



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Gesammelte Aufsätze

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1938

Jean Baptiste Siméon Chardin

urn:nbn:de:hbz:466:1-42052

JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN

1699—1779

Erschienen im „Museum“, Berlin und Stuttgart 1909

Die Malerei Frankreichs erreicht ihre europäische Höhe zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Noch im 16. hat sie sich Ausländer leihen müssen. Schon im 17. hat sie Poussin, Claude, die Le Nain zurückgegeben. Zu Anfang des 18. ist sie die Malerei Europas. Sie wurde es, als der letzte Niederländer in ihr aufging. Watteaus Übersiedlung vollendete eine Auswechslung der Kräfte, die seit Jahrzehnten im Gange war. Als daheim die *Lairessesche* Forderung siegte: die Gegenstände dem Malerischen schon einmal vorzuformen, sie schön und künstlich zu machen, ehe sie malenswürdig seien – da rettete sich der niederländische Malergeist mit einem letzten Sprunge nach eben dem Frankreich, dessen klassisches Ideal ihm den Boden abgegraben hatte. Was mit Watteau wanderte, war zunächst veredelter Teniers. Es war im dauernden und höheren Sinne Rubens – Rubens verfeinert und zart geworden. Von neuem trat in die Ahnenreihe der französischen Malerei die flämische ein. Es wird nicht immer beachtet, daß damals auch die holländische in Paris mündet – auch sie nur durch einen, und schon einen Urpariser: Chardin.

Die gleiche myopische Kulturhistorik, die in Watteau lediglich den „Ausdruck“ der Régencegesellschaft bemerkte, hat Chardin neben Greuze gestellt als „Vertreter der bürgerlichen Note“. Das Ergebnis dieser Historik war unhistorisch: ein Anachronismus. Man machte Chardin zum „Maler der Zopfzeit“ nach dem handlichen Schema: Der Bürger kam nach dem Adligen, Chardin malte Bürger usw. Man vergaß, daß er in den 30er Jahren des Jahrhunderts fertig, ja, daß er, gleich Watteau, noch im Siebenzehnten geboren war.

Der Irrtum lag zuletzt in der Unterschätzung des Künstlerischen. Chardin malte nicht so breit, so realistisch, so „anders“, so „bürgerlich“, weil er bürgerlich gesonnen war. Es war eher umgekehrt. Er hatte ein Mandat in der Geschichte der Kunst. Sein Genre, seine Interieurs, seine unvergleichlichen Stilleben waren die Kontinuität der malerischen Blickruhe in Europa. Wie

die Landschaft Hobbemas bei den Engländern wieder durchgriff, wie Rubens bei Constable, wie Ruisdael in der Barbizonschule wieder ausbrach, so wuchs bei Chardin die Farbenstille der Amsterdamer und Delfter Meister abseits in geheimem Garten weiter. Wer von innen her Maler sein mußte in jenem niederländischen Sinne der Erdverwandtschaft, der Freude am Blicke selbst, des stummen Eintrinkens der farbigen Erscheinung, der tat damals gut, im bourgeoisen Kreise zu bleiben – und gleich da geboren zu werden. Aber nur, weil dabei der gehaltene Blick gedieh, weil der enge Zaun den Gefahren der Auftragskunst, ihren verabredeten Galanterien, ihren bequem werdenden Abkürzungen, der ganzen Degradierung der Malerei zum Kunstgewerbe den Eintritt verwehrte. Man weiß, wie rapid ihre Grenzen sich nach unten schoben, sobald sie die geheimnisvolle Traumwelt Watteaus verlassen hatte. Alsbald übergoß sie in industrieller Betriebsamkeit alle Dinge des täglichen Lebens bis herab zum Wagenschlage. Gewiß resultierte noch ein Stil – aber man hatte ihm das Blut der Malerei geopfert, und unter David wurde eine harte Selbstbesinnung nötig. Watteaus visionäre Genialität bleibt dieser ganzen Entwicklung gegenüber unantastbarer schöpferischer Anfang. Der frühe Tod hat es für aller Augen hervorgehoben. Ihm zur Seite, nicht dem episodischen Greuze, tritt als geschichtliche Größe Chardin, der alle Krisen des Jahrhunderts mit urwüchsiger Lebenskraft überdauerte. Watteau, der ihnen vorwegstarb, und Chardin, der sie totlebte, der enthobene Jüngling und der unbeirrte Alte, reichen über die Grenzen ihrer Nation und ihres Jahrhunderts hinaus. Sie beide vollenden die Transfusion des Niederländischen in das Französische. Sie beide konstituieren sich im ersten Drittel des Achtzehnten. Ihren Kräften in der Zukunft zu begegnen, darf man immer gewärtig sein.

Chardin – als die einzig ebenbürtige Qualität – ist gerade Watteaus größter Gegensatz der individuellen Färbung. Die Nachrichten über seine künstlerischen Anfänge versetzen in eine völlig andere Luft. Sohn eines Tischlers, der schon selbst mit dem Pinsel dilettierte, wird er bald statt zum Handwerker zum Maler bestimmt. Der *Peintre du Roi* Cazes, zu dem man ihn bringt, hat ihm die rein französische Louis-quatorze-Tradition zu übermitteln – und diese ganze Tradition vermag ihn überhaupt nicht zu rühren. Wie anders begierig hatte Watteau in Valenciennes die flämischen Lehren eingesogen!

Den jungen Chardin drängt eine innere Bestimmung, zu warten. Er erwacht – wenn wir den Goncourts glauben dürfen – an einer Nebensache. Noël Nicolas Coypel läßt ihn an einem Jägerporträt ein Gewehr malen. Selbst erstaunt, nicht phantasieren zu sollen, lernt er schnell den Reiz der nahen

Beobachtung, der Umbildung des Wirklichen im Auge. Dieser Geist des stillen Sehens bleibt ihm; aus diesem treuen Blicke wächst langsam, während die Probleme sacht sich dehnen, seine zarte, schweigsam beredte Welt. Er beginnt sie zu sehen, wo alle sehen, in Blumen und Früchten und Jagdzeug – „nature morte“; dann hebt er seinen Blick über die nahen Gegenstände auf alle menschliche Existenz, wenn sie nur ruht und in leisen Beziehungen schweben bleibt, um endlich auch in dem webenden Dämmer geschlossener Räume das wieder zu finden, was nun einmal das Ziel all seines Wollens ist: Still-Leben.

Zu allererst handelte es sich einmal darum, die Dinge zu treffen. Man spürt die Freude daran noch in der vielbewunderten malerischen Nachbildung eines Bronzereliefs, die 1726 auf der Place Dauphine von J. B. Vanloo selbst gekauft wurde. Noch fesselt der Wert des „Täuschenden“ – man denkt unwillkürlich an Jakob de Wit, den wenig älteren Amsterdamer Reliefimitator. Aber zuletzt mußte es darum gehen, jenen eigenen Lebensreiz des Bewerkes, der in Coypels Diensten ihm aufgetaucht war, zu emanzipieren. Gelang das, so war ein neuer Meister der „nature morte“ da. Was es heißt, einen solchen Reiz auf den Wert eines geschlossenen Kunstwerkes zu verbreitern, spürt man sehr wohl gerade an den ersten berühmten Arrangements. Zwar ist vom ersten Augenblicke an der feste Blick und die zwingende Faust da, das Ganze rund einzuspannen. Aber es muß doch noch recht viel in den Rahmen hinein, damit ein „Bild“ entstehe.

Man betrachte den „Rochen“ (Louvre). Er hat – und mit Recht – seinen Meister berühmt gemacht. Im Sommer 1728, unter dem freien Himmel der Place Dauphine, mitten im festlichen Gedränge des Fronleichnamstages, als Werk eines „Jungen“ für wenige Stunden einer Tapetenwand anvertraut, zog er aller Blicke auf sich, öffnete dem Inconnu die Pforten der Académie Royale und wurde samt einem „Speisetisch voll Früchten und Silber“ sein Rezeptionsstück. Aber so prachtvoll der Fisch, der dem großen Arrangement den Namen gab, die Form wie die Farbe beherrscht – im ganzen ist es doch noch ein rechtes Vielerlei. Der spätere Chardin hätte drei bis fünf Stilleben daraus gewonnen. Neben allerhand niederländischen Elementen hat sogar noch ein lebendiges Tier in den Rahmen hinein gemußt. Später legte Chardin das alles auseinander. Je feiner sein Auge wurde, desto sicherer ging die Mannigfaltigkeit aus dem Objekt in den Pinsel hinüber. Rund zehn Jahre nach dem „Rochen“ entstand ein Werk von so delikater Einfachheit wie der „Hase neben dem Kessel“ in Stockholm. Mühelos angesogen, unmerklich verweilend,

findet unser Blick sich mit dem Bilde eins, um endlich langsam, getränkt von wundersamen Erlebnissen, sich zurückzuziehen. Aber was war es schließlich? Ein Hase und ein Kessel vor einer Wand, eine Quitte, irgendwo zwei Maronen – ein Nichts, wenn wir ihm im Leben begegnen. Aber da ist einmal ein Farbenerlebnis. Wand, Hasenfell und Kessel: drei Werte von Grau zu Braun in harmonischer Verschiedenheit. Da ist – etwas ganz Seltenes – ein noch intensiveres Stofferlebnis.

Daß dieser Kessel breitgeschlossene Form, stehende Rundung, mattierte Glätte, daß dieser Hase länglich zerzauste Form, hangende Biegung, lockere Rauheit ist, daß neben kühlem Metall warmer Zottelpelz herabgleitet und hinter beiden ein dem Gefühle gleich weit entferntes Material, feuchtkalter, harter, schürfiger, leise rissiger Stein sich schiebt – das wird uns wie eine niegeahnte Schönheit plötzlich offenbart. Hier reden die Intervalle der stofflichen Empfindung. Es ist eine Harmonie aus physikalischen Werten. Mit der wundervollen Absetzung der Dinge und der Farben kreuzt sich als ein Drittes die Logik der Valeurs. Von rechts unten her, der großen Frucht, legt sich eine keilförmige Masse dunklerer Töne, von einigen hellen Lichtern aufgebrochen, durch das Bild. So entsteht eine polyphone Dreiheit harmonischer Kontraste, die jedes Element zu jeder Bindungsreihe zwingt. Ihr entspringt die verborgene Mannigfaltigkeit, die keine Häufungen an der Oberfläche duldet.

In der Karlsruher Galerie ist für Deutsche eine vorzügliche Gelegenheit gegeben, diesen reifen Chardin der sparsamen Delikatesse – eine Etappe in der gesamten Geschichte des Stillebens – von dem Chardin spätniederländischer Arrangements abzusetzen. Die beiden Pendants Nr. 498 und 499, das „tote Rebhuhn“ und die „toten Kaninchen“ geben noch etwas ungeschickte Erinnerungen an Weenixsche Jagdstücke. Ihr ein wenig gezwungenes Vielerlei sieht stark nach Bestellung aus, und der erdige Gesamtton scheint mit dem Verluste des stofflichen Charakters zumal der Früchte noch etwas teuer erkaufte.

Dagegen muß man – im gleichen Saale und in der Nachbarschaft von Willem van Aelst, Claas te Heda, Huysum – die beiden anderen Gegenstücke sehen, den „Zinnkrug“ und die „Glasflasche“ (Nr. 496 und 497). Man fühlt auf der Stelle dem allem gegenüber, das an die Arbeit von mehr als einem Jahrhundert erinnert, wie das alte Thema „Stilleben“ in ein neues Stadium getreten ist. Die Abkunft der Gattung aus dem Detail ist überwunden, jede Nachspur botanisierender Sammlerinstinkte verflogen – weder Ausschnitt noch Kollektion, sondern kleine farbige Legenden, aus einem Mindestmaß von Gegenständlichkeit zum Ganzen kleiner Weltbilder gerundet. Die „Glas-

flasche“ erzählt eine zarte Metamorphose: eine angeschälte Zitrone trägt schon die leis-grünliche Metallkälte, die der Zinnbecher daneben als Stoff rechtfertigt; dieser wieder das glasige Blinken der großen Flasche, die selbst matt spiegelnd dem saftigen Grün einer großen Birne entgegenkommt. Und von diesem sacht gewandelten Grün umschlungen, ruht nahe der Mitte das leuchtende Rot eines Apfels und taucht im Hauch der Spiegelung in den Grund zurück. Im „Zinnkrüge“ wieder gehen Pfirsichgelbrot und Pflaumenblau gegeneinander in geformter Bewegung. Mehr als durch Format und Gruppierung werden so durch den Parallelismus zweier elementarer Komplementärverhältnisse die Stücke zu Pendants. Rot-Grün und Orange-Violett: daraus wächst der Inhalt der Bilder.

Dem Stockholmer Hasen-Stilleben gegenüber ist das ein Schritt weiter in der Emanzipation des Optischen. Dort kräftig gegriffene Intervalle aus der Differenz der stofflichen Charaktere gewonnen, hier gerade ihre Verwandtschaft unter dem Lichte zusammengewoben. So wenig wie das Optische dort, fehlt das Stoffliche hier; aber es scheint, jenem entgegenschwindend, in einen feineren Aggregatzustand übergegangen.

Der fünfte Karlsruher Chardin ist zwischen diesen Gegensätzen zweier Pendantpaare ein Ding für sich, eine kompaktere Masse, die formale Mittel zu größter Ruhe des Umrisses ordnet: das „Orangebäumchen“. Die tonige Einheit der Farbe ruht auf einem Gerüste fast plastisch strenger Berechnung. Auf kräftiger Horizontalplatte – ihre Ränder drängen sich uns entgegen – gipfelt die Gruppe unter der heimlichen Grundform eines Kegels. Es ist auffallend, wie der Hintergrund auf jede gegenständliche Suggestion verzichtet, die der steinernen Platte entspräche, weil er mehr als die Gegenstände ist, die Gelegenheit zu allen, die Atmosphäre. Mit einer Kraft zur Bedeutung, wie er sie nur in der Landschaft zu zeigen pflegt, legt er sich links als dunkler Träger unter das bläuliche Grün der Blätter und dehnt sich rechts hinter dem beschatteten Fruchtkorbchen ins Hellere hinweg. Fast Himmel hier, fast Wolke dort, aber in einer traumartigen Mischung der Vorstellungen zugleich weniger und mehr, macht er das Ganze so ganz, daß es die Welt bedeutet.

Man weiß, daß Chardin jede Komposition mit solcher innerlichen Sorgfalt ersann, daß er sie schon aus Verliebtheit gern wiederholte; man darf sich nicht wundern, zumal in späteren Jahren Dokumente verschiedener Entwicklungsstufen nebeneinander liegen zu sehen. Die Freude der Vaterschaft verdeckte gewiß ihm selbst, daß er eine neue Gattung von Stilleben hervor-

gerufen hatte, die einen Teil der eigenen Schöpfungen der Vergangenheit zuwies. Nur da, wo aus dem erlesenen Wenigsten selbst die stofflichen Differenzen zu klingen beginnen und mühelos in farbige Wandlungen hinübergleiten, erhebt sich die Zukunft. In dem Banne dieser neuen Ganzheit entfalten sich die Dinge zu jenem „Magischen“, das Diderot so froh bestürzt. „On n'entend rien à cette magie“, gesteht er sich. Und in den „Salons“ von 1765 bricht er, ehrfürchtig bewundernd, in die Worte aus: „Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes!“ Er staunt, wie alle diese Wunder dem nahen Blicke in nichts zerrinnen, dem wieder entfernten unfaßbar-faßbar zusammenrücken, und findet nur geringen Trost an der Rätselhaftigkeit der Technik, der noch kein Bekannter habe zuschauen dürfen: „es heißt, daß er ebensosehr den Daumen wie den Pinsel benutze“.

Der heutige Mensch wird vor den diskret zerstreuten, aber heimlich gebundenen Farben einer Cézanneschen „nature morte“ ebenso wie vor dem tauig-losen Leben Schuchscher Äpfel sich Chardins erinnern. Ein isolierter Mandatar des geschichtlichen Wachstums, verbindet er das 17. mit dem 19. Jahrhundert.

Durch seine Stilleben. Daß er da wurzelt und groß ist, sollte man nie vergessen, auch vor den Genreszenen nicht, zu denen er weiterging. Der Titel, unter dem die Akademie ihn 1728 aufnahm, „peintre des fleurs, des fruits et des sujets de caractère“ gibt die richtige Alters- und Rangfolge seiner Werte. Das Ethos seiner sauberen häuslich-stillen Genrebilder ist den Moralismen des Louis-seize schon zeitlich um mehr als eine Generation voraus. Diese Bilder sind verwandelte Stilleben und nehmen nur Stimmungen und Gebärden an, die der Schweigsamkeit der Natur konform sind. Chardin basiert seine Menschendarstellung auf das träumerische Dasein des Kindes als eine untere, dumpfere und leisere Regung unserer Existenz. Das heißt viel. In einer Zeit, als es ringsum nichts als Amoretten zu geben schien, als vor den flüchtigen Augen der anderen der Himmel von ganzen rosigen Wolken kleiner Nacktbeinchen flatterte, da richtete er allein auf das Kind den ruhenden Blick des Stillebenmalers.

Das instinktive Mitwissen um elementares Dasein verließ ihn auch vor dieser Lebensstufe nicht. Es machte ihn „objektiv“, d. h. es erlaubte ihm – ihm allein vielleicht in einem ganzen Zeitalter –, das Kind beziehungslos zu sehen: kein Symbol, keine Allegorie, keine Dekoration, sondern Existenz, die über die „nature morte“ hinaus sich regt: nature vivante. Diese Kinder sticken still für sich, sie lassen Seifenblasen steigen, sie träumen mit Kirschen

im Schoß, sie warten vor der Mutter, sie heben die Hände zum Gebet – alles ohne uns zu kennen, ohne etwas zu bedeuten, mit der vollendeten Unbekümmertheit vegetabilischer Wesen. Aber Chardin hört das Gras wachsen. Es gelingt seiner Magie, unsere Existenz in diese zartere, daunigere hinüberzuspielen – und alsbald fühlen wir, daß ihre stumme Gebärde voller geheimer Bewegung ist; wie man unter dem schimmerigen Flaumpelz seiner Früchte unhörbar brodelnde Säfte der Natur zu vernehmen glaubt. Ein Muster dieser Prägnanz ist der „Knabe mit dem Kreisel“ (Louvre). Wie viele seelische Wendungsmöglichkeiten bedeckt und verrät zugleich diese unverwandte Haltung! Die Suggestion bannt uns, bis wir selber in uns die verborgene Mimik, die innerlich nachahmenden Bewegungen fühlen, mit denen das gespannte kleine Gehirn dem Kreisel folgt.

Unter den Genreszenen gibt es Stücke, die spätniederländisch aussehen, wie die „Seifenblase“ bei Madame Simpson (Nr. 12 der Pariser Chardin- und Fragonard-Ausstellung von 1907). Eine Fensterszene à la Mieris. Solche Dinge treten zurück hinter der völlig neuen Art bürgerlich-feiner Interieurszenen, die wieder selbst aus den psychischen Stilleben der Kinderbilder heraus erweitert scheinen – wie die Wiener „Mutter mit dem Sohn“ und das „Tischgebet“, „Le Bénédicité“ (Louvre). Farblich und kompositionell sind diese Werke ohne Vorbilder, aber sie sind darum nicht ohne Ahnen. In einem entscheidenden Punkte antworten sie das gleiche, wie Szenen des Vermeer van Delft oder des Pieter de Hooch: wenn wir nach ihrem Maße von Gegenständlichkeit fragen. Sie sind auf ein Minimum von Handlung herunterberuhigt. Sie scheuen sich nicht vor einer poetischen Unterbeziehung, aber sie fassen sie genau da an, wo eine Erzählung in Worten eine Pause macht.

Das Söhnchen will in die Schule, die Mutter nimmt noch einmal den Hut, um ihn zu büsten. Aber selbst das läßt sie. Pause. Sie blickt mit prüfender Liebe zum Kinde.

Das Essen ist auf dem Tisch. Die Teller haben geklappert. Die ältere Tochter sitzt mit gefalteten Händen. Pause. Die Mutter beugt sich lauschend mit rührender Anmut nur ein wenig nach dem Kleinsten vor: es hebt die Hände und wird beten.

Man darf in beide Bilder hineinhorchen: man wird nichts als stille Atemzüge hören. Aber man mache einmal eine Gegenprobe und stelle sein Gehör auf eine Szene von Greuze ein. Vielleicht den Petersburger „Tod des Gichtbrüchigen“: vor dem gurgelnden Geschmatze und Geschluchze wird man unwillkürlich die Hände an die Ohren heben. Chardin – man sieht es gerade,

wenn man hört – sucht das fremde Sinnesgebiet auszuschalten. Seine „Momente“ sind höchst „fruchtbar“ – aber sie bieten das Vorher wie das Nachher nicht um derer selber, sondern um des Atemzuges willen, den sie tranken, und der hier in die verewigende Ruhe des Stillebens eingeht. Wenn man die literarische Parallele sucht, so findet man statt der Handlung die Pause, statt des „Und da und da“ – den Gedankenstrich. Es ist die Rassereinheit einer Kunst von autochthonen Mitteln.

Sie trifft auf die schlichteste Formel ihres Reichtumes um 1738 in der „Pourvoyeuse“ (Louvre). In der vollendeten Ruhe dieses Bildes ist der ganze Chardin gegenwärtig. Vierzig Jahre liegen hinter ihm – ein Wachstum vom Detail zum Stilleben, vom Stilleben zum Genre, vom Genre zum Interieur; und an diesem einen Punkte ist jedes Stadium des Weges sichtbar. In den vierzig Jahren, die folgten, war kein neuer mehr zu bahnen. Chardin war längst fertig, als die bürgerliche Bewegung in seine Nähe heranwuchs. In ihres klügsten Trägers Gesichtskreis trat er nicht als eine zukunftsbringende, sondern als eine abseitige und schwer qualifizierbare Größe. In der Überschau über das französische Können, die Diderot in den „Salons“ von 1767 brachte, erschien er nur wie ein sich entfernender Stern: „excellent peintre, mais il s'en va“. Ja, im Grunde drohte er die Rechnung des Jahrhunderts umzustößen: „Il n'est pas un peintre d'histoire – mais c'est un grand homme!“

Man muß den „grand sage“ im Verkehr gefühlt haben. Er sah mit der leisen Ironie des ganz gütigen Erfahrenen auf die Agilität derer, die als „Kenner“ in die Kämpfe der Zukunft gingen. Diderot erinnert einmal den Baron Grimm an Worte, die Chardin im Salon zu ihnen gesagt habe: „Messieurs, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici cherchez les plus mauvais; et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau de désespoir de faire jamais aussi mal.“

Daß er Menschen malen konnte, versteht sich von selbst. Einmal, im Porträt des Dichters Sedaine, springt sogar ganz hell und fröhlich die Kraft des Lebens selbst hervor, die – nur verhüllt – gerade dazu nötig war, Werke von Chardinscher Stille zu schaffen (Paris, Slg. Chèramy).

Später, als er zum Pastell übergegangen, hat er die verschlossene Energie und listige Güte der eigenen Züge festgehalten. Wer seine Werke kennt, wird gern hinter dem alten Gesichte die heimliche Überlegenheit eines Menschen herausfinden, der sich der Rechnung seiner Zeit entzog, weil er einem größeren Zusammenhange angehörte.