendung von Blau, um die Fleischfarbe wiederzugeben, wird ebenfalls aus dem mittels Makro-RFA erhaltenen Kupfer-Diagramm für das Porträt von *Maria Josepha von Sachsen*²⁶ ersichtlich. Diese grünblaue Schicht wurde sorgfältig mit den darüber- und darunterliegenden Schichten gemischt, bleibt jedoch am Ende noch andeutungsweise sichtbar.

Im Anschluss an die mittleren Töne konnte in großen Bereichen trockenes Pastell aufgebracht werden, um die Komposition weiter auszuarbeiten (siehe das Mangan-Diagramm auf Abb. 8). In diesen Partien sind weder Schraffuren noch Striche sichtbar – um Liotards Regel VI folgend »eine ebene Hintergrundsicht« zu erhalten. Bei diesem Schritt ist es schwierig, die Notizen von Karoline Luise zu interpretieren. Sie schreibt, dass die Schichten »mit breiten [Pastell] Stift ausgezeichnet« werden können (Schritt 22), wobei sie sich wahrscheinlich auf die Verwendung der Langseite der Kreide bezieht, durch die ein breiterer Farbauftrag erzielt werden kann. In diesem Stadium sollte die Kleidung bereits »dünn angelegt, flach« dargestellt, die Falten mit den oberen Schichten ausgearbeitet werden (Schritt 14).

Die oberen Schichten

Wie in Schritt 16 festgelegt wurde, bleiben die »schönen Couleuren und Lichter ganz für das Letzte [= den Schluss]«. Die Analyse des Porträts von *Madame Boère* veranschaulicht diese Regel wiederum eindeutig (Abb. 8). Aus dem Blei-Diagramm geht hervor, dass Liotard Zinnober- und Umbrakreiden verwendete, die zunehmend mehr Bleiweiß enthielten, je weiter er seine Schichten aufbaute, wobei er diese ineinander mischte. Die Farbmischung war sehr wichtig, um bei jedem Schritt des Aufbringens der Schichten subtile und sanfte Übergänge zu erzielen (Schritte 3, 2, 23 und 26). Karoline Luise folgte wahrscheinlich Liotards Leitlinien, die besagten: »es gibt farbige Schichten, keine Striche« (Regel VII des *Traité*).

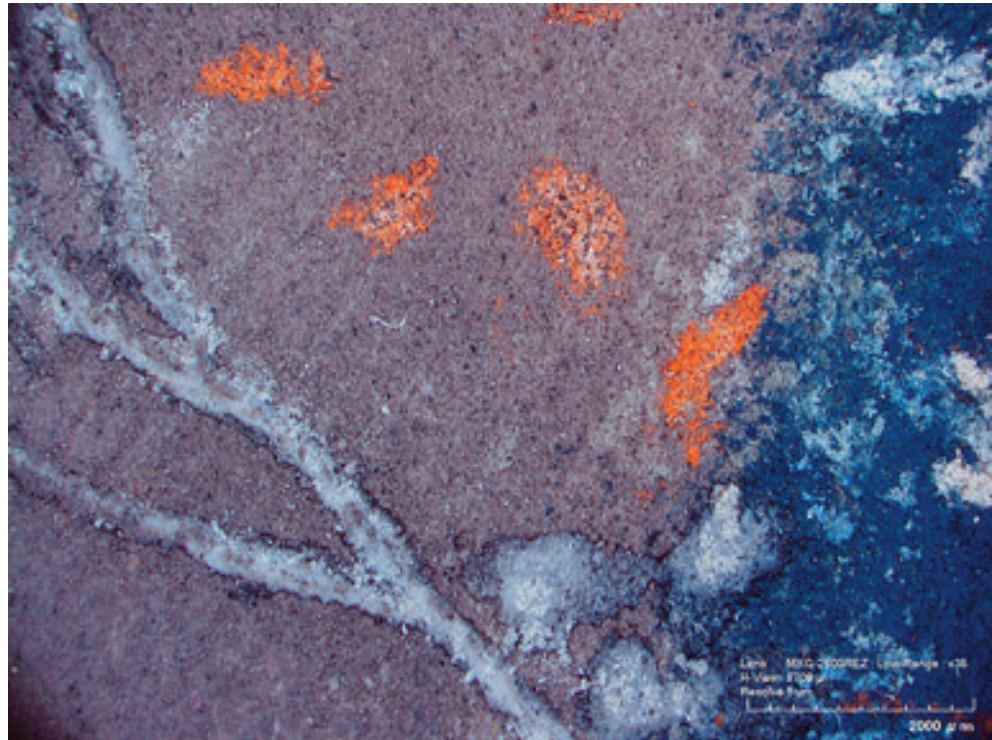
Die Einzelheiten des Gesichtes wurden folgendermaßen gemalt: »[es] wird der Anfang gemacht mit dem Nasenloch oder Schnitt im Munde« (Schritt 6). Es ist interessant zu bemerken, dass Liotard in diesem Stadium immer Wismutweiß verwendete, und zwar aufgrund seiner an Perlmutter erinnernden Eigenschaft, die die kosmetischen Puder jener Zeit perfekt imitierte.

Das Haar wurde nun ebenfalls ausgeführt, gemäß Schritt 18 »sehr dünn und hell angelegt, etwas heller als die mittlere Couleur«. Für diesen speziellen Teil des Porträts listet Karoline Luise drei Schritte auf, die am Porträt von *Francesco Algarotti* veranschaulicht werden können (Abb. 9).²⁷



9 Jean-Etienne Liotard: Detail aus »Francesco Algarotti«, um 1745, Rijksmuseum Amsterdam

10 Jean-Etienne Liotard: Mikrofotografie von »Blick aus dem Atelier des Künstlers in Genf«, 1765–1770, Rijksmuseum Amsterdam



Die Schattenpartien wurden mit »schwarzer Kreide« gezeichnet, während die im Licht liegenden Bereiche mit »der Weißzeug Couleur angelegt« werden sollten (Schritt 24). Tatsächlich setzte Liotard in Algarottis Haar abwechselnd dunkle und helle Farben ein, um Licht und Schatten zu modulieren.

Schlaglichter

Die letzte Pastellschicht zielte darauf ab, die feinsten Einzelheiten darzustellen, die gemäß Liotards Regel VIII für den Vordergrund besonders wichtig sind. Einige der Techniken wurden durch die Untersuchung der Pastelle des Rijksmuseums identifiziert. So konnte der Pastellmaler das angespitze Ende einer Pastellkreide verwenden und die Farbe trocken aufbringen. Auf diese Weise wurden beispielsweise die Schlaglichter in Algarottis Haar gezeichnet (Abb. 9).

Untersuchungen mit Digitalmikroskopie und Seitenlicht verweisen auf eine weitere Technik, die von der Miniatur- und Emaille-Malerei angeregt war. Auch wenn die Prinzessin diese Technik nicht erwähnt, so verwendete sie Liotard doch in seinen Pastellen. Auf Abbildung 10²⁸ wurden die kleinen weißen Pflanzen im Vordergrund der Ansicht im wörtlichen Sinne »gemalt«: mit einer »feuchten Paste« auf einer Schicht von trockenem Pastell. Liotard muss das Pastellpulver mit einem Lösungsmittel (Wasser oder Alkohol) gemischt haben und die auf diese Weise erhaltene »Farbmasse« mit einem sehr feinen Pinsel aufgetragen haben, um diesen letzten Effekt zu erzielen.

Schlussbemerkung

Die kombinierte Untersuchung von schriftlichen Quellen einerseits und Pastellgemälden andererseits hat neue Fakten über einen besonderen Zeitraum innerhalb der Karriere Liotards geliefert: Gemeint ist der wenigstens sechswöchige Unterricht, den der Künstler Prinzessin Karoline Luise von Hessen-Darmstadt erteilte. Die Möglichkeit, bei Stoupans Proben, die sich im Nachlass der späteren Markgräfin befinden, eine Elementaranalyse durchzuführen, bietet die einzigartige Chance zum besseren Verständnis der Rolle, die die Hersteller von Pastellfarben im 18. Jahrhun-

dert spielten. Die ersten Analyseergebnisse weisen ebenso wie die Korrespondenz Liotards darauf hin, dass der Schweizer Künstler vorgefertigte Pastellkreiden verwendete; es sind jedoch noch weitere Analysen erforderlich, um Stoupans Palette vollständig zu charakterisieren und sie mit der Liotards vergleichen zu können. Auch sind weitere Forschungen unerlässlich, um Karoline Luises Archive in Bezug auf die Kunst gründlich auszuwerten. Gewiss werden die Untersuchungen der Kommentare zu anderen Kunstsammlungen, Rezepten für Fixative und Listen von Pigmenten Aufklärung über die Praxis der Pastellmalerei geben, eine Technik, über die noch immer wenig bekannt ist.²⁹

Danksagung

Danken möchte ich Cécile Gombaudo, dem Leiter dieses restauratorischen Projektes, sowie Peter Poldervaart und Idelette van Leeuwen, Leiterin der Papierrestaurierung am Rijksmuseum Amsterdam, die dieses schöne Projekt initiiert haben und seit 2007 unterstützen. Mein Dank gilt den Restaurierungswissenschaftlern des Rijksmuseums Joana Pedroso, Arie Wallert und Jolanda van Iperen, die einen Teil der Analysen ausgeführt haben. Die Entwicklung eines Makro-RFA Gerätes durch Matthias Alfeld (Universität Antwerpen) in Zusammenarbeit mit der TU Delft und Bruker hat ein sehr nützliches Instrument in unsere Forschung eingeführt, und wir sind sehr dankbar dafür, dass er seine Zeit der Analyse von Liotards Pastellen gewidmet hat. Wir danken Duncan Bull, Kurator für internationale Malerei am Rijksmuseum, dafür, dass er sein Wissen über und seine Leidenschaft für Liotard mit uns geteilt hat. Der Karoline Luise und Stoupan gewidmete Forschungsabschnitt hat Wolfgang Zimmermann, Leiter des Generallandesarchivs Karlsruhe, sowie Holger Jacob-Friesen, Kurator an der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, viel zu verdanken, die uns direkten Zugang zu Archivmaterialien gewährten und ihr Wissen großzügig weitergegeben haben.

1 Vgl. Lauts 1977, S. 65–67.

2 Sauvage/Gombaudo 2014a.

3 Emaillé, Inv. Nr. 57.136.

4 5. Januar 1746, Großherzoglich Hessisches Hausarchiv Darmstadt, D4, Konv. 559, Fasz. 4; zitiert nach: Lauts 1977, S. 49.

5 *Journal der Schweiz-Reise*, 1761, GLA Karlsruhe, FA 5 A Corr. 17, 28. Abschrift in: Roethlisberger/Loche 2008, Bd. 1, S. 96f.

6 Roethlisberger/Loche, Bd. 1, 2008, S. 350.

7 GLA Karlsruhe, FA 5 A Corr. 96, 35.

8 Lauts bringt eine Abschrift dieser Notizen in seinem Artikel. Lauts 1977, S. 50–52.

9 Abgebildet im Werkkatalog Liotards; Roethlisberger/Loche, Bd. 1, 2008, Kat. Nr. 146 und 147, S. 345–353.

10 Pastell auf Pergament, 62,5 × 48,5 cm, Inv. Nr. 2692.

11 De La Lande 1762, S. 33: »sur le vélin, les couleurs sont plus fraîches, les clairs plus brillants, qu'il y a plus de velouté & même plus de finesse« [auf dem Velin sind die Farben frischer, die Schlaglicher leuchtender, es gibt mehr Samtigkeit und sogar mehr Feinheiten].

12 Chaperon 1788; De La Lande 1762.

13 Pastell auf Pergament, Inv. Nr. 279.

14 Vgl. Burns 2007, S. 29.

15 Chaperon 1788.

16 Brief von Henning; GLA Karlsruhe, FA 5 A Corr. 96, 38. Die Pastellstreifen sind heute den »General-Regeln«, FA 5 A Corr. 96, 35, beigegebunden.

17 Lauts 1977, S. 65; Roethlisberger/Loche, Bd. 1, 2008, S. 111f.

18 Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793), Maler und Kupferstecher. Er war einer der Agenten von Karoline Luise. Lauts 1977, S. 67.

19 *Public Advertiser*, 30. April 1760; Simon 2013.

20 Roethlisberger/Loche, Bd. 2, 2008, S. 809 (Genf, 13. Oktober 1778): »J'y joins [...] des pastels la grande boîte est pour toi, & la petite des pastels de Stoupass parce qu'on ne les trouve plus, mais d'un autre qui valent encore mieux a se que dit ton Papa.«

21 Sauvage/Gombaudo 2014b.

22 Liotard 1781, S. 48.

23 Schwarze und weiße Kreide mit Pastell auf blauem Papier, Inv. Nr. SK-A-1198.

24 Inv. Nr. SK-A-233.

25 Burns 2007, S. 31 und 121.

26 Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-238.

27 Pastell auf Kalbspergament, Inv. Nr. SK-A-234.

28 Pastell auf Kalbspergament, Inv. Nr. SK-A-1197.

29 Weitere Hinweise bietet der Beitrag von Astrid Reuter in diesem Band.