



Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

2. Die französische Kunst.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](#)

fabriziert, welches glasartiger, durchsichtiger erscheint, bleihaltig und schmelzbarer ist, die Farben (rose tendre und bleu turquoise werden besonders geschätzt) tiefer in die Paste eindringen lässt, nicht als Geschirr, sondern nur zur Herstellung von Prachtgefäßen verwendet werden kann. Dieser Bestimmung ist es zuzuschreiben, daß in Sévres sich die Prunkformen des Barockstiles so lange erhalten (Fig. 382).

Wie das Porzellan sich durch seine Natur vortrefflich den Formen der Rokokodekoration anschmiegt, daß man schier glauben möchte, es hätte bei der Schöpfung der letzteren mitgeholfen, so weist es durch seine Bestimmung auf den Wechsel in den allgemeinen Kultursitten hin. Es ist für den intimeren Gebrauch berechnet und gehört in die inneren Gemächer des Hauses. Soll es diese in der richtigen Weise schmücken, so muß die Umgebung, die architektonische Dekoration damit stimmen. In den großen Prunkräumen der Renaissance, in den hohen Galerien des 17. Jahrhunderts übt es keinen Eindruck. Ein heroischer Stil in der Malerei und Skulptur bildet einen schreienden Gegensatz zu den doch im ganzen kleinen, nicht imponierenden, eher anheimelnden und einschmeichelnden Formen der Gerätekunst, welche die keramische Kunst schafft. Ohne diese Voraussetzung fehlt dem Porzellangeräte das Recht des Daseins. Die Porzellan-Kunst wäre auch nicht in die Höhe gekommen, wenn nicht durchgreifende Veränderungen in den Sitten und Anschauungen der vornehmen Kreise stattgefunden hätten. Wir können sie am frühesten und deutlichsten in Frankreich nachweisen.

2. Die französische Kunst.

»Die Divertissements sind voller contrainte«, lautet ein Wort der Herzogin von Orléans, Elisabeth Charlotte, in den letzten Jahren Ludwigs XIV. Die natürliche Reaktion gegen das sich allseitig schroff absperrende Königtum, dessen Majestät sich schließlich zumeist nur in steifem Pompe und leeren Ceremonien äußerte, kam in den vornehmsten Kreisen, namentlich seitdem keine glücklichen Siege mehr dem Thron des Alleinherrschers Glanz verliehen, zum Durchbruch. Die Sehnsucht nach einem freieren Lebensgenüsse, nach einem ungebundenen Dasein erwachte und fand in den Sitten und Anschauungen der höheren Gesellschaftsklassen bald einen offenen Ausdruck. Die Kunst folgte dem Zuge der Zeit und wechselte ihre Ideale. Wir können den Umschwung der künstlerischen Auffassung in der Architektur, dem Dekorationswesen, den Gegenständen und den Formen der malerischen Schilderung verfolgen. Auf die größere Natürlichkeit wird der Nachdruck gelegt. Nicht als ob jetzt die rein volkstümliche Naturwahrheit den Sieg errungen hätte. Aber im Verhältnis zu dem pomphaft heroischen Charakter, welchen das Zeitalter Ludwigs XIV. angenommen hatte, erscheinen für unsere Augen selbst die Kunstformen

47*



Fig. 383. Holzmalerei (Panneau), von Watteau.

des 18. Jahrhunderts wie die Tracht und die Lebensregeln natürlicher. Es wird eine höfische Idylle gespielt, die Natur gleichsam nur als Maske vorgenommen; immerhin müssen in der Idylle einzelne Naturtöne angeschlagen, der Maske muß ein natürlicher Schein verliehen werden.

Der Architektur wurde es am leichtesten, sich der neuen Geschmackssrichtung zu fügen. Schon im Laufe des 17. Jahrhunderts hatten, wohl unter dem Einfluß Palladios, Theoretiker der größeren Einfachheit und Regelmäßigkeit das Wort gesprochen, eine ruhigere Formensprache empfohlen. Auf diesem Wege schritt das jüngere Geschlecht weiter und forderte die Zweckmäßigkeits und Bequemlichkeit bei der Anlage der »Hôtels« mit besonderem Nachdruck. Die »Hôtels«, zwischen Hof und Garten gestellt, mußten schon dieserhalb auf Prachtfassaden verzichten und gestatteten dem Architekten, auf die Bedürfnisse und Gewohnheiten der Bewohner eine größere Rücksicht zu nehmen. Die Wohnräume empfingen einen intimeren Charakter. Es werden zwar die Repräsentationsräume nicht aus dem Bauprogramme gestrichen, die lange Galerie im italienischen Geschmack auch jetzt noch öfter in den einen Flügel verlegt, die Mitte des Erdgeschosses, zu welchem Stufen führen, von einer stattlichen Vorhalle und einem großen Saale dahinter eingenommen. Aber die äußere Architektur der Hôtels, welche der Hufeisenform sich nähern, und eine Zeit lang die durch die horizontalen Abschlüsse zurückgedrängten Mansardendächer wieder verwenden (Hôtel Soubise, Hôtel Richelieu u. a. in Paris), hat nur selten künstlerischen Wert. Erst wenn man das Innere durchschreitet, die wohlbedachte Einteilung der Räume, ihre bequeme Verbindung und ihren Schmuck in das Auge faßt, lernt man die neuen Ziele der Architektur und die durchaus private Natur des neuen dekorativen Stiles kennen. Er ging vom Leistenwerke aus, nahm diesem aber das Schwere, Gemessene, die kräftigen architektonischen Profile. Die Ecken der Leistenrahmung werden gebrochen, geschweift, in die so entstandenen Zwischenräume kleine Ornamente, Blumen hinein gezeichnet, allmählich auch die Leisten ganz mit Blättern oder Blumen umwunden, die geraden Linien in gekrümmte verwandelt (Fig. 378). Von der Verdeckung ging man zur völligen Auflösung der architektonischen Symmetrie über. Neben dem konkav gekrümmten und zierlich geschweiften, neben der Wiederbelebung natürlicher Blumen- und Blattornamente zählt das absichtliche Vermeiden des streng Symmetrischen, so daß sich die gegenüberstehenden Seiten einer Fläche niemals vollkommen decken, zu den auffälligsten Wahrzeichen der Rokokodekoration.

In einer merkwürdigen Doppelströmung bewegen sich die französischen Architekten. Ließ man ihre theoretischen Schriften, so möchte man glauben, daß das Streben nach reiner Erhaltung der klassischen Bauregeln bis zum müchnern Verständigen ihre Thätigkeit beherrschte. Wirft man dagegen einen Blick auf die wirkliche Dekoration, so erscheint das Regellose, Tändelnde als das Ideal ihrer Phantasie. Die beiden Richtungen bekämpfen sich in der Wirklichkeit nicht feindselig. Jede nahm für sich ein besonderes Gebiet in Anspruch. In der äußeren Architektur, in der Anordnung und Verteilung der Räume wurden die Mahnungen der Theoretiker befolgt; die Ausschmückung der inneren Räume bot den sogenannten Architekt-Ornamentisten das weiteste Feld. Mit diesem Namen bezeichnet man eine Gruppe von Künstlern, welche namentlich in zahlreichen, häufig durch den Kupferstich verbreiteten Entwürfen dem neuen dekorativen Stile zur Herrschaft verhalfen.

Zu den berühmtesten Ornamentzeichnern gehören außer Robert le Cotte, welcher den Übergang von Bérain zu der neuen Weise darstellt, Juste Aurèle Meissonier aus Piemont (1693—1750), Gilles Marie Oppenord (1672—1742), der auch in München thätige François Cuvilliés (1698—1768), Jacques de la Joue (1687—1761) und P. G. Babel (um 1740—1770). Ihre Erfindungskraft, den ganzen Reichtum ihrer Phantasie lernt man nur aus den Zeichnungen und Stichen kennen. Hier tritt auch die Abkunft der französischen Orna-

mente von den italienischen Grottesken deutlich zu Tage, insbesondere aber auch der vornehme Geschmack der Künstler, welcher sie gar sehr zu ihrem Vorteile von den plumpen, vorwiegend für Handwerker arbeitenden Nachahmern unterscheidet. In der Ausstattung der Innenräume (Plafonds, Wandverkleidungen oder panneaux) leisteten die Ornamentisten das Beste.

Bei den Werken der Goldschmiedekunst hat die Vorliebe für das Gewundene, Muschelförmige zu einer gewissen Eintönigkeit geführt. In den ersten Jahren der Regierung Ludwigs XV. übten Nicolas Delaunay und der jüngere Claude Ballin (1661—1754) eine



Fig. 384. Finette, von Watteau. Paris, Louvre.

reiche Wirklichkeit aus. Der Hauptvertreter des Rokoko bleibt aber Thomas Germain (1673—1748), dessen Vater Pierre bereits die Goldschmiedekunst betrieben hatte (Fig. 377). Sein bedeutendstes Werk war eine Toilette für die Königin Maria Leszczinska, 1726 aus vergoldetem Silber hergestellt und aus 50 Stücken bestehend, unter welchen auch nicht das Kleinste Boudoirgeräte, bis zum Pudermesser herab, fehlte. Der beste Goldschmied der Rokokozeit, Jacques Roettiers (1707—1784, doch nur bis 1750 viel beschäftigt), schuf das Tafelgeschirr für den königlichen Kurfürsten 1749, das sich mehr durch die feine Zierlichkeit der Arbeit, (z. B. Eichenblätter, auf welchen Insekten kriechen, an den Girandolen), auszeichnet als durch die Pracht und den Reichtum der Formen.

Wie die ornamentale Kunst des 18. Jahrhunderts mit einem allerdings gezierten Schritt näher an die Natur herantrat, so versuchte auch die Malerei sich an der Natur aufzufrischen.



Fig. 385. Gändisches Vergnügen, von Bataille. Berlin, Königl. Druck.

Das lustige Treiben der Komödianten, Maskenscherze, ländliche Vergnügungen, die erträumte Welt arkadischer Hirten bilden Lieblingsgegenstände der Schilderung. Die fetes galantes, der Wiedersehen der an den Höfen beliebten »Wirthschaften«, mit welchen sich die vornehmen Stände, ungehemmt von den Zesseln der Etikette, erlustigten, füllen die Phantasie der Maler aus.

Keiner hat sie so lebendig und auch künstlerisch so anziehend wiedergegeben, keiner überhaupt den Ton der höfischen Natürlichkeit so glücklich getroffen, wie Antoine Watteau aus Valenciennes (1684—1721). Watteau wird gewöhnlich als Autodidakt bezeichnet. Doch haben Rubens, Teniers, Campagnola und andere Venezianer unstreitig auf ihn Einfluß geübt, seine



Fig. 386. Die Siebenerklärung, von Jean François Detroy. Berlin, Königl. Schloß.

Lehrjahre bei Claude Gillot, einem berühmten Dekorationsmaler, in seiner Phantasie Spuren zurückgelassen (Fig. 383). Unermüdlicher Fleiß setzte ihn nicht allein in den Stand, ungeachtet eines kurzen, kränklichen Lebens eine erstaunliche Fruchtbarkeit zu entwickeln — an 560 Blätter sind nach seinen Gemälden und Zeichnungen gestochen worden —, sondern verlieh ihm auch eine Sicherheit der Hand, eine vollkommene Herrschaft über Formen und Bewegungen, welche laute Bewunderung verdient, auch wenn man die von ihm erfundenen Gesellschaftstypen nicht

unbedingt als Schönheitsideale anerkennt. Watteaus Helden spielen nur mit Empfindungen. Dieses Spiel wird aber von den nervigen, geschmeidigen Herren, den koketten Damen mit den schelmischen Gesichtern, dem zurückgestrichenen Haare, den mutwilligen Stumpfnäschchen, den



Fig. 387. Madame Pompadour, von Boucher. Sammlung des Herzogs von Aumale.

kleinen zierlichen Köpfchen mit Feinheit und vollendetem Kunst durchgeführt. Selbst die Trachten, die leichten Seidenwämser der Männer, die eleganten Hausgewänder der Frauen, schmiegen sich den angenommenen Masken trefflich an. Watteau führt uns bald die Hauptfiguren der französischen Komödie, insbesondere den täppischen Gille (Louvre), die amütiige Finette (Fig. 384) vor, bald schildert er Feste und Vergnügungen im Freien (Fig. 385), musikalische Unterhal-

tungen oder galante Liebeszenen, ohne jemals die Schranken des scherzenden Spieles zu überschreiten. Als sein Hauptwerk gilt die (nach einem Operntexte geschilderte) Einführung zahlreicher Liebespaare nach der Insel Cythera, dem Heiligtum der Venus (im Schlosse zu Berlin; eine Wiederholung im Louvre, mehr skizzhaft behandelt).



Fig. 388. Bärende Frauen, von Gregorow. Paris, Louvre.

Im Anfange seiner Laufbahn hatte Watteau nach Teniers' Vorbilde wirkliche Bauern und Soldaten geschildert; am Schlüsse griff er abermals auf das einfache, wirkliche Leben zurück. Er malte für den ihm befreundeten Kunsthändler Gersaint ein großes Aushängeschild, welches eine Verkaufszene und die Einpackung der gekauften Waren darstellt. Ein vielleicht unbewußter Drang, aus der gefärbten Natur herauszukommen, macht sich hier geltend, gerade

Springer, Kunstgeschichte. IV.

48

so wie Maurice Quentin Latour (1704—1788), neben dem Genfer Liotard (1702—1789) der berühmteste Pastellmaler des Jahrhunderts, trotz der beschränkten, leicht zur flachen Zeichnung verführenden Technik seinen zahlreichen Bildnissen volles, kräftiges Leben einzuhauchen verstand. Zunächst blieb aber die Malerei dennoch bei der konventionellen höfischen Wahrheit. In Watteaus Fußstapfen traten Nicolas Lancret (1690—1743) und Jean Baptiste Pater (1696—1736), ohne aber ihr Vorbild, namentlich im Kolorit, zu erreichen. Die Übertragung der Szenen auf den Boden der arkadischen Welt war vielleicht eine Schranke gegen den Einbruch sinnlicher Lusternheit. Sobald die sogenannten Sittenmaler, zuerst Jean François Detroy (1679—1752), welcher übrigens auch in der großen Dekorationsmalerei heimisch war, später Carle van Loo (1705—1765) und namentlich Baudouin die Liebeszüge in die wirkliche Welt verpflanzten, wurde auch der Ton gewöhnlicher Liebeshandel angeschlagen (Fig. 386).

Auch François Boucher (1703—1770), eine Zeitlang der wahre Beherrscher der französischen Malerei, zuletzt aber durch Diderots Kritik grausam entthront, hatte anfangs viel nach Watteau gearbeitet. Und diese älteren Werke, überhaupt die einfachen Skizzen nach der Natur gehören zu dem Besten, was der ungemein fruchtbare und bewegliche, auf allen Gebieten der Malerei bewanderte Künstler geschaffen hat. Allmählich bildete Boucher im Einklang mit der Gedankenwelt, welcher er huldigt, eine eigentümliche, dekorativ wirkende, aber künstlerisch unwahre, man möchte sagen geschnintte Malweise aus. Er liebt helle, rosige Töne, vermeidet die Schatten und erreicht dadurch, wie durch die mit leichter Hand — denn von Natur war Boucher reich begabt — hingeworfenen, gefälligen Formen den Schein sinnlicher Grazie. Boucher verzeigt uns nicht bloß in eine mehr dem Ballett als der Natur abgelaufte Hirtenwelt, sondern zieht auch den Olymp in seinen Darstellungskreis. Aber seine Venusbilder



Fig. 389. Biscuitfigürchen von Clodion.
Sdres.

und Almoretten dienen gleichfalls nur dem Zwecke, die Reize eines verfeinerten sinnlichen, fast entnervten Genüßlebens zu schildern. Unter den Porträts sind die der Madame Pompadour, seiner Gönnerin, die besten, weil sie mit sichtlicher Liebe gemalt sind (Fig. 387). Ähnlichen Anschauungen wie Boucher huldigt der Provençale Jean Honoré Fragonard (1732—1806), der im Louvre (Salle Lacaze) mit zehn Bildern vertreten ist (Fig. 388). Seine Kindergruppen finden in den zierlich lebendigen Terrakottafiguren Claude Michel Clodions (Fig. 389) ihr plastisches Widerpiel. Nur in der großen monumentalen Plastik, vorzugsweise durch Jean Baptiste Pigalle, den Schöpfer des Denkmals für Marshall Moritz von Sachsen in Straßburg, und Etienne Maurice Falconet (1716—1791) vertreten, macht sich der malerische Stil der späteren italienischen Plastik geltend.

Seit der Mitte des Jahrhunderts, noch unter der Herrschaft der Madame Pompadour ändert sich der Geschmack der vornehmen Klassen. Der Ruf nach Natürlichkeit und Einfachheit ertönt immer stärker, gleichzeitig wird der Blick wieder mehr auf die Antike zurückgerichtet. Bereits in den Arbeiten des Jean Denis Lempereur, des Juweliers der Madame Pom-

padour, tritt die bisher vernachlässigte Blume, das Edelsteinbouquet, und damit die größere Natürlichkeit in ihr Recht. Noch bedeutungsvoller erscheint eine andere Strömung der Geister. Durch Neisende, Antiquare, Theoretiker (Präsident de Broissé, Graf Caylus, Laugier) wurde die Aufmerksamkeit auf die Antike zurückgelenkt, welche durch die Ausgrabungen in Herculaneum ohnehin wieder der gebildeten Gesellschaft näher gerückt worden war. Mit der Empfehlung des Maßvollen, Zweckmäßigen, Natürlicheren verbanden sich Angriffe auf das „Gotische, das Contournierte und Recontournierte“. Bereits in den sechziger Jahren waren Formen und Ornamente à la grecque in der Mode. Die Einwirkung auf die Goldschmiedekunst blieb nicht aus. Auch übte die gleichzeitige Geldnot großen Einfluß. Die edlen Metalle wurden selten.



Fig. 390. Die Toilette, von Chardin. Stockholm, Museum.

Man half sich mit plattiertem Silber und Stahl (pinsbeck); der glänzende schwarze Lack, mit welchem man die Gegenstände mit Vorliebe überzog, machte den darunter verborgenen Stoff ziemlich gleichgültig. Die Goldschmiede (Auguste, Gouttière, Fouth u. a.) legten auf die feine Ziselierung jetzt das Hauptgewicht, arbeiteten auch viel in vergoldeter Bronze und dekorierten Porzellansvasen. Einen Hauptgegenstand der Goldschmiedearbeit bildeten die Tabatières (Klingstedt war der „Raffael der emaillierten Dosen“), den Herren im Salon bei der Konversation ebenso unentbehrlich wie den Damen die Fächer, an deren Bemalung das ganze Jahrhundert hindurch Künstler, darunter ganz hervorragende, sich gern beteiligten. Der Erfolg dieser Geschmacksvariation entsprach nicht den Erwartungen. Die Rokokodekoration wurde beseitigt; was aber an ihre Stelle trat, der sogenannte Stil Ludwigs XVI., waren magere,

steife, nur durch spärlichen Blumenschmuck belebte Formen (Fig. 379 auf S. 368). Auch der Umschwung im Kreise der Malerei wurde nur unvollständig durchgeführt. Die volle Rückkehr zur einfachen wahren Natur offenbaren die Stillleben- und Figurenbilder Jean Siméon Chardins (1699—1779). Er schildert das Leben und Treiben in bürgerlichen Kreisen (Fig. 390) und weiß in gut niederländischer Weise auch dem Hausrat und der unbelebten Natur eine anheimelnde poetische Seite abzugewinnen. In noch engerem Anschluß an die Lehren der Aufklärung und an das „tugendhafte Bürgertum“ stehen die Gemälde des von Diderot hochgepriesenen Jean Baptiste Greuze (1725—1805). Seine Familienszenen (Fig. 391) spühen



Fig. 391. Häusliche Andacht, von Jean Baptiste Greuze. Paris, Privatbesitz.

sich zuweilen zu dramatischen Effekten zu, erzählen zusammenhängende Familiengeschichten. Mit der moralisierenden Tendenz zeigen sich freilich die mitunter an das Lüsterne streifenden Züge seiner Mädchengestalten nicht ganz im Einklange. Einer ähnlichen Gefahr waren auch, zum Teil durch den Inhalt der von ihnen illustrierten Bücher, die Baignettezeichner im Zeitalter Ludwigs XVI., wie Gravelot, Eisen, Moreau le jeune, Augustin de Saint-Aubin u. a. ausgesetzt. Das Verdienst einer überaus reichen Phantasie und einer gewandten Grabstichtechnik bleibt ihnen doch. So setzen sie mehr das Werk der älteren sogenannten Sittenmaler, wie Van Loo, fort, als daß sie einer neuen Aussöhnung der Dinge und der Kunst Ausdruck verliehen hätten.