Originalveröffentlichung in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Nr. 7/8 (2001), S. 5-22

Thomas Kirchner

Französische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts

Die französische Malerei vollzog vom frühen 17. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine erstaunliche Entwicklung. Zu Beginn war sie von eher lokaler Bedeutung, ab den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts dominierte sie aber bereits weitgehend die europäische Kunstlandschaft. Stand dabei anfangs eine klassisch-akademische Ausrichtung im Vordergrund, so setzte sie im 18. Jahrhundert Maßstäbe für die Entwicklung der modernen Kunst.

Zum Autor:
Thomas Kirchner, geb. 1954, studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Bonn, Berlin und Paris. Mitarbeit an zahlreichen Ausstellungen, Promotion 1987 in Bonn. 1988 Assistent am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin; 1997 Habilitation. Vertretungsprofessuren in Frankfurt a.M. und Berlin, seit 1999 Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte am Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg. Publikationen zur französischen Kunst und Kunsttheorie des 17.-19. Jahrhunderts und zur europäischen Kunst um 1800.

Die Eckdaten der im Folgenden zu untersuchenden Epoche sind politischer Natur, sie sind aber auch für die Kunst von Bedeutung. Im Jahre 1589 bestieg Heinrich IV. den französischen Thron. Er beendete die Religionskriege, die das Land an den Rand des Ruins geführt hatten. Das kulturelle Leben, das weitgehend zum Erliegen gekommen war, blühte nun langsam wieder auf. Und exakt zwei Jahrhunderte später brachte die Französische Revolution das Ancien Régime zu Fall, ein Einschnitt, der ebenfalls die Kunst in einem starken Maße betraf.

Das 17. Jahrhundert, von den Franzosen respektvoll »Le Grand Siècle« genannt, begann künstlerisch unspektakulär. Man griff auf den Manierismus zurück, der bereits vor den politischen Turbulenzen dominiert hatte. Der Stil war nicht eine ausschließlich höfische Erscheinung, er prägte ebenso die städtische Kultur. Drei Kunstzentren ragten besonders heraus: der königliche Hof mit seinem Schwerpunkt in Fontainebleau, die Hauptstadt von Lothringen Nancy und Paris (vgl. KAb 5.4.8; 12/00).

Auch wenn die künstlerische Entwicklung in Frankreich durch die politischen Ereignisse zurück geblieben war, so konnte das Beharren auf einem manieristischen Stil nicht zufriedenstellen. Besonders der Kontakt mit der Kunst der Nachbarländer musste den Franzosen bewusst machen, dass der Manierismus nicht mehr der Zeit entsprach. Bei der höfischen Kunst, der Zweiten Schule von Fontainebleau, erledigte sich das Problem von selbst. Mit dem Tod Heinrichs IV. im Jahre 1610 erlosch die Schule nahezu vollständig, nur noch einige wenige Projekte wurden zu Ende geführt. Auch verstarben die wichtigsten Vertreter bald. Außerhalb des Hofes wurde spätestens seit den zwanziger Jahren intensiv daran gearbeitet, zu einer neuen Kunst zu finden. Die meisten Künstler stützten sich dabei auf die niederländisch-flämische oder auf die italienische Kunst, die bereits erfolgreich die notwendigen Schritte unternommen hatten. In Lothringen sind in diesem Zusammenhang besonders zwei Künstler zu nennen: der Graphiker Jacques Callot (1592–1635), der sich zunehmend einer Wirklichkeitswiedergabe verbunden fühlte, und der in Lunéville ansässige Georges de

Abb. 1
Georges de La Tour: Frau, die einen Floh knackt, um 1630–34, Öl/Leinwand, 120 × 90 cm. Nancy, Musée Historique Lorrain.
Foto aus: Christopher Wright, French Painters of the Seventeenth Century, Boston 1985.

La Tour (1593–1652). Beide Künstler begannen noch ganz in einem manieristischen Stil, entwickelten jedoch bald neue eigenständige Formen. La Tour befreite sich besonders in den so genannten Nachtbildern vom Manierismus. Er stützte sich dabei auf Lösungen, die von Caravaggio ihren Ausgang nahmen. Die Darstellung einer *Frau, die einen Floh knackt (Abb. 1)* zeichnet sich durch einen extrem vereinfachten Aufbau aus. Nichts scheint überflüssig oder lediglich aus dem Wunsch einer dekorativen Durchgestaltung des Bildes hinzugefügt. Die Kerze beleuchtet die Szene, ihr Licht dient auch einer Belebung der ansonsten äußerst strengen Komposition. Viele der späteren Werke zeichnen sich durch eine Überblendung zweier inhaltlicher Ebenen aus. Zuerst haben wir es mit der Wiedergabe einer allgemein menschlichen Situation zu tun, diese Bedeutungsschicht kann aber ergänzt werden durch eine zweite, religiöse Sinnschicht. Vorgeschlagen wurde hier als Thema Maria, die entdeckt, dass sie schwanger ist. Dieser Vorschlag geht von der Kerze als einem auffälligen Accessoire aus, das als Hinweis auf Christus, dem Licht der Welt, zu verstehen sei.

La Tour kannte die von Caravaggio ausgehenden Neuerungen wohl nur durch die Vermittlung niederländischer Künstler. Zahlreiche französische Künstler waren hingegen nach Italien gegangen und dort dem Einfluss der Kunst Caravaggios direkt erlegen. Die meisten dieser Künstler waren in den frühen neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts geboren und im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Rom angekommen. Unter ihnen ist besonders Simon Vouet (1590–1649) hervorzuheben, der bald zum führenden Kopf der französischen Künstlergemeinschaft in Rom wurde.

Die Medici-Galerie

Zu der Zeit, als die in Rom ansässigen französischen Künstler im Caravaggismus einen Ausweg aus der Krise der Kunst gefunden hatten, war die Situation in Paris noch völlig ungeklärt. Weder zeichnete sich hier ein Weg zur Überwindung des Manierismus ab, noch gab es eine überzeugende Künstlerpersönlichkeit, der man eine solche Aufgabe hätte zutrauen können. Und so wandte man sich ganz selbstverständlich an einen ausländischen Künstler, als es darum ging, eines der größten Projekte der Zeit zu realisieren: die Medici-Galerie. Mit dem Auftrag wurde Peter Paul Rubens (1577–1640) betraut (ausgeführt 1622–1625). Thema war das Leben der Auftraggeberin Maria de' Medici von ihrer Geburt bis zur Versöhnung mit ihrem Sohn Ludwig XIII. Ziel war, die Bedeutung der zusehends ins politische Abseits gedrängten Regentin zu unterstreichen. Peter Paul Rubens genügte den Wünschen der Auftraggeberin auf vielfältigste Weise. Er war

der zum damaligen Zeitpunkt prominenteste lebende Künstler und galt als besonders qualifiziert für Aufgaben, die nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch schwierig erschienen. Zudem wurde die Lösung für eine Überwindung des Manierismus zu dieser Zeit von den Parisern eher im Norden als im Süden gesucht. Zahlreiche niederländische und flämische Künstler nutzten dies aus, wurden in Paris sesshaft und prägten das kulturelle Leben nachhaltig.

Die Politik entwickelte jedoch bald abweichende Vorstellungen, sie sah das Vorbild für eine moderne Kunst in einem immer stärkeren Maße in Italien. So suchte man für die Heinrichs-Galerie, die die Medici-Galerie im Palais du Luxembourg ergänzen sollte und für die Rubens bereits den Auftrag erhalten hatte, bald händeringend nach einem italienischen Künstler. Keiner der angefragten Maler wollte jedoch die Aufgabe übernehmen. Schließ-

Abb. 2
Simon Vouet:
Der bezwungene Saturn,
1645/46, Öl/Leinwand,
187 × 142 cm.
Bourges, Musée du Berry.
Foto aus: Alain Mérot, French Painting in the Seventeenth Century, New Haven/London 1995.

lich rief man im Jahre 1627 den zu der Zeit prominentesten französischen Künstler Simon Vouet nach Paris zurück und ernannte ihn zum Ersten Maler des Königs. Er war durch seinen langjährigen Aufenthalt in Rom mit der italienischen Kunst aufs engste vertraut und besaß damit gute Voraussetzungen, um die anstehende Aufgabe zu erfüllen. Nur wurde die Heinrichs-Galerie nie ausgeführt, die Verbannung der Auftraggeberin Maria de' Medici kam dem zuvor. Mit dem Rückruf von Vouet war jedoch die Entscheidung zugunsten eines an der italienischen Kunst orientierten Weges gefallen. Zwar war die städtische Pariser Kunst weiterhin niederländisch geprägt, die höfische Kunst stand von nun an aber unter dem Einfluss Italiens.

Bei Vouets zentraler Aufgabe der Entwicklung einer eigenständigen französischen Kunst in Anlehnung an das italienische Vorbild dachte man jedoch nicht an Caravaggio und seine Nachfolger, denen sich der Künstler in Rom angeschlossen hatte, sondern an eine eher klassische Kunst, für die die Brüder Carracci standen. Und so gab Vouet den Caravaggismus in Paris völlig auf. Der Stil stieß bei dem höfischen Publikum, dessen bevorzugter Maler er werden sollte, auf wenig Gegenliebe. Vouet entwickelte nun eine elegante, bewegte Malweise, er verzichtete auf eine Dramatisierung der Bilder mit Hilfe der Lichtführung, und seine Palette hellte sich auf. Und auch inhaltlich ist eine Umorientierung zu verzeichnen. Hatten es die Caravaggisten vermieden, von der Wirklichkeit zu abstrahieren und Allegorien einzubringen, so nahmen diese nun einen großen Raum in Vouets Werk ein. Diese formale und inhaltliche Verschiebung ging mit einer weiteren Veränderung einher. Die in Rom entstandenen caravaggesken Werke waren vorrangig Sammlungsgegenstände, die wegen ihres künstlerischen Wertes erworben wurden; in Paris sind die Bilder im allgemeinen in einen Funktionszusammenhang, die Ausstattung eines Kirchenraumes oder eines Palastes, eingebunden, und dieser stellte andere Anforderungen an eine Komposition *(Abb. 2)*.

Abb. 3
Brüder Le Nain: Venus in der Schmiede des Vulkan, 1630, Öl/Leinwand, 150 × 116,8 cm. Reims, Musée Saint-Denis. Foto aus: Christopher Wright, a.a.O.

Neben dem von Vouet und seiner Schule gewählten Weg zur Reform der französischen Malerei wurde ein weiterer Weg beschritten, der sich an der niederländischen Kunst orientierte. Diese Alternative ist aufs engste mit den Namen der Brüder Le Nain verbunden. Die drei Brüder Antoine, Louis und Mathieu Le Nain wurden im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts geboren, sie lebten seit den späten zwanziger oder frühen dreißiger Jahren in Paris, wo Antoine und Louis 1648, Mathieu 1677 starben. Bis zum Tod von Antoine und Louis arbeiteten die Brüder zusammen, ihre Bilder müssen als Gemeinschaftswerke angesehen werden.

Eine Idealisierung der Szenen – wie sie etwa Vouet betrieb – lag den Künstlern fern, so fehlt der Darstellung von *Venus in der Schmiede des Vulkan (Abb. 3)* eine Grazie, die normalerweise das Thema auszeichnet. Venus entspricht kaum den Vorstellungen, die sich die italienischen Künstler von ihr machten. Und ihr Gemahl Vulkan ist ein Mann in mittleren Jahren, der eine gewisse Müdigkeit nicht leugnen kann, man sieht ihm die Schwere seiner Arbeit an. Venus und Vulkan scheinen sich nicht in einer mythologischen Welt zu bewegen, vielmehr haben wir es mit einer irdischen Schmiede zu tun, die lediglich von prominentem Personal bevölkert wird. Und so unterscheidet sich diese Szene nur wenig von Genrebildern der Le Nain, die sich der armen Landbevölkerung widmen. Nicht nur griffen die Brüder etwa bei der Figur des Vulkan auf die Darstellung eines müden Bauern bei einem Mahl zurück, auch unterscheidet sich die Komposition nur wenig von der Darstellung einer Schmiede im Stile eines Genrebildes.

Zahlreiche weitere Künstler arbeiteten in einer realistischen Manier. Sie sind jedoch im Allgemeinen nicht mehr fassbar. Sie wirkten für einen offensichtlich großen städtischen Markt, hatten aber kaum Kontakt mit den in Italien geschulten Künstlern, die für den Hof und für den König arbeiteten und die die großen Ausstattungsprojekte realisierten. Zunehmend bildeten sich zwei kulturelle Sphären aus, die nur wenig Berührungspunkte besaßen: der Hof, der Künstler mit italienischem Hintergrund verpflichtete, und die Stadt Paris, die eine Malerei beherbergte, die an der niederländisch-

Abb. 4
Nicolas Poussin: Mannalese, 1636, Öl/Leinwand, 149 × 200 cm.
Paris, Musée du Louvre.
Foto aus: Alain Mérot, a.a.O.

flämischen Kunst orientiert war. Die Stilwahl hatte also nicht nur künstlerische Gründe, sie umfasste durchaus auch politische Aspekte. Jedoch sollte der italienische Weg immer mehr an Überhand gewinnen und die künstlerische Entwicklung bestimmen. Der Künstler, der bald in diesem Zusammenhang eine herausragende Bedeutung einnahm, war Nicolas Poussin (1594–1665).

Frankreich und Italien

Poussin strebte zeitlebens nach Rom. Eine erste Reise musste er in Florenz abbrechen, erst bei seiner zweiten Reise im Jahre 1624 erreichte er die Ewige Stadt, die von nun an seinen Lebensmittelpunkt darstellen sollte. Nur noch einmal verließ er die Stadt für längere Zeit, um 1640/41 in Paris die Grande Galerie des Louvre auszumalen. Poussin sollte sich in Rom jedoch nicht – wie seine Landsmänner – den Caravaggisten anschließen, vielmehr orientierte er sich an den Carracci und entwickelte einen klassischen Stil, der bald zum Vorbild für die französische Kunst wurde. Der auch antiquarisch und kunsttheoretisch äußerst interessierte Künstler widmete sich einer Malerei, die, ausgehend von Leon Battista Albertis Ideen zur Historienmalerei, eine komplexe Bildsprache entwickelte. Die Themen entnahm er bevorzugt der antiken Kultur, wobei antike Mythologie, antike Geschichte und Altes Testament gleichberechtigt nebeneinander stehen. Als Beispiel sei hier die *Mannalese* (1636, *Abb. 4*) ausgewählt. Die Lektüre des Bildes kann links vorne beginnen, sich von dort aus in die Tiefe bis hin zu den beiden Protagonisten Moses und Aaron bewegen, um in der rechten Bildhälfte wieder zum Vordergrund zurückzukehren. Damit gibt Poussin eine zeitliche Abfolge wieder. Vorne links wird das Volk Israel in höchster Not gezeigt, die junge Frau, die statt ihrem Kind einer alten Frau die Brust gibt, zeugt von Mildtätigkeit. Weiter hinten sieht man eine Reihe von Männern, die um Erlösung von der Hungersnot bitten. Auf der rechten Seite ist das Wunder bereits geschehen. Die Akteure suchen das Manna auf, ja sie geraten in Streit darüber. Und tiefer im Bildraum, dort wo links die Männer um Erlösung bitten, ist rechts eine Gruppe von Männern zu sehen, die sich für die Erlösung bei Moses bedankt. Dieser weist auf den göttlichen Ursprung des Wunders hin. Zusammengefügt werden die Bildhälften im Vordergrund links durch die Gruppe von einem jungen Mann, der einem alten gebrechlichen Mann nach rechts und damit auf die Erlösung verweist, und rechts durch eine junge Frau, die einen mit einem Korb voller Manna beladenen Jüngling nach links zu den Hungernden schickt. Damit schließt sich die Kompositionsform zu einem Kreis. Der Vorzug der Li-

Abb. 5
Claude Lorrain: Landschaft mit dem Tanz der Jahreszeiten, 1662/63, Öl/Kupfer, 28 × 35 cm. Privatsammlung. Foto aus: Pantheon, Hrsg. Erhardt D. Stiebner, Jhg. XLV, München 1987.

Abb. 6
Charles Le Brun: Die Familie des Darius zu Füßen Alexanders, 1660/61, Öl/Leinwand, 298 × 453 cm. Versailles, Musée du Château. Foto aus: Michel Gareau, Charles Le Brun, Paris 1992.

teratur, ein vielschichtiges Ereignis in seiner zeitlichen Abfolge darzustellen, scheint gebrochen, auch die Malerei kann nun Zeit anschaulich machen.

Poussin war es gelungen, einen Kreis von Kunstsammlern an sich zu binden, die seine Werke mit Begierde erwarben. Selbst wenn er im Auftrag arbeitete, so behielt er sich doch alle künstlerische Freiheiten vor. Er widmete sich dem Sammlerbild. Nur selten führte er Werke aus, die in einen konkreten Funktionszusammenhang eingebunden werden sollten, wie es etwa bei der nie fertig gestellten Ausmalung der Decke der Grande Galerie des Louvre der Fall war. Meist konnte er mit diesen Werken nicht völlig überzeugen.

Auch wenn Poussins Aufenthalt in Paris nur ein kurzes Intermezzo bleiben sollte, so ist die Bedeutung des Künstlers für die weitere Entwicklung der französischen Kunst doch kaum zu überschätzen. Paris strebte danach, ein zweites Rom zu werden, und Poussin vermittelte den Franzosen das Gefühl, dieses Ziel erreichen zu können. In diesem Zusammenhang ist noch ein zweiter französischer Künstler zu nennen, der – einmal in Rom angekommen – die Stadt nicht mehr verlassen wollte: Claude Lorrain (um 1602–1682). Seine klassischen Landschaften und Hafenansichten waren keine realistischen Wirklichkeitsaufnahmen, auch wenn es von dem Künstler hieß, dass er nach der Landschaft gearbeitet habe *(Abb. 5)*. Vielmehr folgten sie einem idealen Konzept von Natur, die mit antiken Gebäuden oder Ruinen möbliert und von antiken Menschen belebt ist.

Die Bedeutung der Académie Royale

1648 war ein wichtiges Jahr für die französischen Künstler. Mit der Gründung der ›Académie Royale de Peinture et de Sculpture‹ war ein wesentlicher Schritt zur Befreiung von den Zwängen der Pariser Zunft und zur Entwicklung einer spezifisch französischen Kunst gemacht. Bald wurde aber deutlich, dass der König die Institution nicht ganz uneigennützig geschaffen hatte, sondern dass er von den Akademikern eine Kunst erwartete, die

Abb. 7
Charles de La Fosse: Auffindung des Moses, um 1701, Öl/Leinwand, 125 × 110 cm. Paris, Musée du Louvre. Foto aus: Lawrence Gowing, Die Gemäldesammlung des Louvre, Köln 1988.

seine politischen Ziele unterstützte. Die zentralen Figuren, die die Akademie bald besonders prägten, waren auf politischer Seite der Finanz- und Kultusminister Jean-Baptiste Colbert und auf künstlerischer Seite der Vouet-Schüler Charles Le Brun (1619–1690). Mit der Institution wurde der einmal eingeschlagene Weg, eine französische Kunst unter Anlehnung an italienische Vorbilder zu schaffen, weiter verfolgt. Vertreter einer an niederländisch-flämischen Vorbildern orientierten Kunst wurden zusehends in den Hintergrund gedrängt. Das rationalistische Konzept einer Akademie fand in einer Kunst seinen Niederschlag, die sich vorrangig an den Intellekt und erst an zweiter Stelle an die Sinne wandte. Dem entsprach die Linie als wichtigstes künstlerisches Ausdrucksmittel, die Farbe musste dahinter zurückstehen. Die Malerei sollte nicht eine Wirklichkeit zeigen, wie sie sich dem Menschen präsentiert, sondern die Wirklichkeit in ein Idealbild umformen. Das idealistische Konzept, das dem Inhalt eines Gemäldes große Aufmerksamkeit zukommen ließ, beinhaltete auch eine von André Félibien (1619–1695) entworfene Hierarchie der Bildgattungen, an deren Spitze die Historie und an deren unterem Ende das Stillleben stand.

Die neuen Vorstellungen fanden in geradezu programmatischer Form Ausdruck in Charles Le Bruns Gemälde *Die Familie des Darius zu Füßen Alexanders* (1660/61, *Abb. 6*). Das Bild zeigt eine verschlungene Handlung.

Alexander hatte nach seinem Sieg über das Heer des Darius das feindliche Lager besucht, wo sich ihm die Familie des persischen Herrschers zu Füßen warf. Nur Sysigambis, die Mutter des Darius, richtete sich aus Versehen an Alexanders Begleiter Hephaistion, ein Fauxpas, den Alexander mit der noblen Geste entschuldigte, dass sein Freund ein zweiter Alexander sei. Le Brun zielte in dem Gemälde ganz im Sinne von Poussins Malereikonzept auf die Wiedergabe einer differenzierten Narration ab. Zugleich war deutlich, dass das Bild eine Verherrlichung Ludwigs XIV. betrieb. Der französische König war der neue Alexander.

Mit dem Bild war nach Meinung der Zeitgenossen das seit Anfang des Jahrhunderts verfolgte Ziel einer eigenständigen, spezifisch französischen Malerei erreicht. Der Abstand zur italienischen Kunst sei aufgeholt, ja diese sei nun sogar überflügelt. Jedoch sollte das künstlerische Konzept, das dem Bild zugrunde lag und das ab 1667 in der Akademie theoretisch untermauert wurde, bald auf Kritik stoßen, besonders die doktrinäre Haltung in der Frage der Gewichtung von Farbe und Linie. Mit immer größerem Nachdruck wurde die Farbe als wichtigstes Ausdrucksmittel beschrieben, das künstlerische Ideal fanden die Kritiker nicht mehr in Poussin, sondern in Tizian und besonders in Rubens. Le Brun setzte seine ganze Macht als Akademiedirektor und Erster Maler des Königs ein, um die akademische Doktrin zu bewahren. Jedoch gewannen spätestens nach seinem Tod die

Abb. 8
Antoine Coypel: Auffindung des Moses, vor 1699, Öl/Leinwand, 114 × 146 cm. Ohio, Oberlin College. Foto aus: Nicole Garnier, Antoine Coypel, Paris 1989.

Kritiker an Gewicht. Mit der Ernennung ihres theoretischen Hauptes Roger de Piles (1635–1709) zum Conseiller Honoraire der Akademie im Jahre 1699 wurde offensichtlich, dass sich die künstlerischen Vorstellungen geändert hatten.

Ein neues Publikum

Die Akademie und mit ihr die offizielle Kunst verfielen in eine Krise. Diese wurde noch dadurch verstärkt, dass der König sich mit Beendigung der Ausmalung der Grande Galerie in Versailles (1686) zunehmend als Auftraggeber zurückzog. Zwar wurden noch einige kleinere Projekte realisiert, diese beschäftigten jedoch nur eine geringe Anzahl von Künstlern. Und gerade in der Möglichkeit, ihre Mitglieder mit Arbeit zu versorgen, hatte ein wesentlicher Teil der Macht der Akademie gelegen. Nun mussten die Künstler sich nach einer neuen Klientel umschauen. Sie fanden diese in Paris im reichen Bürgertum und im Adel. Das neue Publikum konnte jedoch mit der Kunst, die von der Akademie für Ludwig XIV. und seinen Hof entwickelt worden war, nichts anfangen. Es verlangte nach einer neuen Malerei. Diese Kunst sollte sich in einem stärkeren Maße an die Sinne richten. Ihr herausragender Repräsentant wurde Antoine Watteau, eine theoretische Untermauerung fand sie bei Jean-Baptiste Du Bos.

Einen Übergang von der akademisch-idealistischen Kunst eines Le Brun zur Malerei Watteaus schuf Charles de La Fosse (1636–1716). Er galt als das künstlerische Haupt der Rubenisten, das die Kunst aus einem erstarrten Akademismus befreite. Bereits sein Werdegang lässt eine Malerei erahnen, die sich von derjenigen der Poussinisten unterschied. War für diese Rom das Ziel ihrer künstlerischen Träume, so verbrachte de La Fosse den größten Teil seines Italienaufenthaltes in der Stadt Tizians: Venedig. Die Tragweite der Veränderungen wird deutlich, wenn man eine *Auffindung des Moses* (um 1701, *Abb. 7*) mit einem nahezu gleichzeitigen Gemälde gleichen Themas des der akademischen Tradition verpflichteten Antoine Coypel (1661–1722) vergleicht (vor 1699, *Abb. 8*). Coypel ging es in seinem Werk vorrangig um eine differenzierte Darstellungs- und Erzählweise. Er arbeitete den dramatischen Moment heraus, an dem sich entscheidet, ob der fein eingefädelte Plan gelingt, die Mutter des Moses zur Amme ihres Sohnes zu bestimmen. Ganz ähnlich wie in Le Bruns »Familie des Darius zu Füßen Alexanders« erzählen die einzelnen Bildakteure mit Hilfe ihres Gesichtsausdrucks kleine Aspekte einer Geschichte. Bei de La Fosse sehen wir hingegen dort, wo bei Coypel eine nuancenreiche Handlung im Vordergrund steht, immer wieder den gleichen Gesichtsausdruck. Die Vermittlung einer vielschichtigen Handlung scheint nicht angestrebt, der ausgewählte Moment ist weniger dramatisch. Was im Vordergrund steht, ist die Vermittlung von Stimmungswerten.

Die nächste Etappe der Entwicklung wird von Antoine Watteau (1684–1721) markiert. Als dieser 1712 in der Hoffnung auf ein Romstipendium der Akademie seine Werke vorlegte, war es de La Fosse, der seine Qualität erkannte. Auf dessen Vorschlag wurde Watteau statt des Preises die provisorische Mitgliedschaft verliehen. Seine endgültige Aufnahme erhielt der Künstler fünf Jahre später mit der *Einschiffung nach Kythera* (1717, *Abb. 9*). Das Bild präsentiert dem Betrachter eine sinnenfreudige

Abb. 9
Antoine Watteau: Einschiffung nach Kythera, 1717, Öl/Leinwand, 129 × 194 cm. Paris, Musée du Louvre.Foto aus: Der Louvre, 7 Gesichter eines Museums, Kat. München 1987.

Traumwelt, in die er sich hineinempfinden kann. Das Werk entsprach aber nicht vollends den Vorstellungen der Akademiker. Sie erkannten das Gemälde zwar an, verweigerten ihm aber die Zuordnung zur höchsten Gattung, der Historienmalerei. Stattdessen wurde der Künstler als Maler von galanten Festen eingestuft. Watteau hatte den Akademikern durchaus Argumente für die niedrigere Einstufung geliefert, das Bild gehorcht in vielen Punkten nicht den Regeln der Institution, so wenn der Künstler den Betrachter darüber im Unklaren lässt, ob dieser es mit einer Einschiffung nach Kythera oder in Kythera zu tun hat. Zudem verzichtete Watteau auf eine Idealisierung des Geschehens im klassischen Sinne. Aber die Akademiker hatten ihre Macht verloren, ihre Kritik interessierte niemanden mehr.

Nicht nur künstlerisch, auch in seiner sozialen Rolle repräsentiert Watteau eine neue Ära. Er war ein moderner Künstler, der die traditionellen sozialen Bindungen abgestreift hatte, er gehörte nicht einer Zunft an, war aber auch nicht an den Hof gebunden, sondern arbeitete entweder für Sammler oder für einen freien Kunstmarkt. Galeristen traten als Vermittler zwischen Künstler und Kunstinteressierten auf, und zum ersten Mal wird in Zusammenhang mit der Person Watteaus das Kunstwerk im umfassenden Sinne als Handelsware greifbar.

Der Theoretiker Jean-Baptiste Du Bos (1670–1742) sollte die Aufgaben und Ziele der neuen Kunst am prägnantesten formulieren. Er war der Überzeugung, dass ein Kunstwerk nicht den Intellekt, sondern die Empfindungen des Betrachters ansprechen sollte. Je stärker dieser bewegt werde, um so höher sei die Qualität eines Kunstwerkes. Damit war die Bedeutung von

Regeln, an denen den Akademikern so viel gelegen war, aufgehoben, denn auch ein Kunstwerk, das den Regeln nicht genügt, ihnen sogar widerspricht, kann nun von hoher Qualität sein. Und ebenfalls die Gattungshierarchie, die die Historienmalerei an die Spitze jeglicher künstlerischer Arbeit stellte, büßte ihre Gültigkeit weitgehend ein. Denn warum sollte etwa ein Landschaftsbild den Betrachter nicht ebenso bewegen wie die Wiedergabe eines historischen Ereignisses und entsprechend hoch zu bewerten sein? Die mit dieser Einschätzung einhergehende Abwertung des Bildinhalts sollte es in Zukunft auch Menschen erlauben, die nicht über eine umfassende klassische Bildung verfügten, ein Kunstwerk zu genießen. Und in der Tat sollte die Historienmalerei zunehmend an Bedeutung verlieren. Die künstlerische Entwicklung der nächsten Jahrzehnte fand über weite Strecken in den niederen Gattungen statt.

Die Kulturverwaltung war sich der Schwierigkeiten bewusst und versuchte dirigierend einzugreifen. Im Jahre 1727 veranstaltete sie einen Wettbewerb, zu dem sie die prominentesten Künstler einlud. Die Wahl des Themas war den Teilnehmer freigestellt, es musste jedoch der Historie entnommen sein. Der Preis wurde zu gleichen Teilen an die beiden Hauptkonkurrenten Jean-François de Troy und François Le Moyne vergeben, außerdem wurde der Beitrag von Charles-Antoine Coypel angekauft. Die drei Maler waren den Vorstellungen der Akademie gefolgt: die Vermittlung einer moralischen Botschaft, die Hervorhebung eines Helden, die dramatische Aufbereitung des Ereignisses, die Einbindung des Geschehens in eine Dreieckskomposition etc. Dies sicherte ihnen die offizielle Anerkennung, nicht jedoch die Gunst des Publikums. Denn auf der anschließenden Ausstellung fand die größte Anerkennung des Publikums das Werk von Noël-Nicolas Coypel, das sich deutlich unterschied: Kein moralisierender Gehalt, der den Betrachter zu einem guten Verhalten anleiten sollte, keine klassischen Kompositionsformen, keine Dramatisierung des Geschehens. Die *Entführung der Europa* des Künstlers ist in einem modernen, heiteren, sinnenfrohen Stil gemalt. Sie ist ein Farbenmeer, das sich ausschließlich an das Sentiment des Betrachters wendet, sei es in der Darstellungsform, sei es im Inhalt, dem eine deutlich erotische Note unterlegt wird. Das Auseinanderklaffen von offizieller Kunstanschauung und Publikumsgeschmack ist nicht mehr zu übersehen.

Der Salon und die Kunstkritik

Mit dem Moment, an dem sich der Staat als Auftraggeber immer mehr zurückzog und die Künstler für ein zunehmend anonymes Publikum zu arbeiteten begannen, musste ein Forum gefunden werden, auf dem sich diese präsentieren konnten. Der 1725 erstmals veranstaltete Salon erfüllte diese Aufgabe. Zwar wurden bereits im späten 17. und im frühen 18. Jahrhundert vereinzelt Ausstellungen veranstaltet, diese dienten aber vorwiegend der staatlichen Selbstdarstellung. Nun aber dienten sie den Zielen der Künstler. Der Maler, der dieses Forum lange Zeit wie kein anderer beherrschte und der dem Publikumsgeschmack wie kaum ein anderer entgegenkam, war François Boucher (1703–1770).

Boucher führte den einmal eingeschlagenen Weg fort. Die Vermittlung eines Inhalts, der den Akademikern so wichtig gewesen war, spielte in sei-

nen Werken nur noch eine untergeordnete Rolle, auch wenn sie sich auf den ersten Blick den Regeln der Institution fügten. So zeichnen sich seine Bilder durch eine gewisse Beliebigkeit aus. Das vorrangige Motiv ist eine meist von Erotik geprägte Sinnenfreude, bei der unerheblich ist, ob sie in eine mythologische oder in eine eher genrehafte Szene eingekleidet ist. So ist eine *Diana im Bade* (1742, *Abb. 10*) nur bei genauerem Hinsehen zu identifizieren. Boucher zeigte alle Details, die es dem gebildeten Betrachter erlauben, die Geschichte aus Ovids ›Metamorphosen‹ wiederzuerkennen. Aber eigentlich spielt das mythologische Ereignis wie auch dessen moralischer Gehalt für die Rezeption des Bildes keine Rolle. Das Ereignis liefert vielmehr das Alibi, eine erotische Szene zu gestalten, die auch ohne Kenntnis der Geschichte der Diana zu goutieren ist. Die Rechtfertigung der Darstellungen liegt nicht in einem Thema begründet, sondern wesentlich in der Form, wie die Sinne angesprochen werden. Und hierzu setzte Boucher nicht nur auf Erotik, sondern auch auf spezifisch malerische Mittel.

Abb. 10
François Boucher:
Diana im Bade, 1742,
Öl/Leinwand, 56 × 73 cm.
Paris, Musée du Louvre.
Foto aus: François Boucher,
Kat. Ausst. New York 1986.

Die Beliebigkeit der Gemälde Bouchers, auch ihre mangelnde moralische Ernsthaftigkeit und ihr dekorativer Charakter ließen die Werke bald zum Hauptziel der Kritik werden, die lautstark ihren Unmut über den Zustand der Kunst zum Ausdruck brachte. Nach Einschätzung vieler war der Salon zu einer reinen Verkaufsausstellung geworden. Die Künstler richteten sich nur noch nach dem Geschmack eines kaufkräftigen Publikums und verlören darüber die Kunst aus den Augen. Die Kritik wurde vor allem in aufgeklärten Kreisen formuliert. Ihnen fehlten die finanziellen Mittel, um auf die Kunst Einfluss zu nehmen. Sie schufen sich jedoch ein Forum, das sich als ungeheuer wirkungsvoll erwies: die Kunstkritik (vgl. KAb 10.3.5;3/99). Die erste Kritik erschien 1746, sie stammte von La Font de Saint-Yenne, der bedeutendste Vertreter der neuen literarischen Gattung war Denis Diderot (1713–1784), der in sechziger Jahren seine Haupttexte verfaßte. Von der

Abb. 11
Jean-Baptiste Greuze: Der väterliche Fluch, 1777, Öl/Leinwand, 130 × 162 cm. Paris, Musée du Louvre. Foto aus: Lawrence Gowing, a.a.O.

Kunstkritik sollte von nun an – sehr zum Unwillen der Künstler – die Macht ausgehen. Und sie verlangte nachdrücklich eine Reform der Kunst. Auch die offizielle Kulturverwaltung wurde wieder aktiv. Ihr ging es vor allem um eine Wiederbelebung der Historienmalerei. Ein Wettbewerb von 1747 konnte erste Erfolge verzeichnen. Jedoch endete ein Reformprojekt aus dem Jahr 1764, eine dezidiert moralische Historienmalerei für das Schloss Choisy zu schaffen, mit einem Desaster. Die Kritik verriss die Bilder, und Ludwig XV. wollte sich lieber mit Werken Bouchers umgeben als mit Gemälden, die ihm aufgeklärte Herrschertugenden vorführten. Erst mit Jacques-Louis Davids Gemälden gelang es, die Gattung wieder zur führenden künstlerischen Ausdrucksform zu machen.

Die eigentliche künstlerische Entwicklung sollte sich erst einmal in den niederen Gattungen vollziehen. Diese hatten den Vorteil, dass sie nicht derart mit Regeln überfrachtet waren wie die Historienmalerei und damit größere Freiheiten zuließen, zudem konnte in ihnen leichter einer zentralen Forderung des 18. Jahrhunderts nachgekommen werden, die Wahrheit der Darstellung. Jedes Kunstwerk musste es sich gefallen lassen, auf seine Glaubwürdigkeit hin überprüft zu werden. Der prominenteste Vertreter dieser Entwicklung war Jean-Baptiste Greuze (1725–1805). Seine Bilder galten den Zeitgenossen als die neue moralische Kunst, die die Kritik zu fordern nicht müde wurde. Die vermeintlich alltäglichen Szenen liefern die Folie für moralische Aussagen, in deren Mittelpunkt das Konzept der bürgerlichen Familie steht *(Abb. 11)*. Greuze verband die traditionelle Genremalerei mit künstlerischen Mitteln, die der Historienmalerei entlehnt waren. Aufbau, Dramaturgie, Narration, moralischer Gehalt entstammen der ersten Gattung, die dargestellte Welt ist sozial der Genremalerei zuzuordnen. Der deutliche Rückgriff auf die künstlerischen Ausdrucksformen der ersten Gattung diente einer Aufwertung nicht nur der Werke, sondern

Abb. 12
Jean-Baptiste Oudry: Hündin, die ihre Jungen säugt, 1752, Öl/Leinwand, 103,5 × 132 cm. Paris, Musée du Louvre. Foto aus: Hal Opperman, J.-B. Oudry, Fort Worth 1983.

auch der mit ihnen vermittelten moralischen Vorstellungen. Diese werden zur allgemein verbindlichen, sozial übergreifenden Moral.

Die Strategie, die niederen künstlerischen Aufgaben durch Überschreitung der Gattungsgrenzen aufzuwerten, blieb nicht auf die Genremalerei beschränkt. In der Landschaftsmalerei erregten Joseph Vernets (1714–1789) dramatische Seebilder Aufmerksamkeit, und in die Tiermalerei fügte Jean-Baptiste Oudry (1686–1755) moralische Momente ein, die deutlich über die traditionellen Inhalte der Gattung hinausgehen. So rührte eine *Hündin, die ihre Jungen säugt* (1752, *Abb. 12*) das Salonpublikum, das darin eine Anspielung auf ein inniges Mutter-Kind-Verhältnis sah, wie es die aufgeklärte Familienmoral etwa eines Jean-Jacques Rousseau propagierte. Und auch im Porträt ist eine Entwicklung zu beobachten. So bemühte sich Maurice Quentin de La Tour (1704–1788) in seinen Pastellbildnissen, das Wesen der Dargestellten einzufangen. Seine Bilder dienen nicht mehr der Repräsentation, sondern sie ergründen unter Ausblendung alles Überflüssigen den Charakter eines Menschen. Dieser ist das Wesentliche, die soziale Position der Menschen ist nachgeordnet, sie ist den Bildern kaum noch ablesbar.

Zuletzt sei noch die Stilllebenmalerei erwähnt. Die klassische Doktrin wies ihr die niedrigste Position zu, da sie lediglich leblose Gegenstände zeige. Deren Wiedergabe verlange von den Künstlern eine geringere Qualifikation als die übrigen Gattungen, außerdem könne ein Stillleben dem Betrachter keine Botschaften vermitteln. Gerade diese Geringschätzung erlaubte es nun aber den Künstlern, sich vollends auf künstlerische Fragen zu konzentrieren. Als herausragender Vertreter wurde bereits von den Zeitgenossen Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779) angesehen. Die in seinen Bildern gezeigten Objekte spielen eine untergeordnete Rolle. So bemerkte Diderot, dass bei naher Betrachtung von Chardins Bildern die Farbe

keine Gegenstände abbildet, sondern zum Gegenstand der Malerei selbst wird. Die Entwertung des Gegenstandes geht noch einen Schritt weiter. Denn die Bilder geben im Allgemeinen keinen exakt beschreibbaren Raum wieder. Zwar lässt sich die vordere Grenze des dargestellten Raumes meist leicht benennen, nicht aber die hintere Grenze. Der Tisch, auf dem die Gegenstände aufgebaut sind, geht ohne präzise Markierung in die Rückwand über. Beide haben die gleiche Farbigkeit, lediglich eine leichte Abstufung der Helligkeit der Farbe lässt die hintere Raumgrenze erahnen. Ohne die Gegenstandsverpflichtung aufzugeben, testete Chardin, wie weit Farbe zum eigentlichen Bildgegenstand werden kann. Zugleich unterliegen die Bilder einem ausgearbeiteten abstrakten Kompositionsschema *(Abb. 13)*.

Nun war es sicherlich in den niederen Gattungen einfacher, sich von überkommenen Vorstellungen freizumachen. Die Bemühungen in der Historienmalerei überzeugten lange Zeit nicht. Aber auch hier wurde daran gearbeitet, die Kunst von einer Verspieltheit und mangelnden Seriosität zu befreien. Einen ersten wichtigen Schritt unternahm in unmittelbarem Rückgriff auf die Antike Joseph-Marie Vien (1716–1809) mit seiner *Amourettenverkäuferin* (1763, vgl. KAb 7.4.3; 4/01).

Die von Vien initiierte Entwicklung sollte von seinem Schüler Jacques-Louis David (1748–1825) zu ihrem Höhepunkt geführt werden. Seine Werke stellen nicht nur unter stilistischen Gesichtspunkten den Abschluss der Entwicklung dar, sie stehen auch für eine inhaltliche Neubestimmung der Malerei.

So thematisierte David in seinem im Revolutionsjahr entstandenen *Brutus (Abb. 14)* den Konflikt zwischen Staatsräson und väterlichen Gefühlen. Brutus hatte seine beiden Söhne, die an einem Putsch gegen die Republik beteiligt waren, den Gesetzen folgend zum Tode verurteilt. Im Hintergrund werden die Leichname herausgetragen. Brutus hat damit den Er-

Abb. 13
Jean-Baptist Siméon Chardin: Der Erdbeerkorb, um 1760, Öl/Leinwand, 37 × 45 cm. Paris, Musée du Louvre. Foto aus: Marianne Roland Michel, Chardin, Paris 1994.

Abb. 14
Jacques-Louis David: Brutus, 1789, Öl/Leinwand, 325 × 425 cm. Paris, Musée du Louvre. Foto aus: Rolf Toman, Klassizismus und Romantik, Köln 2000.

halt des Staates über sein familiäres Glück gestellt. Dies vollzieht sich indes offensichtlich nicht ohne Konflikte. So bringen die Mutter und die Schwestern der Hingerichteten ihre Trauer heftig zum Ausdruck und stellen damit die Entscheidung des Vaters in Frage. Aber auch Brutus selber steht nicht ungebrochen hinter seiner Entscheidung, er ist sich darüber im Klaren, dass seine beiden Rollen als Staatsmann und als Familienvater nicht in Einklang zu bringen sind. Konsequenz ist die Erstarrung in Handlungsunfähigkeit. David legt dem Betrachter diesen Konflikt offen, er gibt ihm aber keine Hilfestellung, welche der beiden Lösungen die richtige sei.

Das Bild ist revolutionär, nicht im Sinne der unmittelbar folgenden politischen Ereignisse, sondern im Gegenteil, weil es eine eindeutige Handlungsanweisung verweigert. Es ist aber auch revolutionär, weil es eine neue Bildsprache entwickelt, die die Malerei auf ihre Ausdrucksfähigkeit hin untersucht.

Abschließend muss noch ein Künstler erwähnt werden, der sicherlich zu den bedeutendsten französischen Malern des 18. Jahrhunderts gehört, sich aber einer einfachen Einordnung entzieht: Honoré Fragonard (1732–1806). Er stand in der Tradition von Watteau und von seinem Lehrer Boucher. Nachdem er sich anfangs der Historienmalerei gewidmet hat, wandte er sich bald den niederen Gattungen zu, besonders der Genre-, Porträt- und Landschaftsmalerei. Und auch erotische Szenen spielen eine

Abb. 15
Honoré Fragonard: Die Schaukel, 1767, Öl/Leinwand, 81 x 65 cm. London, Wallace Collection.
Foto aus: Archiv.

große Rolle in seinem Werk. Ihnen ist nun aber eine Natürlichkeit zu Eigen, die sie bei seinem Lehrer nie besessen haben *(Abb. 15)*. Und in den großformatigen Landschaftsbildern ist der Mensch Teil der Natur und nicht die Natur künstliche Kulisse für ein gekünsteltes menschliches Verhalten. Besonders zeichnete sich der Künstler durch seine lockere Malweise, durch den freien Umgang mit der Farbe aus, die ihn als einen Vorläufer der Impressionisten erscheinen lassen.

Fragonard hatte mit seinen Bildern einen ungeheuren Erfolg. Er konnte es sich sogar leisten, nicht auf dem Salon auszustellen. Sein Ziel war eine spielerisch elegante Malerei, die Vermittlung einer moralischen Aussage lag ihm fern. Er war sich aber wohl darüber im Klaren, dass mit dem Durchbruch von Jacques-Louis David und mit den politischen Veränderungen seine Kunst keinen Ort mehr hatte. Mit der Französischen Revolution scheint er die Malerei aufgegeben zu haben.

Auswahlbibliographie:
Philip Conisbee, Painting in Eighteenth-Century France, Oxford 1981.
Grand siècle. Peintures françaises du XVIIe siècle dans les collections publiques françaises, Ausst.-Kat., Montreal/Rennes/Montpellier 1993.
Alain Merot, La peinture française au XVIIe siècle, o.O. 1994.