

FRANKREICH IM 18. JAHRHUNDERT: CHARDIN UND DIE PORTRÄTMALEREI

Die Akademie

Die Königliche Akademie für Malerei und Skulptur dominierte das künstlerische Leben im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Sie wurde 1648 gegründet, um die Kontrolle über die Künste zu zentralisieren. Nur Mitglieder konnten königliche Aufträge erhalten oder durften an den offiziellen Salons, den einflußreichen Ausstellungen der Akademie, teilnehmen.

Voraussetzung für die volle Mitgliedschaft war, daß die Akademie ein "Meisterwerk" eines Künstlers akzeptierte. Maler wurden als Spezialisten in einer bestimmten Art von Malerei zugelassen. In der strengen Hierarchie, die von der Akademie aufrechterhalten wurde, genoß die sogenannte "geschichtliche Malerei", die religiöse, mythologische und historische Themen einschloß, das höchste Ansehen. Es folgte die Porträtmalerei, danach Landschaften und dann Stilleben. Diese Einteilung sollte verdeutlichen, daß einige Arten der Malerei vom Künstler nicht nur den Gebrauch seiner Augen, sondern auch den seiner intellektuellen Fähigkeiten verlangten.

Chardin: Der große Magier der Alltagswelt

Stilleben und Szenen aus dem alltäglichen Leben waren recht beliebt, obwohl sie an der Akademie kein hohes Ansehen genossen. Der wichtigste Maler dieser Sujets war Jean-Siméon Chardin. Denis Diderot, der bedeutendste Kritiker dieser Epoche, nannte Chardin den "großen Magier" und spielte damit auf die scheinbar mühelose Harmonie in Farbe und Komposition an, mit der Chardin alltäglichen Objekten und Tätigkeiten Gewicht verlieh.

Chardin hatte sich schon einen beachtlichen Ruf als Maler von "Tieren und Früchten" erworben, als er zur Akademie zugelassen wurde—am demselben Tag, an dem er den Antrag stellte. Trotz der freundlichen Spöttelei eines Künstlerkollegen über den unbedeutenden Rang von Chardins Arbeit begann dieser um 1730 herum, Personen, hauptsächlich Frauen und Kinder, bei einfachen Tätigkeiten des bürgerlichen Lebens zu malen. Chardins künstlerische Darstellung des häuslichen Lebens war in Frankreich ohne Beispiel. Lebendige holländische und flämische Szenen aus dem Bauernleben, die Lehren über die Moral von Eitelkeit und von der Vergänglichkeit weltlicher Güter beinhalteten, waren seit langem bei französischen Sammlern populär. Chardin malte jedoch eine mehr beschauliche und in sich abgeschlossene Welt und fing Augenblicke stillstehender Bewegung ein. Seine Subjekte sind in Aktivitäten vertieft, die besonnene Konzentration verlangen, und sie nehmen die Qualität von Stilleben an.

Chardin arbeitete umständlich von direkt vor ihm aufgebauten Arrangements und machte selten die an der Akademie üblichen detaillierten Skizzen. Durch Mischen von Farbtönen und dicke übereinandergelagerte Farbschichten schuf er satte und komplexe Farben. Er variierte seine Pinselstriche, um sie der Struktur der jeweiligen Oberfläche anzupassen. Weil seine Arbeitsweise langsam und mühselig war—und die Preise, die seine Werke erzielten, niedrig—fertigte Chardin oft Kopien seiner eigenen Bilder an. Zu seiner Zeit wurde Kreativität in der ursprünglichen Konzeption des Künstlers gesehen, und spätere Kopien galten als nicht weniger wertvoll. Viele der hier ausgestellten Gemälde existieren in mehreren Versionen, die alle von Chardin selbst gemalt wurden.

Porträts und neue Mäzene

Die Porträtmalerei gewann im 18. Jahrhundert an Bedeutung und zog eine große Anzahl erstklassiger Maler an. Sie war so einträglich, daß die Akademie ihre Beliebtheit—die auf Kosten der historischen Malerei ging—zu verringern versuchte, indem sie die offiziellen Preise herabsetzte. Die Nachfrage stammte hauptsächlich von dem neuen Stand des wohlhabenden Bürgertums. Zusätzlich wuchs das Interesse an der Psychologie des Individuums, denn die Denker der Aufklärung machten den Menschen und seine Vervollkommnung zum Mittelpunkt systematischer Untersuchungen. Dies spiegelte sich nicht nur in der bloßen Anzahl von Porträts wieder, die produziert wurden, sondern auch in der Entwicklung einer neuen Art der Porträtmalerei. Von ungefähr 1740 an werden ernste, nachdenkliche Modelle in einer Umgebung präsentiert, die sowohl ihre Interessen als auch ihr Einkommen reflektiert.



Jean-Siméon Chardin
Französisch, 1699–1779

Seifenblasen

C. 1733–1734. Öl auf Leinwand.
Geschenk von Mrs. John W. Simpson
1942.5.1

Dies ist eine der Versionen von *Seifenblasen* und Chardins erstes Werk, auf dem menschliche Figuren dargestellt sind. Ein Junge konzentriert sich mit voller Aufmerksamkeit auf eine zitternde Seifenblase, die jeden Moment von seinem Strohhalm fallen mag. Betrachter im Frankreich des 18. Jahrhunderts hätten die Seifenblase aus der holländischen und flämischen Malerei als ein Symbol für die Zerbrechlichkeit des Lebens und der Eitelkeit weltlichen Strebens erkannt.

Chardin stellte seine Bilder wahrscheinlich als Paare, die "Pendants" genannt werden, aus, und konzipierte sie wahrscheinlich auch so. Dies half ihm, den Inhalt der Werke zu betonen und zu vertiefen, und er war imstande, ihre Bedeutung zu verändern, indem er sie miteinander vertauschte. *Seifenblasen* hat zu verschiedenen Zeiten als Pendant zu zwei weiteren Werken gedient, von denen Versionen in dieser Galerie hängen. Im *Kartenhaus* geht ein anderer Junge einer ähnlich müßigen Beschäftigung nach, während in *Junge Gouvernante* ein Mädchen statt dessen auf ihre Pflichten bedacht zu sein scheint.

Zwei Gemälde von Charles Amédée Vanloo behandeln dasselbe Thema. Vanloo paarte seine eigenen *Seifenblasen* mit *Laterna Magica*, wo Kinder (vielleicht seine eigenen) mit einer *camera obscura* spielen. Die Kamera, ein Künstlerwerkzeug, dessen Spiegel ein schwach reflektiertes Bild der Wirklichkeit produzieren, weist wie die Seifenblase auf die Vergänglichkeit des Lebens hin.



Stilleben mit Wild

1760/1765. Öl auf Leinwand. Sammlung
Samuel H. Kress 1952.5.36

Als Chardin spät in seinem Leben zur Stillebenmalerei zurückkehrte, benutzte er einen freieren anstelle des raffinierten Stils, den er für die Figuren angewendet hatte. Während seine Zeitgenossen totes Wild in realistischem *trompe-l'oeil* ("das

Auge täuschend") und mit großer Finesse malten, entschied sich Chardin stattdessen dafür, die schlaffe, plumpe Gestalt dieser Tiere durch Weichheit und eine gewisse Zweideutigkeit herauszuarbeiten. Die leuchtend türkis- und korallenfarbenen Strähnen im Gefieder heben die anderen warmen, neutralen Farben hervor und werden in immer weiter abnehmender Stärke von links nach rechts wiederholt. Das Gefieder ist in glatten, runden Bögen gemalt, während das Fell der Kaninchen aus dick angelegter Farbe besteht, deren Oberfläche gekräuselt ist. Wenn man direkt auf das Bild zutritt, wie es der Kritiker Diderot Besuchern des Salons vorschlug, verschwindet die Gestalt des Wilds in einem Mosaik reiner Farbe. "Tritt man dann ein paar Schritte zurück", fuhr Diderot fort, "entsteht alles von neuem, und die Formen tauchen wieder auf."



Die sorgsame Krankenschwester

Wahrscheinlich 1738. Öl auf Leinwand.
Sammlung Samuel H. Kress 1952.5.37

Durch die einfache Tätigkeit, die hier abgebildet ist, offenbart Chardin die Würde und Schönheit des täglichen Lebens. Der Gesichtsausdruck der Frau, die sich auf ihre Aufgabe konzentriert, deutet an, daß ihre Gedanken anderweitig beschäftigt sind, vielleicht mit dem Invaliden, dessen Mahlzeit sie vorbereitet (Chardin verlor sowohl seine erste Frau als auch seine junge Tochter durch Krankheiten). Jedes Objekt wird mit sorgfältigen Pinselstrichen dargestellt. Der gedeckte Tisch ist eine Harmonie in Weiss: Krug, Tischdecke, Ei und Teller, alle mit subtilen Unterschieden dargestellt. Jeder Topf, jedes Stück Geschirr scheint anföhlbar. Diderot schrieb über Chardin: "Er mischt nicht weißes, rotes oder schwarzes Pigment auf seiner Palette, sondern die reine Substanz der Objekte."

Chardins bescheidene Themen—wie dieses und das der *Küchenmagd* nebenan—waren bei allen Ständen der Gesellschaft, auch beim Adel, äußerst populär. Vielleicht lag die Anziehungskraft der Bilder in ihrem Ordnungssinn, also daran daß die Dinge gerade an der richtigen Stelle stehen. Chardin sah die Popularität von "empfindsamen" Gemälden voraus, die seit 1740 zunahm, und sagte zu einem Kollegen, daß man "Farbe benutzt, aber mit Gefühl malt."



Jean-Siméon Chardin
Französisch, 1699–1779

Das Kartenhaus

1735. Öl auf Leinwand. Sammlung Andrew W. Mellon 1937.1.90

Wie *Seifenblasen*, das gelegentlich als Pendant zu diesem Bild benutzt wurde, weist dieses Gemälde auf Müßiggang und die Eitelkeit weltlicher Gefüge hin. Die Schürze des Jungen deutet an, daß er ein Hausdiener ist, der nach einem Kartenspiel aufräumen soll. Statt dessen nimmt er die Karten—die gefaltet sind, damit sie nicht gezinkt und wieder benutzt werden können—und baut daraus eine höchst unbeständige Struktur, ein Kartenhaus. Die Stabilität der dreieckigen Komposition des Bildes hält den Moment fest, in dem der Junge den Atem anhält und es wagt, seine Hand

wegzunehmen, um die unsichere Balance seiner Konstruktion zu testen. Der Herzbube in der offenen Schublade deutet auf Schurkereie hin.

Als Chardin dieses Bild oder *Seifenblasen* zusammen mit *Junge Gouvernante*, auch in dieser Galerie, zeigte, konnte er der Muße des Jungen den Eifer des Mädchens gegenüberstellen und die flüchtige Natur der Objekte unterstreichen, die ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen. Dieser Punkt wird besonders durch die fast identischen Posen des Mädchens und des jungen Bediensteten hier verdeutlicht. Beide erscheinen vor warmen, neutralen Hintergründen, deren geschickt gemischte Farbtöne eine Tiefenwirkung herstellen und leuchtende Akzente in Rot und Blau hervorheben.



Nicolas de Largillier
Französisch, 1656–1746

Elizabeth Throckmorton

1729. Öl auf Leinwand. Ailsa Mellon Bruce Fond 1964.20.1

Die Förmlichkeit und klare Silhouette von Largillieres *Junger Mann mit seinem Hauslehrer* in dieser Galerie setzen die Tradition des barocken "Manierismus" fort. Als dieses Werk in der späten Regierungszeit Ludwigs des XIV. gemalt wurde, waren solche Darstellungen von Jungen mit ihren Hauslehrern ein beliebtes Thema königlicher Porträts. Die Identität, sogar die Nationalität dieses Modells sind jedoch unbekannt. Die prächtigen Farben und Oberflächen und die Präzision von feinfühlig gemalten Einzelheiten im Gesicht des Hauslehrers verraten den Einfluß flämischer Malerei. Largilliere

verbrachte seine Jugend in Antwerpen und London, wo der große flämische Porträtist Anton van Dyck als Hofmaler tätig gewesen war. Während der langen Lebenszeit Largillieres entwickelte sich das Genre der Porträtmalerei weiter und konnte auch neue Mäzene aus dem reichen Bürgertum zufriedenstellen. Elizabeth Throckmorton war eine englische Katholikin, deren Familie es vorgezogen hatte, England zu verlassen, statt die Anglikanische Kirche anzuerkennen. Sie trat einem Augustinerorden in Paris bei und diente viermal als Oberin, bevor sie im Jahre 1760 verstarb. Largillieres große Gewandtheit im Umgang mit Farbe zeigt sich in den komplizierten Falten ihrer Robe, der Durchsichtigkeit ihres dunklen Schleiers und der Feinheit ihres Teints. Die zarten Farbtöne und die weiche Atmosphäre schmeicheln ihrer ruhigen Schönheit.

Jean-Marc Nattier
Französisch, 1685–1766

Joseph Bonnier de la Mosson

1745. Öl auf Leinwand. Sammlung Samuel H. Kress 1961.9.30

Nattier wurde als Geschichtsmaler in die Akademie aufgenommen, wandte sich jedoch nach finanziellen Verlusten in einer fragwürdigen Börsenintrige einer einträglicheren Laufbahn als Porträtmaler zu. Bald war er der begehrteste Maler in Paris.

Madame de Caumartin als Hebe, auch in dieser Galerie zu sehen, ist eines mehrerer Porträts von Nattier, die Frauen als die ewig jungen Mundschenke der Götter zeigen. Hebes Vater, Zeus, erscheint in der Gestalt eines Adlers, und der Krug, der den Nektar ewiger Jugend enthält, entspricht der Form uralter Gefäße, die damals gerade in Pompeji gefunden worden waren. Wie eine Gestalt aus der Mythologie ist Madame de Caumartin zeitlos und makellos dargestellt; ihre Vollkommenheit spiegelt sich in der glasartigen Glätte von Nattiers Maltechnik wieder. Casanova war begeistert von Nattiers unbeschreiblicher Fähigkeit, sogar unscheinbaren Frauen Schönheit zu verleihen, ohne dabei Wahrhaftigkeit einzubüßen.

Ein jüngerer Zeitgenosse verlachte jedoch Nattiers mythologische Porträts als absurd und gekünstelt. Ein "modernerer" Ansatz ist in dem Porträt von Joseph de Bonnier zu sehen, obwohl es früher gemalt wurde. Bonnier war der perfekte "Amateur" des achtzehnten Jahrhunderts—persönlicher Wohlstand erlaubte ihm, in seiner Freizeit die Geheimnisse der Natur zu studieren. Seine große Sammlung, die der Öffentlichkeit zugänglich war, enthielt Schränke gefüllt mit Gegenständen aus der Anatomie, Chemie, Pharmazie und dem Maschinenbau. Nattiers Porträt zeigt einen Mann von lebendiger Intelligenz, zwanglos gekleidet und in gelassener Haltung, umgeben von Objekten, die seinen Interessen entsprachen: Bücher über Naturgeschichte (vielleicht eine Veröffentlichung, die er unterstützt hatte), Glasgefäße mit biologischen Exemplaren und mechanische Modelle.



Jean-Baptiste Greuze
Französisch, 1725–1805

Ange-Laurent de Lalive de Jully

Wahrscheinlich 1759. Öl auf Leinwand. Sammlung Samuel H. Kress 1946.7.8

Lalive de Jully war ein reicher Kunstsammler und ein Amateurkünstler. Im Gegensatz zu vielen anderen Pariser Sammlern, die Werke von Rembrandt, Rubens und den Meistern der Renaissance bevorzugten, konzentrierte sich Lalive de Jully bewußt auf das Sammeln von zeitgenössischer französischer Kunst. Er wird hier mit einer Möbelgarnitur im neuesten klassizistischen Stil

gezeigt. Gradlinig und mit Motiven aus der antiken griechischen und römischen Architektur verziert, wurde dieser Stil zunehmend populär und löste die geschwungenen Kurven des Rokoko ab.

Lalive de Jully war ein früherer Bewunderer von Greuze, der dieses Porträt von ihm im Salon von 1759 ausgestellt hatte. Er war einer der ersten, der die moralisierenden Themen schätzte, für die Greuze hauptsächlich bekannt war. Diese melodramatischen Werke, die spätere Generationen als zu kitschig abtaten, wurden vom Publikum des achtzehnten Jahrhunderts sehr bewundert. Inzwischen hat man erkannt, daß ihnen eine wichtige Rolle in der Veränderung des französischen Geschmacks von der Frivolität des Rokoko zu den nüchterneren Stilen der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts zukam. Einen Hinweis auf diese Ernsthaftigkeit findet sich in Lalive de Jullys direktem Blick, als er sich von seiner Harfe wendet, um den Betrachter anzuschauen.

Jean-Antoine Houdon
Französisch, 1741–1828

Voltaire

1778. Marmor. Sammlung Chester Dale 1963.10.240

Als Voltaire (1694–1778) nach einigen Jahrzehnten Exil in der Schweiz im Februar 1778 nach Paris zurückkehrte, wurde er in den Straßen von Paris stürmisch begrüßt. Menschenmengen zogen seine Kutsche und umringten sein Haus, lautstark darum bemüht, einen Blick auf den skeptischen Philosophen zu erhaschen, der Dramatiker, Romanschriftsteller, Historiker, Satiriker, Held der Unterdrückten—und der größte Geist des Jahrhunderts war. Er war vierundachtzig Jahre alt, und die Aufregung über seine Rückkehr kostete ihn vor Ende des Monats Mai das Leben.

In diesen wenigen Monaten posierte Voltaire mehrere Male für Houdon, und Voltaire wurde Houdons beliebtestes Thema und eine seiner unwiderstehlichsten Charakterdarstellungen. Diese Version, die auch die einfachste ist, scheint die lebensnaheste zu sein. Ihr Realismus—schlaff herabhängende Haut und kahler Kopf—hat die harte Ehrlichkeit der Porträtbüsten aus dem republikanischen Rom. Diese Darstellung Voltaires war wahrscheinlich die Basis für andere Interpretationen, wie die von Voltaire mit der Perücke, die ganz in der Nähe ausgestellt ist. Voltaires Gesichtsausdruck scheint sich mit dem unterschiedlich einfallenden Licht oder mit unserem Blickwinkel zu verändern. Er wirkt entweder weise oder sarkastisch, verständnisvoll oder ungeduldig, fesselnd oder nach innen gekehrt. Seine Gesichtszüge, vor allem seine Augen, zeigen jedoch Intelligenz und Verstand. Houdon entwickelte eine wirkungsvolle Methode, Tiefe und Glanz eines Auges in Stein einzufangen. In der hohlen Iris strahlen Speichen von einer tief eingekerbten Pupille aus. Direkt unter dem Lid ließ Houdon einen kleinen Steinpflock stehen, um die Reflexion von Licht anzudeuten.

Die Kunstwerke, die hier beschrieben werden, befinden sich manchmal in anderen Galerien oder sind vorübergehend nicht ausgestellt.

© 1992 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington
May 1992 (1 ed.)

DIESER FÜHRER WURDE DURCH DIE FINANZIELLE UNTERSTÜTZUNG DER KNIGHT FOUNDATION ERMÖGLICHT

Zusätzliche Unterstützung für die Übersetzung wurde von Melvin Henderson-Rubio (Microsoft Corporation) ermöglicht, zu Ehren von Mrs. Caroline Rubio Ruiz, Sra. Boni Moreno und zum Andenken an Mr. James W. Harris.