

1. Das Denken und die Wissenschaften

Die Gründung der Akademien

Das Aufblühen der Akademien in ganz Europa im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts kündigt den neuen Geist der Aufklärung an. Im antiken Griechenland wurden Philosophenschulen so bezeichnet, deren erste von Platon ins Leben gerufen wurde. Seit der Renaissance gab es in Italien zahlreiche Gelehrtengesellschaften, die sich den Wissenschaften und den schönen Künsten widmeten.

Diese Akademien waren aus den Kreisen hochgebildeter Dilettanten – im besten Sinne des Wortes – hervorgegangen. Sie konnten dem Schutz und der Gönnerschaft eines Fürsten unterstellt sein – wie beispielsweise dem Großherzog der Toskana in Florenz – , doch war dies keineswegs immer der Fall. Manche waren auch als Geheimbund organisiert, was vor allem bei den Vereinigungen mit alchimistisch-naturkundlichem Interesse zu beobachten war, die dadurch den Strafen der gefürchteten Inquisition zu entgehen hofften.

Die öffentliche Anerkennung, die Institutionalisierung und die fachwissenschaftliche Spezialisierung der Akademien geht auf das 17. Jahrhundert zurück.

In Frankreich erfolgte die Gründung der Akademien ebenfalls im Verlauf des 17.

Jahrhunderts. Schon 1634 wurde durch Richelieu die *Académie française* ins Leben gerufen, 14 Jahre später durch Mazarin die *Académie de Sculpture et de Peinture*, danach durch Colbert 1663 die *Académie des Inscriptions et Belles Lettres* (auch die Kleine Akademie genannt) sowie 1666 die *Académie des Sciences*. Zu Mitgliedern dieser Akademien wurden herausragende Vertreter der jeweiligen Fachdisziplinen gewählt, die nicht immer Franzosen sein mußten. In die *Académie des Sciences* wurde beispielsweise der Astronom Jean-Dominique Cassini (1625-1712) aufgenommen, der italienischer Herkunft war; auch der holländische Physiker und Astronom Christiaan Huygens (1629-1695) findet sich auf der Liste der ersten Mitglieder. Der deutsche Philosoph, Mathematiker und Naturwissenschaftler Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) wurde zum korrespondierenden Mitglied ernannt. Alle diese Akademien wurden unter die direkte Schirmherrschaft König Ludwigs XIV. gestellt, womit sicherlich auch bezweckt wurde, ihre wissenschaftlichen Aktivitäten aus möglichst großer Nähe verfolgen und überwachen zu können.

Die Gründung der Akademien bedeutete für die Entwicklung der Natur- und Geisteswissenschaften einen großen Sprung nach vorne – hin zu neuen, modernen Organisationsformen. Doch geschah dies nicht ohne heftige Auseinandersetzungen politischer und vor allem religiöser Art. Bald bildeten sich unterschiedliche weltanschauliche Gruppierungen, die sich innerhalb der Akademien befehdeten. Streitpunkt war die Religion. Die Autorität der Könige und Fürsten wurde eingefordert, um die Debatten zu schlichten. Der Ruf nach Zensur wurde laut – und abgewiesen. Der Geist aufklärerischer Kritik machte sich breit. Die moderne Wissenschaft hat ihren Ursprung im polemischen Kampf gegen die Religionen.

Die Freimaurerei

Im Spannungsfeld zwischen internationaler Politik, religiösen Konflikten und philosophisch-weltanschaulichen Auseinandersetzungen entwickelte sich im 18. Jahrhundert die Freimaurerei – eine Bewegung, die ihrer Organisationsstruktur und ihren Zielen nach die üblichen sozialen und politischen Ordnungen aufbrechen wollte. Der Ursprung wird in Schottland vermutet, möglicherweise waren die mittelalterlichen Maurerzünfte ferne Ahnherrn und Namensgeber. Die Freimaurerei entwickelte sich seit Anfang des 18.

Jahrhunderts auf zwei recht unterschiedlichen Wegen: Einmal in England, wo sie sich in einer gewissen Nähe zum Haus Hannover befand. Zum anderen in Frankreich, wohin die Bewegung mit dem Hof der Stuarts exportiert worden war, dem von Ludwig XIV. in Saint-Germain-en-Laye Unterkunft gewährt wurde. Dort war eine Orientierung an der katholischen Kirche gegeben. Es steht zu vermuten, dass die Mitglieder der verschiedenen Freimaurerlogen klar zwischen diesen beiden Richtungen zu unterscheiden wussten, doch bestand die Möglichkeit zu Kontakten und wechselseitigem Austausch. Die Religionszugehörigkeit schien bei den Freimaurern kein Anlass für Zwistigkeiten zu sein.

In Gelehrtenkreisen war die Freimaurerei sehr weit verbreitet, und vor allem die englischen Freimaurerlogen nahmen eine wichtige Rolle bei der Verbreitung philosophischen Gedankenguts und wissenschaftlicher Erkenntnisse ein: Ephraim Chambers (ca. 1680-1740), der Verfasser der hochgerühmten *Cyclopedia or Universal Dictionary of Arts and Sciences* (London, 1728), dem Vorbild der französischen *Encyclopédie*, war Freimaurer – was im übrigen zu der Legende beitrug, daß die *Encyclopédie* ein Werk von Freimaurern sei. Von England wurden ab Mitte des 18. Jahrhunderts Freimaurerlogen auch nach Amerika exportiert, vor allem nach Philadelphia, wo Benjamin Franklin Mitglied war, einer der exponiertesten Vertreter der Freimaurer.

In Europa wurde die Freimaurerei fast eine Art Modeerscheinung. Überall wurden Freimaurerlogen gegründet.

Eine der Hauptschwierigkeiten bei der Erforschung der Freimaurerei besteht darin, Legendenbildung und historische Wirklichkeit auseinanderzuhalten, die von den Freimauern selbst betriebene Mystifizierung und die wenigen Fakten, die tatsächlich belegt werden können, sorgfältig voneinander zu trennen.

Die Logen der Freimaurer trugen sicherlich zur Verbreitung aufklärerischen Gedankenguts bei, durch das große politische Ereignisse wie die Französische Revolution oder der Amerikanische Unabhängigkeitskrieg überhaupt erst möglich wurden. Das bedeutet jedoch nicht, dass diese Ereignisse allein auf den Einfluss und die Ideale der Freimaurerei zurückzuführen waren.

Die Salons

Die Salons waren keine Schöpfung des 18. Jahrhunderts. Nach Anfängen im 16. Jahrhundert gelangten sie im 17. Jahrhundert zu größerer Verbreitung, vor allem unter Ludwig XIII., als gleichzeitig auch die Gründung der Akademien erfolgte. Im übrigen waren an beiden Orten häufig dieselben Persönlichkeiten aus den Künsten und Wissenschaften anzutreffen. Dies war auch im 18. Jahrhundert noch der Fall. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts versammelten sich die geistvollsten Köpfe der Pariser Gesellschaft in dem berühmten "blauen Zimmer" der Marquise de Rambouillet. Später versuchte Madame de Sablé diesen Erfolg zu wiederholen; den geistigen Mittelpunkt ihres Zirkels bildete La Rochefoucauld, der dort das erste Mal aus seinen *Maximen* vortrug. Der Salon der Mademoiselle de Scudéry ist vor allem durch den dort gepflegten Manierismus in Sprache und Lebensgewohnheiten in Erinnerung geblieben. Molière machte sich über diese Preziositäten in seinen Komödien lustig. Zu Zeiten einer größeren religiösen Toleranz gab es sogar protestantische Salons, wie jenen der Madame de Loges, über den Richelieu aufmerksam wachte. Später im 17. Jahrhundert versammelte der Salon der Madame de La Fayette eine Reihe von berühmten Gelehrten und Schriftstellern – Pascal, La Fontaine, Boileau und Racine verkehrten dort.

Im 18. Jahrhundert wurde der Salon – auch "Bureau d'esprit" genannt – in Frankreich zur gesellschaftlichen Institution: In den Salons erwarb man Ruhm und Anerkennung – und konnte beides verlieren; in den Salons wurden Intrigen gesponnen, um in die Akademien gewählt zu werden; in den Salons wurde bestimmt, was Mode war – außer vielleicht in

Kleidungsfragen, wo der Hof in Versailles noch den Ton angab. In den Pariser Salons wurde über Kunst, Literatur, Philosophie und Wissenschaft diskutiert; dort wurden Gedichte, Theaterstücke und Romane vorgelesen, bevor sie in der Druckfassung erschienen. Auch physikalische oder chemische Experimente wurden vor den Gästen durchgeführt. In den Salons trat allerdings auch so mancher Scharlatan auf und machte dort Karriere, wie etwa der Magnetiseur Franz Anton Mesmer, der alchemistische Hochstapler Cagliostro oder der falsche Graf von Saint-Germain, der sich als Medium bei spiritistischen Sitzungen zur Verfügung stellte.

Die Salons waren die Domäne der Frauen. Während die Männer außer Haus ihren Verpflichtungen nachgingen – ihre Geschäfte betrieben, in den Krieg zogen, vor Gericht auftraten –, blieb es den Frauen überlassen, für den gesellschaftlichen Ruf zu sorgen. Die französische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts stellte ein Beziehungsgeflecht von Konversations- und Diskussionszirkeln, von persönlichen Bekanntschaften und Einflussnahmen dar. Ob es sich um die Gelehrtenwelt der Akademien, den Geheimbund der Freimaurer oder die mondäne Pariser Salonkultur handelte – alles gehorchte dem gleichen Prinzip einer eng geknüpften sozialen Beziehungsstruktur.

2. Die Historie, das Theater und die Fabel

Historie, Theater und Fabel – mit der Nennung dieser drei Begriffe wird eine für das Denken des 18. Jahrhunderts ganz wesentliche Problematik deutlich, nämlich die Frage nach dem Stellenwert des Sujets und nach der Hierarchie der Gattungen.

Die Malerei wurde in klar voneinander abgegrenzte und hierarchisch gestaffelte Gattungen unterteilt, von denen die Historienmalerei das thematisch umfassendste Genre darstellte – sie umschloß die Antike und die Gegenwart, christliche wie weltliche Themen sowie die Fabel. Den Ursprung dieser Gattungshierarchie bildete die berühmte Gleichsetzung von "Ut Pictura Poesis" (Wie die Malerei ist auch die Poesie) des römischen Dichters Horaz. Durch die Theoretiker der Renaissance und des 17. Jahrhunderts sollte dieser Satz seine Umkehrung erfahren: "Wie die Poesie ist auch die Malerei." Die Hierarchie der Gattungen in der Malerei, so die Schlußfolgerung, hat demnach ihre Entsprechung in den schon bestehenden Gattungen der Dichtkunst.

Anfang des 18. Jahrhunderts spielten diese theoretischen Überlegungen auch bei der "Querelle des Anciens et des Modernes" (Streit der Alten und Modernen) eine wichtige Rolle, bei der es um die Frage ging, ob den zeitgenössischen 'modernen' Dichtern der gleiche Rang zugestanden werden könne wie den Dichtern der Antike. Dieser Streit wurde schließlich mit dem salomonischen Schiedsspruch beigelegt, daß die Poeten der Gegenwart, sofern sie den antiken Vorbildern folgten, in gleicher Weise Ruhm und Anerkennung beanspruchen konnten. Auch auf die bildenden Künste übertragen, insbesondere auf die Malerei, stellte sich hiermit die Frage nach der zeitgemäßen Themenwahl. Im Zentrum dieser Debatten standen die Dichter Racine und La Fontaine, beide Verteidiger der Antike. Doch dienten gerade sie paradoxerweise den Vertretern der Moderne als bestes Argument, denn als Dichter der Gegenwart, die die Nachahmung der Antike anpriesen, hatten sie so große Werke geschaffen, daß sie längst selbst verehrt und nachgeahmt wurden. Molière, der zur Zeit des Streits schon tot war, wurde ebenfalls als ein solches Beispiel ins Feld geführt. Racine, Molière und La Fontaine zusammen aber repräsentierten die Gattungen der Tragödie, der Komödie und der Fabel, damals überaus wichtige Genres in der Dichtkunst. Diese drei Dichter anzuführen, hieß ein neues Pantheon als Vorbild für künftige Dichtergenerationen zu errichten und auch neue Themenfelder für die Malerei zu öffnen. Tatsächlich sollte sich die Literatur des angehenden

18. Jahrhunderts in Frankreich an diesen drei Schriftstellern orientieren: Voltaire und Crébillon versuchten in ihren Tragödien Racine nachzuahmen; Régnard und Gresset hatten Molière vor Augen; La Motte-Houdar und Florian strebten dem Vorbild La Fontaines nach. Diderot, ehrgeiziger als die anderen, versuchte mit der Erfindung des bürgerlichen Dramas an Racine anzuknüpfen und seine Gestaltungsmittel auf das Genre von Molière zu übertragen.

Die heftig geführte Debatte um die Hierarchie der Sujets in der Malerei hatte ihre Entsprechung in der gleichzeitigen Auseinandersetzung um zeitgemäße Themen für Bühnenstücke. In beiden Fällen ging es um das Gleiche: Die Gegenwart, so Diderots Überzeugung, verlange von der Malerei und vom Theater neue Inhalte, die besser zum neuen bürgerlichen Kunstpublikum passen sollten; die dargestellten Gefühle sollten von ihm mitempfunden werden können und die Handlungen auf das wirkliche Leben beziehbar sein.

Theatralik – in einem übertragenen Wortsinn – scheint durchaus die passende Bezeichnung für den künstlichen und übertriebenen Eindruck zu sein, den ein heutiger Betrachter von der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts gewinnen kann.

Zweierlei Arten von Theatralik lassen sich in der Malerei jener Epoche ausmachen: Die erste ist in engem Zusammenhang mit der großen Vorliebe der damaligen Zeit für alle Arten von theatralischem Spektakel zu sehen. Der Streit um die italienischen Theatertruppen hatte Ende des 17. Jahrhunderts die Gemüter erhitzt. Die Commedia dell'arte, zur Zeit von Molière in Frankreich erlaubt, war später verboten worden und wurde erst wieder nach dem Tod Ludwigs XIV. (1715) zugelassen. Die Maler, allen voran Watteau, besuchten die Aufführungen der italienischen Kommödianten mit Begeisterung, verkehrten mit den Schauspielern und fanden dabei Sujets für ihre Gemälde. Watteau wurde auf diese Weise zum Erfinder des Genres der "Fêtes galantes", das als neue Gattung 1717 an der Akademie eingeführt wurde.

Eine ganz andere Art von Theatralik, die unbeholfen und gekünstelt wirkt, ist dagegen auf so manchen Gemälden der Historienmalerei anzutreffen: Die Mimik und Gestik der Figuren ist übertrieben, Bildraum und Dekor haben den Charakter einer Pappkulisse und die Kostüme sind rein der Phantasie entsprungen.

Die Geschichte der Beziehungen zwischen der Malerei und dem Theater im 18. Jahrhundert hat viele Facetten. Für den heutigen Betrachter, der nicht über die gleiche Kenntnis der visuellen Codes verfügt wie das Publikum der Zeit, ist es schwer, einfache Schlußfolgerungen zu ziehen. Nur soviel steht fest: daß das Theater zu jener Zeit das beliebteste Vergnügen darstellte, für alle Schichten und in allen seinen Gattungen; daß auf der Bühne wie auf den Gemälden die gleichen Geschichten erzählt wurden; daß die gleichen Künstler an Bühnenbildern wie an Gemälden arbeiteten. So verwundert nicht, die Spuren der allgegenwärtigen Theaterbegeisterung in allen künstlerischen Zeugnissen der Epoche wiederzufinden.

3. Exotismus und Orientalismus im 18. Jahrhundert

Das Stichwort 'exotisme' war in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert nicht vorhanden, aber die damit verbundene Vorstellung existierte bereits, seit sich die Menschen auf die Suche nach einer fernen und zwangsläufig besseren Welt begeben hatten. Räumliche Entfernung belebte den Mythos des Goldenen Zeitalters neu.

Sosehr die weit entfernten Welten auch mit Sympathie betrachtet wurden, so stellten sie doch ein recht unwahrscheinliches Universum dar, eine Mischung aus Reiseberichten und Phantasie, eine Welt des Vergnügens und der Sorglosigkeit.

Die exotischen Welten bildeten ein recht undifferenziertes Ganzes mit Anleihen bei allen Kontinenten und Völkern, vor allem bei den Chinesen, Indern, Persern und Türken. Das 18. Jahrhundert vermischte Bilder aus der mittelalterlichen Weltbeschreibung mit den literarischen Phantasien von Defoe und Swift - Robinson Crusoe und Gulliver - und den ersten wirklich wissenschaftlichen Studienreisen.

Etwa ab 1680 kam in Europa eine neue Vision von der Welt auf. Bis dahin glaubte man im Osten einerseits durch das osmanische Reich und das davon abhängige Khanat der Krim begrenzt zu sein, andererseits durch Russland, von dem man - ebenso wie Voltaire - nicht wusste, ob man es zu Europa rechnen sollte. Um die Jahrhundertwende kamen nach dem Zurückweichen der Türken ein Teil der alten orientalischen Christenheit und die Mehrheit der Donauregionen wieder zum Kontinent zurück. Eine Reihe charakterstarker Herrscherinnen begann nach Peter dem Großen damit, Russland in den Kontext der europäischen Aufklärung einzubinden, die berühmteste unter ihnen, Katharina II., war deutschen Ursprungs. So entstanden ein europäischer Kosmopolitismus und ein wachsendes Interesse an einem Orient, der von nun an weniger bedrohlich war.

Die Welt erschien auf Grund der damaligen Gegebenheiten für Reisen wesentlich gewaltiger. Eine Seereise in den Fernen Osten dauerte durchschnittlich 21 Monate. Für die Durchquerung Europas brauchte man drei bis vier Monate und die Randgebiete wirkten auf den Reisenden bereits exotisch. Nachdem die Eliten lange Zeit im Süden ausgebildet wurden, in Italien und in Spanien, wandten sie sich nun in Richtung England, Niederlande, Deutschland, Frankreich und sogar nach Russland.

Anderswo

Durch die Suche nach einem Anderswo erscheint das 18. Jahrhundert als Negativ-Bild. Künstler und Schriftsteller inszenierten Welten, die sich durch ihre Perfektion klar von den Schwächen der Welten zur Zeit Ludwigs XV. oder Friedrichs II. abgrenzen sollten. Diesem Verlangen entsprachen die gegensätzlichen Konzepte von jahrtausendealter Weisheit und der Reinheit einer gerade erst erwachenden Welt. Konkretisiert wurde das einerseits in der Vorstellung, die man sich vom Orient machte, und andererseits in der Vorstellung von Amerika oder Polynesien, die man allmählich zu entdecken begann. Der alte weise Chinese oder Türke, ebenso wie der 'bon sauvage', der edle Wilde, brachten Europa zu Bewusstsein, was ihm fehlte. Alles in allem war Europa noch nicht alt genug und nicht mehr jung genug. Daraus ergaben sich verschiedene Reaktionen für die Künste und die Wissenschaften im Okzident: Die eine äußerte sich in einfachem Sammeln, das im Anhäufen von authentischen Gegenständen bestand, die allerdings aus ihrem Entstehungs- und Verwendungskontext herausgelöst waren. Die andere bestand im Kopieren von Dekor und Techniken. Die letzte war eine sehr freie Inspiration durch die weit entfernten Welten und eine rein europäische Adaptation: die Chinoiserie.

Durch die Schwierigkeit, mit den gegenüber äußeren Einflüssen sehr abgeschirmten Ländern des Fernen Ostens in Kontakt zu treten, wuchs die Neugier auf das Land und mit ihr das Ansehen der Einfuhrprodukte. China öffnete seit der Regierung durch die Mandschu-Dynastie wieder vorsichtig seine Tore.

Bildteppiche

Die Tapisserie, deren figürliche Darstellungen von der Malerei beeinflusst wurden, war geradezu wie geschaffen für Chinoiserien und exotische Szenen. Die Manufaktur in Beauvais arbeitete bis 1731 an der Herstellung eines Bildteppichs mit dem Titel *Histoire de l'empereur*

de Chine oder première tenture chinoise nach den Kartons von Guy Louis Vernansal (1648-1729), Jean-Baptiste Blin de Fontenay (1653-1715) und Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699). Die Stiche in Johan Nieuhooffs *Descriptio Legationis Batavicae* von 1665 hatten sie weitgehend inspiriert, insbesondere die *Audience de l'empereur*, eine Bearbeitung des Frontispizes. Der Herrscher trug einen Turban auf dem Kopf und saß unter einer Art Laube mit herabhängenden Knäufen, die man in *Le Retour de la chasse* (Rückkehr von der Jagd) wiederfindet. *Les Astronomes* stellten einige der als Mandarine gekleideten Jesuiten dar, die sich aufgrund ihrer naturwissenschaftlichen Kenntnisse am kaiserlichen Hofe hatten durchsetzen können wie Pater Adam Schall von Bell und Pater Ferdinand Verbiest. *La Récolte des ananas* illustrierte ebenfalls einen Text von Nieuhof. *La Collation* dagegen zeigte ein Essen nach europäischer Art.

Der zweite chinesische Bildteppich, der ab 1742 in derselben Manufaktur nach Vorlagen von François Boucher gewebt wurde, war ganz aus der Phantasie des Künstlers hervorgegangen. Dieses 'Rokoko-China' mit Pagoden, Palmen und spitzen Hüten hatte großen Erfolg und wurde zwischen 1743 und 1775 zwölfmal hergestellt. Dem neunten Bildteppich wurde ein besonderes Schicksal zuteil, denn der Minister Bertin schenkte ihn zwei jungen chinesischen Missionaren, die ihn wiederum Kaiser Qian-long in Peking schenkten. Er ließ speziell für den Bildteppich ein Gebäude errichten. Die Manufaktur in Aubusson webte chinesische Szenen nach Boucher, die dank der Stiche von Gabriel Huquier (1695-1772) überliefert sind. In einer recht bekannten Serie von Bildteppichen, die als "dans le goût de Pillement" (nach der Art von Pillement), bezeichnet wurden, sind traditionelles Laubwerk, ein paar chinesische Pavillons und Stelzvögel aneinandergereiht, die mit keiner bestimmten Vorlage des Malers und Ornamentkünstlers übereinstimmten.

Chinamode und Amerika

Die Verwendung eines Formen- und Ornament-Kanons, auf den sich die orientalistische Strömung gegründet hatte, war ohne jeden weiteren Zusammenhang erfolgt. Der Symbolgehalt der Formen und Ornamente entging den Europäern vollkommen. Der Erfolg der "drei Freunde des Winters" beispielsweise - Kiefer, Bambus und Pflaumenbaum -, die in der konfuzianischen Betrachtungsweise Beständigkeit, Freundschaft und langes Leben verkörpern, beruhte nur auf der koketten Nebeneinanderstellung dieser drei Pflanzen. Man nahm auch nicht zur Kenntnis, dass die Figuren aus Episoden von chinesischen oder japanischen Romanen stammten. Die Begeisterung für China konnte demnach nur eine auf rein formale Aspekte beschränkte Modeerscheinung sein. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wuchs die Kritik am Bild des Orients. Charles de Constant schrieb, dass es ein Land sei, wo der Despotismus alles vermag, und wo die Gesetze keine Bedeutung haben. Auch vom künstlerischen Standpunkt aus verwarfen die Anhänger des englischen Neopalladianismus die Chinoiserie. Mrs. Montagu prangerte "jenen grellen und barbarischen Geschmack" an und ließ sich gleichzeitig ein chinesisches Zimmer in ihrer Hill-Street-Residenz einrichten.

In Ermangelung alter Orientkulturen wandte man sich den zeitgenössischen Gesellschaften der Wilden Amerikas und Polynesiens zu. Man hielt sie für reiner und noch unbefleckt als die komplexeren Gesellschaften. Ihr Vorbild ermöglichte Betrachtungen über die weit zurückliegenden Ursprünge der Menschheit und über ihre Fortschritte. Amerika blieb die Zufluchtsstätte der primitiven Unschuld. Bougainville entdeckte Tahiti neu – das neue Kythera – und pries 1771 seine schönen und friedlichen Bewohner, deren große Sittenfreiheit einer seit Beginn der Welt bestehenden Reinheit keinerlei Abbruch tat. Die Konsequenzen, die der Mythos des 'edlen Wilden' für die Kunst mit sich brachte, waren im Vergleich zu den Auswirkungen auf die Literatur sehr gering. Bilder, die Franz Post (1612-1680) und Albert

Eeckhout in Holländisch-Brasilien gemalt hatten und die Ludwig XIV. als Geschenk überreicht wurden, dienten als Anregung für eine achteilige Tapisserieserie *Tenture des Indes*, die zwischen 1687 und 1730 in der Manufaktur von Les Gobelins gewebt wurde. François Desportes (1661-1743) restaurierte zwischen 1737 und 1741 die Kartons mit einigen Änderungen und so entstand die Serie *Tenture des Nouvelles Indes*, die bis nach St. Petersburg kopiert wurde.

4. Das Naturgefühl im 18. Jahrhundert

Im 18. Jahrhundert, heißt es, habe sich erstmals ein wahres Gefühl für die Natur und eine rationale Kenntnis über sie entwickelt. Zu Beginn des Jahrhunderts fand das *Spectacle de la Nature* (Das Schauspiel der Natur) des Abbé Pluche begeisterte Aufnahme beim Publikum, gegen Ende war es die *Histoire naturelle* (Naturgeschichte) von Buffon. In der Literatur verkörperte Jean Jacques Rousseau diese neue Sensibilität. Bei Bernardin de Saint-Pierre spielte die Natur 1788 in dem exotischeren Kontext seines berühmten Romans *Paul und Virginie* die gleiche Rolle. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß Rousseau weniger Zeit auf die Beschreibung der Landschaft verwendete, als auf die Gefühle, die sie bei seinen Figuren erweckte.

Auch der Optimismus bzw. der wohlwollende Blick trug dazu bei, daß das 18. Jahrhundert die Natur zwar entdeckte, aber sich ihrer noch nicht vollständig bemächtigte. Obwohl die dünn besiedelten Berge und Wälder den Menschen auch weiterhin Schrecken einflößten, ging von ihnen nun auch eine gewisse Faszination aus und weckte Gefühle, durch die sich die moralischen Gesetze entdecken ließen, die sie regierten.

Die Kunst scheint sich der Sorge um die Natur erst spät bewußt geworden zu sein; die Landschaft kommt zunächst wesentlich seltener in der Malerei vor als noch im 17. Jahrhundert.

Im Bereich der Innendekoration, die im 18. Jahrhundert ihr Goldenes Zeitalter erlebte, wurde die Darstellung der Natur immer beliebter. Dennoch erfreute sich dieses Genre im Vergleich zur Historien- oder Portraitmalerei einer wesentlich geringeren Wertschätzung, da diese Gattung eher das Gefühl als den Verstand des Betrachters anspricht. Hinzu kam eine Empfindsamkeit, die auf einer emotionalen, wenn man so will vorromantischen Intensität beruhte, bei der es sich laut Diderot um das Erhabene handelte. Das Erhabene manifestierte sich im Wüten einer entfesselten Natur, was mittlerweile von mehreren Malern in Szene gesetzt wurde. Gewitter, Vulkanausbrüche, Überschwemmungen und Feuersbrünste waren feste Bestandteile dieser Bilder. Außerdem entstanden Ansichten antiker Ruinen, bei denen die sichtbaren Spuren der von der Zeit angerichteten Verheerungen etwas völlig anderes bedeuteten als auf den Gemälden eines Poussin oder eines Lorrain, in denen es um die Wiederherstellung der Antike ging. In ihrer ursprünglichen Form galt die Natur auch weiterhin als zu trivial, als daß sie es verdient hätte, von einem Pinsel gewürdigt zu werden. Es ging daher vielmehr darum, aus sorgfältig ausgewählten einzelnen Elementen eine ideale Natur zu erschaffen.

Das 18. Jahrhundert war weniger eine Epoche der Landschaftsdarstellung als die Zeit davor und danach. Aus dem 17. Jahrhundert hatte es die Sehnsucht nach einer idealen Natur und einer stillen, doch kraftvoll strahlenden Poesie übernommen. Der Zeit danach vermachte es die Vision einer vom Hell-Dunkel zerrissenen, sich der Sprache der Leidenschaften befließigenden Natur.

5. Die Wiederentdeckung des 18. Jahrhunderts im 19. Jahrhundert

Das große Werk der Brüder Edmond (1822 - 1896) und Jules Goncourt (1830 - 1870), *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, erschien in 13 Bänden zwischen 1859 und 1875 und stellte die wahrhaftige Wiedergeburt des Stils des bis dahin verpönten 18. Jahrhunderts dar. Der Legende nach war die Reaktion auf die Kunst der vorangegangenen Generation so stark, dass ein Bild wie Watteaus *Einschiffung nach Kythera* in der Akademie den Schülern als Zielscheibe für Brotkügelchen diente. Die Urheber dieser Legende sind Edmond und Jules de Goncourt selbst. An mehreren Stellen in ihrem Werk scheuen sie sich nicht vor einer karikierenden Übertreibung, um ihre Wiederentdeckung noch spektakulärer hervorzuheben. Es ist eine Tatsache, dass die Kunst des 18. Jahrhunderts zur Zeit des Klassizismus aus der Mode gekommen war, aber ist es nicht ganz natürlich, dass jede aufstrebende Generation den Ruhm der vorhergehenden etwas schmälert? Zur Erklärung, warum das Andenken an die großen Maler des 18. Jahrhunderts aufrechterhalten wird, sei daran erinnert, dass viele erstarrte Künstler die Revolution überlebten. Greuze starb 1805, Fragonard 1806, Hubert Robert 1808, Moreau le Jeune 1814 und Elisabeth Vigée-Lebrun 1842 u.s.w. Fragonard und Robert wurden von der Verwaltung der Revolution unterstützt und hatten im Museum Central (im Louvre) eine Stellung als Konservator.

Ein wichtiger Aspekt war, dass eine bestimmte Kunstrichtung des 18. Jahrhunderts, d.h. die Pastoralen und liebenswerten Szenen des täglichen Lebens, also die von der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts beeinflussten Genreszenen, in denen sich Fragonard, Greuze, Lépicié, Moreau, Lavreince und Baudouin ausgezeichnet hatten, während der Revolution erhalten blieben, indem sie sich leicht dem aktuellen Geschmack anpassten, was im Werk von Boilly, Drolling oder Marguerite Gérard, der jüngeren, hübschen Schwester von Fragonard, deutlich wird.

Der Realismus, eine von der Romantik abgeleitete, 1848 einsetzende Bewegung, rechtfertigte auf eine anscheinend sehr paradoxe Art und Weise die Vorliebe für die Meister des 18. Jahrhunderts.

Die Tatsache, dass der Realismus erneut die Kunst des 18. Jahrhunderts anerkannt hat, ist nicht überraschend, wenn man bedenkt, dass die Brüder Goncourt, diesmal als Schriftsteller und nicht als Kunsthistoriker, sich ganz offen der naturalistischen Schule, dem literarischen Äquivalent des Realismus in der Malerei, angeschlossen haben.

Der „Style Goncourt“

Wirklich anerkennenswert bei den Brüdern Goncourt ist die Tatsache, dass sie als erste eine systematische Publikation über die Werke der wichtigsten Maler des 18. Jahrhunderts erstellt haben. Die 13 Bände der zwischen 1859 und 1875 veröffentlichten *Kunst des 18. Jahrhunderts* sind auch heute noch als seriöse Dokumentation bemerkenswert. Edmond und Jules Goncourt waren begeisterte Kunstsammler, aber auch und vor allem Sammler von Quellenmaterial. Sie werteten Verkaufskataloge aus und recherchierten in Manuskripten und Archiven. Unter anderem fanden sie die Taufurkunde von Boucher im Personenstandsregister, sie hatten Zugang zu den bedeutendsten Sammlungen ihrer Zeit, erwarben selbst alte Schriftstücke und Manuskripte, die sie in ihren Werken sorgfältig veröffentlichten. Noch wichtiger aber war es, dass kaum ein Jahrhundert zwischen ihnen und der Epoche lag, für die sie sich interessierten, und so trugen sie direkte Erinnerungen der Kinder oder Enkel der Maler und ihrer Angehörigen zusammen.

Die Brüder Goncourt haben eine sehr eigenartige Selektion vorgenommen. Man kann nicht sagen, dass das Genre der Portraits fehlt, da Latour vorhanden ist, aber bei ihm scheint es sich um die berühmte Ausnahme zu handeln, die die Regel bestätigt. Bedauerlicherweise fehlen Nattier, Perroneau, Tocqué und Drouais. Kein Landschaftsmaler ist vertreten - während Moreau der Ältere in dem Artikel über seinen Bruder, Moreau den Jüngeren, durchaus

erwähnt ist, lobend sogar, aber in Maßen. Vernet wird ebenso wie Hubert Robert ausgelassen. Kein Tiermaler, weder Oudry noch Desportes werden genannt.

Das 18. Jahrhundert in der Sammlung Dutuit

Gerechterweise muss man zugeben, dass das französische 18. Jahrhundert bei den Dutuits in ihrer sonst so vollständigen Sammlung nur unbedeutend vertreten war. Die Auswahl der Werke für diese Ausstellung stammt auch aus anderen Sammlungen, insbesondere aus der Sammlung Tuck, und zahlreichen weiteren, die seit einem Jahrhundert dazugekommen sind. Jedoch sind darunter bedeutende Werke: die ausgewählten Zeichnungen von Watteau (Kat.Nr.: 39/40), Greuze (Kat.Nr.: 205), Fragonard (Kat.Nr.: 162/163) und Prud'hon (Kat.Nr.: 210) sind wichtige Arbeiten. Der enzyklopädische Denkanatz der Dutuits führte dazu, dass sie von jedem Künstler lieber ein repräsentatives Werk als mehrere weniger bedeutende Arbeiten kauften.

Es waren gesicherte Werke: Da ihre finanziellen Mittel es ihnen gestatteten, kauften die Dutuits bei großen Versteigerungen ein - oft recht teuer - und hatten so jegliche Garantie hinsichtlich der Authentizität. Für das 18. Jahrhundert haben sie sich erst ziemlich spät interessiert, etwa ab 1860. Ihre wichtigsten Käufe fanden sogar erst gegen Ende des Jahrhunderts statt: kurz vor Eugènes Tod (1886) und manche auch danach. Die Zeichnung von Greuze kauften sie 1862; das Blatt von Watteau 1879 - vielleicht nach der Ausstellung in der Ecole des Beaux-Arts, wo es zusammen mit der Sammlung Reutter gezeigt wurde -, die Landschaften von Fragonard erwarben sie 1882 und 1889.

Die Sammlung Dutuit hatte eine weitere Stärke: die Seltenheit der Werke. Der Kauf der Zeichnungen von Vien für die "Mascarade de 1748" zusammen mit den dazugehörigen Stichen ging wahrscheinlich - wenn dies auch noch nicht endgültig bewiesen ist - auf Eugènes Initiative zurück, denn von den beiden Brüdern war er der wahre Graphikliebhaber. Diese Zeichnungen waren lange Zeit vollkommen unbekannt und erregten erst sehr spät (um 1960!) das Interesse der Spezialisten. Für die Dutuits handelte es sich um eine interessante Kuriosität, selbst wenn ihr Wissen noch nicht ausreichte, um die Bedeutung ganz abzuschätzen.

Die Dutuits sammelten wahrscheinlich das französische 18. Jahrhundert nicht mit all der Leidenschaft der Goncourts, doch sie sammelten ohne Vorbehalte, über die französische Schule und über eine einzige Epoche hinaus mit einem enzyklopädischen und universellen Ehrgeiz, der in seiner Geisteshaltung an einen der lebenswertesten Charakterzüge des französischen 18. Jahrhunderts erinnert.

6. Das 18. Jahrhundert als Inspirationsquelle für das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert

Charles Jacquau

Charles Jacquau, 1885 in Paris geboren, belegte im Jahre 1900 an der Ecole Bernard Palissy Kurse in Porzellanmalerei, ein erster Kontakt mit der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Im Studienjahr 1901/02 besuchte er an der Kunstgewerbeschule die Klasse für Anatomie und Malerei sowie für Ornamentzeichnen. Die handwerkliche Ausbildung im Zeichnen dekorativer Elemente weckte bei ihm eine geschärfte Beobachtungsgabe. Von nun an trug er in seinem Skizzenbuch zusammen, was er finden konnte. 1909 trat er auf Vermittlung eines Freundes bei Cartier ein, wo er sein ganzes weiteres Berufsleben bis 1954 verbrachte. Louis Cartier befaßte sich mit der Vergangenheit, um etwas vom Raffinement des 18. Jahrhunderts aufzunehmen und in der Sprache der eigenen Zeit einen klassischen Stil zu

schaffen: den 'Style guirlande', der bis zum Krieg von 1914 den Hauptteil der Produktion des Hauses ausmachte und ihm internationale Berühmtheit verlieh. Jacquau, der für Entwürfe kostbarer Gegenstände eingestellt worden war, arbeitete also Anfang des 20. Jahrhunderts an den 'Urenkeln' jener hübschen Kleinigkeiten, die unter Louis XV. so begehrt waren. Bedeutende alte Techniken wurden wieder aufgenommen und aktualisiert: die Arbeit mit verschiedenen Goldlegierungen, die Emailkunst, das Hervorheben von Edelsteinen durch einen Netzüberzug. Die Arbeiten des 24jährigen Künstlers lassen Seele, Sensibilität und die Liebe zur Perfektion erkennen. Mit der Einstellung von Charles Jacquau lernte Louis Cartier den Mann kennen, mit dem er in seiner Firma die meisten Vorlieben teilen sollte. Sehr schnell entwickelte sich ihre Beziehung zu einer tiefen Verbundenheit, die von großem gegenseitigem Respekt geprägt war. Im Auftrag Louis Cartiers unterbreitete Jacquau 1911 Vorschläge, die "dem Stil des Hauses genau entgegengesetzt" waren. Er verabschiedete sich von dem "weißen Schmuck mit einigen Farbtupfen", um eine "große Farbphantasie mit einigen weißen Tupfen" zu schaffen und reagierte damit auch auf seine Zeit, ein Jahrzehnt, das die Farben hatte explodieren lassen. Louis Cartier war von den Entwürfen begeistert, die alle ausgeführt wurden, und bat Jacquau, das Zeichenatelier zu leiten und die Herstellung der Gesamtkollektion zu sichern, in der sich der Stil des Hauses manifestierte.

Georges Deraisme

Es war das Paris der Feste und der Vergnügungen, des Luxus und des Raffinements, und es faszinierte die Reichen in der ganzen Welt. Im Paris des Zweiten Kaiserreichs erlitten Kaiser Napoleon II. und Kaiserin Eugénie dem französischen Hof nach der trübseligen Zeit unter Louis-Philippe neuen Glanz. Der Adel schätzte die Rückkehr zum Stil des Ancien Régime. Das Bürgertum schätzte seinerseits den Zugang zu Dingen, die in Verbindung mit einer Welt standen, die ihm bis dahin verschlossen geblieben war. Niemand wollte oder konnte einem neuen Stil kreieren. Die Gesellschaft zehrte von den Rückgriffen auf die Vergangenheit: Eklektizismus in reinster Form!

In diesem Paris wurde am 24. Mai 1859 Pierre Georges Deraisme geboren. Er fühlte sich zu einer künstlerischen Laufbahn berufen und nahm bis 1877 Unterricht bei dem Ziseleur und Goldschmied Eugène Michaut. 1889 ließ sich Georges Deraisme nieder; sein Ladenschild wies ihn als Modelleur und Ziseleur aus. In diesen Jahren begann die Zusammenarbeit zwischen Georges Deraisme und René Lalique, der in der Schmuckherstellung neue Wege beschritt. Für bestimmte Phasen des Herstellungsprozesses nahm René Lalique externe Werkstätten in Anspruch und so wurde Georges Deraisme das Ziselieren anvertraut. Georges arbeitete zwar auf Anweisung Laliques, doch zwischen den beiden Handwerkern kam es auch zum Dialog, wie Zeichnungen und Fotografien belegen.

Deraisme arbeitete in zwei Bereichen: Accessoires und Schmuck. Seine ersten weiß, in Gouache auf grauem Grund gemalten Entwürfe lassen sich dabei in die historisierenden Strömungen der Zeit einordnen. Der Ziseleur ließ sich von der Renaissance und dem Rokoko anregen. Auf die Leidenschaft für das 18. Jahrhundert, die einen Teil der französischen Gesellschaft erfaßt hatte, reagierte Georges Deraisme, indem er seinen Zeitgenossen ländliche Szenen anbot, die unmittelbar von den Malern und Zeichnern der Aufklärung inspiriert waren. Aus Laliques Frühwerk sind auch einige Werke erhalten, die dem Rokoko verpflichtet sind. Es bleibt aber festzuhalten, daß sich Georges Deraisme in seiner Interpretation des 18. Jahrhunderts vollkommen von Lalique unterscheidet und in keiner Weise von ihm beeinflusst war. Nach 1900 erkundete René Lalique ein neues Feld: das Glas. Er schuf Flakons für die Parfums von François Coty. Diese greifbaren Verkörperungen luxuriöser Düfte waren mit hübschen ziselierten Etiketten in vergoldetem Metall versehen. So trug auch Deraisme zum Erfolg bei.

