

CHARDIN (1699—1779)

Zur Ausstellung im Grand Palais in Paris, 29. Januar—30. April, im Cleveland Museum of Art, 6. Juni—12. August und im Museum of Fine Arts in Boston, 18. September—19. November 1979

(Mit 3 Abbildungen)

Das Werk von Jean-Baptiste-Siméon Chardin ist von der kunsthistorischen Forschung bisher vernachlässigt worden. Zwar gelten seine Stilleben als Meisterwerke einer Bildgattung, für die er geradezu der einzige Repräsentant seines Jahrhunderts ist, und seine Genrebilder werden zu den malerisch qualitativvollsten Werken seiner Zeit gerechnet, aber eine umfangreiche Einzelausstellung ist ihm erst jetzt, 200 Jahre nach seinem Tode, gewidmet worden. Dabei ist Chardin von Kunstschriftstellern, Künstlern und Dichtern bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, nicht zufällig zur Zeit der Entstehung der realistischen Strömungen (vgl. J. W. McCoubrey in: *Art Bulletin* 1974, I, 39—53; G. Weisberg, *Chardin and the still-Life tradition in France*, Cleveland 1979) entdeckt worden. Die Einstufung des Stillebens am unteren Ende der Hierarchie der Bildgattungen hat jedoch ohne Frage bis in unser Jahrhundert hinein nachgewirkt und eine von staatlicher Seite geförderte Ausstellung nicht bewirkt. Und die Beschränkung seiner Sujets — Stilleben, Genres, wenige Porträts — und das Fehlen eines zeichnerischen Œuvres mögen die Darbietung eines Überblicks seines Schaffens bisher als zu eintönig haben erscheinen lassen. Die oberflächliche Vorstellung, daß man in einem Werk den ganzen Chardin habe, mag erklären, warum ein repräsentativer Überblick seines Œuvres erst jetzt zustande gekommen ist.

Die Ausstellung von 142 Werken, wohl etwas mehr als einem Viertel seines Œuvres, so wie es sich nach dem neuesten Forschungsstand darbietet, wurde von Pierre Rosenberg, mit Hilfe von Sylvie Savina, in jahrelanger Vorbereitung erarbeitet. Der Katalog kann als Grundlage eines neuen Werkverzeichnisses gelten. Er enthält, neben ausführlichen Angaben über die ausgestellten Bilder, eine Biographie in Stichworten auf der Basis neuerlicher Durchsicht aller verfügbaren Archive, zusammenfassende Dokumentationen über die Sammler, das Kunsturteil und die bisherige Forschung: ein für den an Chardin interessierten Kunsthistoriker unentbehrliches Nachschlagewerk.

Durch die Ausstellung und den Katalog sind gleichwohl auch eine Reihe von Fragen aufgeworfen worden, zu deren Beantwortung noch weitere Forschung vonnöten ist. Trotz der minutiösen Durchsicht der Dokumente des 18. Jahrhunderts, die wertvolle Fakten über die Lebensumstände Chardins und die Aufträge, die er erhielt, zutage förderte, bleibt unser Wissen über seine Persönlichkeit und vor allem seinen Werkstattbetrieb beschränkt. Allerdings kann heute, nach der notwendigen Rückbesinnung auf die Dokumente, gesagt werden, daß er weder ein Außenseiter noch ein „vorrevolutio-

närer“ Künstler war. Es ist offenbar eine Legende, wenn der Maler als ein Mann dargestellt wird, der sich in seinem Leben gegen bestehende Konventionen vom „niederen“ Stilleben zum Genre, dann sogar zum Porträtisten gesellschaftlich habe „hocharbeiten“ wollen. Im Gegenteil, sein Leben ist Beleg, daß auch ein Künstler dieser Bildgattungen es zu Verdienst und Anerkennung bringen konnte. Chardin genoß das Ansehen der Académie Royale, deren Mitglieder ihm das Amt des Schatzmeisters und die Hängung der Bilder im Salon anvertrauten. Einige Aufträge durch das Königshaus, Wohnung im Louvre und Pension waren mehr, als ein Maler der unteren Ränge der Académiehierarchie gewöhnlich erwarten konnte. Zwar blieb ihm das Amt des Professors versperrt, aber hierfür fehlten ihm auch alle durch das Reglement festgelegten Voraussetzungen. Er durchlief nicht den vorgeschriebenen Weg der Ausbildung als Historienmaler, aber es gibt auch keine Anzeichen dafür, daß ihm diese Möglichkeit nicht geboten worden wäre. Es wird viel zu wenig betont, daß er — so jedenfalls berichten es seine ersten Biographen Cochin und Mariette — in der Werkstatt eines Historienmalers, P.-J. Cazes (1676—1754), das Zeichnen erlernen sollte. Und auch bei N.-N. Coypel (1690—1734), der bei der Hochzeit seiner Schwester Trauzeuge war, hätte er das Rüstzeug für die Laufbahn eines Malers im „genre noble“ erwerben können. Chardin hat sich offenbar seiner Begabung entsprechend für die sogenannten niederen Genres entschieden, wobei der wirtschaftliche Erfolg seiner Wahl Recht gegeben hat. Er lebte trotz der — im Vergleich zu Historienbildern — geringeren Bezahlung seiner Werke in wohlgeordneten bürgerlichen Verhältnissen.

Chardins Lehrjahre bleiben nach wie vor im Dunkel. Auf der Suche nach einem Frühwerk des Künstlers konnten bisher allein wenige Zeichnungen zusammengestellt werden, die ihm eher aufgrund von Indizien zugewiesen wurden, nicht etwa weil sie auf sein weiteres Werk vorausdeuteten. Immerhin sandte kein geringerer Kenner als der Graf Tessin einige Zeichnungen mit dem Namen Chardins nach Stockholm. Der Sammler muß sie zwischen 1739 und 1741, jedoch lange nach ihrer Entstehung, vom Künstler selbst erworben haben. Eine dieser Zeichnungen verhalf zur Zuschreibung eines Genrebildes (Kat. Nr. 3), das noch vor kurzem Etienne Jeaurat zugewiesen worden war. Die Zeichnungen und das Gemälde sind spärliche Belege für die Tatsache, daß Chardin vor seinen Stilleben bereits Genrethemen malte. Für die Beweggründe, die ihn veranlaßten, sich zwischen 1724 und 1733 jedoch offenbar ausschließlich dem Stilleben zuzuwenden, besitzen wir kaum Anhaltspunkte. Mariette berichtet, wegen mangelnder zeichnerischer Fähigkeiten habe er seine Bildgegenstände von Anfang bis zu Ende des Malprozesses vor Augen haben müssen. Dies ist zweifellos eine sehr wichtige Aussage des Zeitgenossen über den Arbeitsprozeß des Malers. Dennoch werden vermutlich auch marktpolitische Überlegungen für die Zuwendung zum Stilleben eine Rolle gespielt haben. Wir wissen allerdings noch viel zu wenig

über die Preise und die Sammler seiner Bilder, um genauere Aussagen machen zu können.

Im Stilleben brachte es Chardin in wenigen Jahren zu reifen künstlerischen Leistungen. Dieser Umstand hat in der Forschung zu Verwirrung geführt. Bei kaum einem Künstler herrschte bisher eine solche Unsicherheit, zwischen Früh- und Spätwerk zu unterscheiden, wie bei ihm. In den beiden Werkkatalogen von G. Wildenstein, 1933 und 1963, den unentbehrlichen Vorarbeiten, werden Gemälde, die zunächst dem jungen Chardin gegeben wurden, später dem 60jährigen zugewiesen und umgekehrt. Pierre Rosenberg, dem es nun erstmals gelungen ist, einen Teil des Œuvres in überzeugender Weise chronologisch zu ordnen, ist offen genug, immer wieder die Schwierigkeit des Unternehmens zu betonen: „... il faudrait admettre que l'évolution stylistique de Chardin n'a rien de linéaire et que l'artiste est capable de peindre, la même année, des oeuvres aussi différentes en technique et en esprit“... (S. 144). Erst in der Ausstellung selbst wurden die Datierungs- und Zuschreibungsprobleme wirklich offenbar.

Manche Unsicherheit der Zuschreibung könnte durch intensives Studium der Stillebenmalerei der Mitte des 19. Jahrhunderts beseitigt werden. Zu wenig ist noch bekannt, ob Ribot, Bonvin, Rousseau u. a., die Chardin verehrten und sich von seinen Werken inspirieren ließen, zur Zeit der steigenden Preise der Bilder des Malers nicht auch Werke kopierten, die heute noch als Werke Chardins gelten. Der Besucher der Ausstellung mußte sich immer wieder fragen (etwa bei Kat. Nr. 45, 46, 106, 119), ob er nicht vor einem Gemälde des 19. Jahrhunderts steht. Ungelöst sind auch die Zweifel an dem Gemälde in Pittsburgh (Kat. Nr. 116), dessen Komposition in einer 1863 datierten Gouache von L. Bonvin festgehalten wird. (Frdl. Hinweis von G. Weisberg, Cleveland.)

Chardin hat es der Nachwelt nicht leicht gemacht, sein Werk zu ordnen. Zwar hat er oft signiert, aber nur selten datiert, meist sind die Zahlen auch noch unleserlich. Anhaltspunkte, die bei der Untersuchung der Werke anderer Maler des 18. Jahrhunderts hilfreich sind, erwiesen sich bei Chardin als höchst unsicher. Die Salonkataloge — erst seit 1737 fanden wieder Ausstellungen statt — bieten nur selten eine Datierungshilfe. Aufgrund ungenauer Formatangaben und — bei Stilleben verständlich — zu allgemein gehaltener Themenbeschreibung sind die dort aufgeführten Bilder oft nicht mit vorhandenen in Verbindung zu bringen. Chardin hat zudem immer wieder Werke im Salon ausgestellt, die nachweislich Jahrzehnte früher entstanden sind. Oft ließ er sich seine Gemälde aus, wenn sie sich im Besitz von Freunden befanden, um in der Ausstellung mit einer repräsentativen Anzahl von Arbeiten vertreten zu sein.

Der Künstler behielt Werke in seinem Besitz, entweder weil er keine Käufer fand, oder weil er sich aus persönlichen Gründen nicht von ihnen trennen wollte. Gerade die Tatsache, daß oft Repliken vorhanden sind, spricht

dafür, daß er neue Kompositionen nur zögernd aus der Hand gab. Da er, wie schon erwähnt und von verschiedenen Freunden und Biographen übereinstimmend bezeugt, kaum zeichnete, sondern seine Kompositionen direkt auf der Leinwand entwarf, war er gezwungen, für Wiederholungen die Bilder in seinem Atelier oder bei Freunden in der Nähe zu bewahren. Verschiedentlich läßt sich auch beobachten, daß er Motive von vollendeten Bildern in neue Kompositionen übertrug. Er benutzte also eigene Bilder als Vorlage, bei Stilleben in manchen Fällen ein geradezu notwendiges Verfahren, wenn man nicht die darzustellenden verderblichen Dinge immer wieder neu besorgen wollte. Da alle zeitgenössischen Autoren in der Aussage übereinstimmen, daß Chardin sehr langsam und mühsam malte, wird er sich mit seinen eigenen Werken ein Motivrepertoire geschaffen haben. So begegnet eine Ente auf zwei Gemälden (Kat. Nr. 17 und Wildenstein, 1963, Nr. 68) in der gleichen Form, ohne daß hierdurch ein Anlaß gegeben wäre, beide Gemälde in denselben Zeitraum zu datieren.

Ein ähnliches Puzzlespiel bieten Inventare und Versteigerungskataloge. Provenienzen können nur schwer ausgemacht werden. Selten wird ein Bild ausführlich beschrieben, und nicht einmal der Künstler selbst schied streng zwischen Orange und Bigarade, Lapin und Lièvre.

Es gibt noch weitere Gründe, die den Umgang mit Chardins Œuvre erschweren. Unterschiede in der Maltechnik und in der Farbgebung treten bei Chardin auf, ohne daß sie in einen sinnvollen Entwicklungsprozeß eingereiht werden könnten (vgl. etwa Kat. Nr. 12 mit 10 und 11). Man kann nicht ausschließen, ohne daß wir dafür gegenwärtig Belege liefern könnten, daß Chardin früh entstandene Gemälde später überarbeitet hat. Die Unterschiede in der Malweise, die sich gerade in dem von P. Rosenberg zusammengestellten Frühwerk erkennen lassen, könnten so erklärt werden. Die oft mit nasserem Pinsel temperamentvoll gemalten Partien, die mit der Spitze präzise aufgetragenen Reflexe stehen im Gegensatz zu der stärker verschwommenen Konturierung in den späten Bildern. Im Spätwerk wird die Atmosphäre, die die Dinge umgibt, mit in die Darstellung einbezogen, während die genaue Schilderung der Materialbeschaffenheit „à la flamande“ für die frühen Gemälde kennzeichnend ist. Abgesehen von kompositorischen Veränderungen in den späten Stilleben: strengerer Bildaufbau, Reduktion der Bildgegenstände (gilt nicht für alle Werke), Verzicht der Wiedergabe der räumlichen Umgebung, ist es diese Polarität von unmittelbarer Präsenz und malerischem Gesamteindruck der Dinge, auf der sein Werk aufbaut.

Seit etwa 1730 malte Chardin eine Anzahl von Küchenstilleben. Wegen der hohen Preise, die dafür gerade Sammler holländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts zu zahlen bereit waren, lag die malerische Anpassung an das Werk eines so geschätzten Künstlers wie Willem Kalf aus Verkaufsgründen nahe. Die relativ hohe Anzahl der Repliken von Chardins Küchenstücken ist somit durch den Markt bestimmt. Ganz deutlich wird dabei, daß

er die ersten Fassungen eines Themas für sich behalten haben muß. Wie sonst ist es zu erklären, daß datierte Repliken der „Nature morte à la raie“ (Kat. Nr. 36) von 1731, 1732, 1737 und 1743 erhalten sind, abgesehen von weiteren Fassungen ohne Datum.

Dank der für die Ausstellung getroffenen geschickten Auswahl konnte hier die Reduzierung von Bildmotiven innerhalb von ca. fünf Jahren bei den Küchenstillleben beobachtet werden. Die 1730 datierten Werke (Nr. 34: Abb. 2, 35, 36) enthalten noch eine Vielzahl auf engem Raum sich überschneidender Gegenstände verschiedenen Materials, Töpfe aus Metall, Tonkrüge, Gemüse, Tücher, aufgehängtes Fleisch. Schon in den 1731 datierten Meisterwerken „Menu de maigre“ und „Menu de gras“ (Kat. Nr. 37, 38) werden die Gegenstände im Querformat weiter auseinandergezogen, um sie in der ihnen jeweils eigenen Gestalt besser faßbar zu machen. Höhepunkt der Entwicklung sind die kleinformatigen Bilder „L'egrugeoir“ (Kat. Nr. 52), die beiden Fassungen des „Chaudron de cuisine“ (Kat. Nr. 50, 51) und die „Fontaine de cuisine“ (Nr. 53: Abb. 3), die völlig zu Unrecht als Skizze für ein Genrebild angesehen worden ist.

Innerhalb dieser Gruppe von Gemälden sind auch Veränderungen in der Malweise sichtbar. Die 1730—31 entstandenen Küchenstücke weisen noch einen spontaneren Pinselduktus auf als die späteren. Die Anregungen, die der Künstler offenbar von den Gemälden Kalfs, etwa in der Sammlung des Chevalier de la Roque, der auch Küchenstillleben Chardins erwarb (Kat. Nr. 50), erfuhr, sind nur in den frühen Beispielen dieses Bildtypus zu erkennen. Es läßt sich somit ein klarer Weg von der Loslösung der Vorbilder zu einer eigenen Darstellungsweise aufzeigen. Der von den französischen Kunstkritikern des 18. Jahrhunderts so häufig verwendete Begriff der „peinture d'après nature“ bedarf der Interpretation. In Wahrheit ist Chardin in den „Chaudrons“ weiter denn je entfernt, die Natur nur „sur le fait“ wiederzugeben. Von der Fähigkeit, die Natur „avec la plus d'exactitude et de vérité“ (Abbé Leblanc) darzustellen, entwickelt er sich zu einer in pastoser Malweise eingefangenen Interpretation der Stimmung, die die Gegenstände umgibt. Der banale alltägliche Gegenstand kann bei ihm auch im kleinsten Bildformat eine monumentale Ausstrahlung gewinnen. Diese Begabung war es, die ihn zum Vorbild von Manet, Cézanne und Matisse werden ließ.

Es ist oft gerätselt worden, warum sich Chardin in den 30er Jahren vornehmlich der Genremalerei zuzuwenden begann. Leider wissen wir zu wenig über die finanziellen Umstände des Malers, um ausschließen zu können, daß er von der „höheren“ Bildgattung nicht auch solidere Einkünfte erwartete. Wenn die Kritiker seiner Genrebilder ihn mit Rembrandt, Dou, Metsu, de Hoogh, Maes und Van der Werff verglichen, so belegt dieser Umstand nicht nur, daß seine Vorbilder erkannt wurden, sondern er bedeutet vielmehr, daß es ihm gelungen war, in den von den holländischen Bildern beherrschten Markt einzubrechen. Für die Richtigkeit dieser Interpretation

können noch weitere Argumente angeführt werden. Wenn im Salon von 1746 ein Gemälde mit der Anmerkung aufgeführt wird: „répétition du Bénédicité avec une addition pour faire pendant à un Teniers placé dans le Cabinet de M.XXX“, so wird deutlich, daß die Zeitgenossen die Ebenbürtigkeit der Bilder Chardins mit den hochbezahlten holländischen Gemälden anerkannten.

Auch in den Genrebildern Chardins ist innerhalb von zwei Jahrzehnten ein auffallender künstlerischer Wandel zu beobachten, der auch bei dieser Bildgattung zu Datierungsproblemen geführt hat, die jedoch im Katalog von P. Rosenberg zu einem guten Teil gelöst werden konnten. Die grundsätzlichen Unterschiede in der Auffassung, in der Themenwahl, in der Komposition und der Farbgebung lassen sich nicht allein aus seiner künstlerischen Entwicklung heraus erklären. Sie hängen vielmehr ebenfalls mit dem Studium des jeweiligen Vorbilds bzw. dem Versuch, sich ihm anzugleichen, zusammen. Der Gegensatz, der „Une femme occupée à cacheter une lettre“ (Nr. 54; *Abb. 1*) von „Une femme tirant de l'eau à une fontaine“ (mehrere Fassungen, Kat. Nr. 55, 57; beide Kompositionen stammen voraussichtlich aus derselben Zeit um 1733) sowohl in thematischer wie malerischer Hinsicht trennt, kann nur so gedeutet werden, daß Chardin ein bestimmtes Repertoire an verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der holländischen Malerei beherrschte.

Die Forschung wird weiterhin auch die Frage nach der allegorischen Bedeutung der Gemälde beschäftigen müssen. Wie Watteau, Grimou, Fragonard, Lancret, Greuze u. a. übernahm Chardin Themen und Motive, deren moralisierender Hintersinn ihm bekannt gewesen sein wird. Ob allerdings hiermit der Grund für die Wahl eines Themas gefunden ist, bleibt nach wie vor unklar. P. Rosenberg hat zweifellos recht, wenn er vor Überinterpretationen warnt und betont: „Chardin est loin d'être un 'inventeur' dans le domaine iconographique“ (Kat. S. 232, vgl. auch 206, 246, 260). Wie D. de Chapeaurouge und E. Snoep-Reitsma ausgeführt haben, waren moralisierende Interpretationen der Gemälde in Nachstichen verbreitet. Die vom Stecher hinzugefügten, oft nur sehr oberflächlich mit den Kompositionen in Zusammenhang stehenden Verse belegen allerdings nicht, daß Chardin selbst schon deren moralische Aussage seinen Bildern zugrundelegte. Es sollte auf breiterer, andere Künstler miteinschließender Grundlage untersucht werden, ob nicht Gemälde und Stiche ein ganz verschiedenes Publikum mit jeweils spezifischen Erwartungen erreichten.

Sehr wichtig erscheint jedoch bei der Interpretation der Gemälde der von P. Rosenberg betonte Wandel im Ausdruck. Bei den Stilleben ist das dekorative Arrangement der frühen Gemälde im Spätwerk aufgrund einer neuen Auffassung des Bildthemas verändert. „Ce n'est plus du gibier tué de frais, mais des animaux morts que Chardin peint avec compassion et tendresse“, heißt es im Katalog (S. 296, vgl. Nr. 96, 98, 99: *Abb. 4, 101*). Ob jedoch

die von P. Rosenberg auf dem Bostoner Chardin-Symposium vermutete Bindung Chardins an den Jansenismus neue Aufschlüsse zur Interpretation der Bilder bringt, wird sich erst erweisen müssen. Nicht nur die um viele Fakten erweiterte Kenntnis von Leben und Werk Chardins, sondern auch ein neues Verständnis für seine künstlerische Entwicklung werden Ausstellung und Katalog verdankt. Daß weiterhin Gemälde in ihrer Datierung umstritten, Zuschreibungen von Repliken oder Kopien in Zweifel gezogen werden, steht außer Frage. Jedoch bietet die Erfahrung der Ausstellung die beste Voraussetzung für einen neuen Œuvrekatalog, der von P. Rosenberg vorbereitet wird.

Thomas W. Gaetgens

DIE MÜNCHNER SCHULE 1850—1914

Ausstellung im Haus der Kunst, München, 18. Juli bis 7. Oktober 1979.

Das Ausstellungsjahr 1979, den Bereich der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts betreffend, stand ganz im Zeichen der Malerschulen und Akademien in Düsseldorf und München. Neben weithin bekannte Künstlernamen traten weniger bekannte, zu Recht oder Unrecht vergessene. Hierin spiegelt sich ein Zug zur dokumentarischen Vollständigkeit und historischer Breitenperspektive anstelle von Darstellungen bedeutender künstlerischer Einzelleistungen, d. i. charakteristisch für weite Bereiche des heutigen Ausstellungswesens.

Neue Einsichten und Bewertungsmaßstäbe für die Malerei des fortgeschrittenen Jahrhunderts durfte man von der Ausstellung „Die Münchner Schule 1850—1914“ im Münchner Haus der Kunst erwarten, der umfangreichsten Bestandsaufnahme zur Münchner Malerschule der 2. Hälfte des Jahrhunderts seit H. Uhde-Bernay's Übersicht zum Thema im Jahre 1926. Zusammen mit den zeitlich unmittelbar vorausgehenden beiden großen Übersichtsausstellungen, der im Kunstmuseum Düsseldorf gezeigten Düsseldorfer Malerschule und der Münchner Landschaftsmalerei aus der ersten Jahrhunderthälfte in der Städt. Galerie im Lenbachhaus, bildete die „Münchner Schule 1850—1914“ als chronologische Fortsetzung dieser Unternehmungen eine sich gegenseitig sinnvoll ergänzende Ausstellungs-Trias. Nicht zuletzt im Hinblick auf die Neuordnung der Bestände der Neuen Pinakothek anlässlich der für Oktober 1980 vorgesehenen Eröffnung des Neubaus konnte die Ausstellung, wissenschaftlich vorbereitet von Eberhard Ruhmer, einem profunden Kenner der Materie, besonderes Interesse für sich beanspruchen.

Den beiden sich ergänzenden Unternehmungen in Düsseldorf und München keineswegs nachstehend, konnte die von den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen in Verbindung mit der Ausstellungsleitung Haus der Kunst