

# Die europäische Malerei des 18. Jahrhunderts

Theorie und Praxis einer Übergangsepoche

Valérie Kobi

Die Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts wurde häufig als eine Spannungssituation zwischen dem dekadenten, höfisch-aristokratischen Rokoko und dem rigorosen, revolutionären Klassizismus theoretisiert.<sup>1</sup> Diese Idee hat ihre Wurzeln in der Kunstliteratur sowie in Karikaturen der Zeit, wie etwa die satirische Lithographie von Pierre-Nolasque Bergeret bezeugt (→ Abb. 1). Das Blatt zeigt die Schüler Jacques-Louis Davids, die die Posen aus dessen *Raub der Sabinerinnen* (1799, Paris, Musée de Louvre, Département des Peintures) eingenommen haben, im Kampf mit einer geckenhaften Personifikation der Rokoko-Kunst in Kniebundhosen, mit Ohrringen und gepudelter Perücke. In der Hand tragen die beiden Hauptgegner außerdem ihre Palette: ein Zeichen dafür, dass die Auseinandersetzung nicht nur Fragen des formalen Aufbaus von Bildern – wie Entwurf oder Komposition –, sondern auch die Malweise betrifft. Die affektierte Verkörperung des Rokoko wird von Davids Atelier klar ersichtlich als künstlerisches Relikt einer vergangenen Ära abgelehnt und vor die Tür gesetzt. Insofern stützt das Bild die Auffassung, dass die europäische Kunstwelt um 1800 einen fundamentalen Bruch erlebte, der in die Moderne führte.

Diese historiographische Tradition kann mithilfe der wissenschaftlichen Diskussionen um die Ursprünge der Moderne beleuchtet werden, die sich während der letzten fünfzig Jahre in Europa entwickelten. Hier ist die Arbeit von Reinhart Koselleck im Bereich der Begriffsgeschichte von besonderem Interesse.<sup>2</sup> Der Historiker bezeichnete die Periode zwischen 1750 und 1850 überzeugend als »Sattelzeit«, also eine Transformationsphase auf zahlreichen Ebenen der Gesellschaft, deren Scheitelpunkt die Französische Revolution war. Sie verlieh den Ideen des Fortschritts und der Geschichte einen neuen Sinn. Kurzum: Alteuropa wandelte sich in dieser Zeit zur modernen Welt. Betrachtet man die Geschichte der Malerei des 18. Jahrhunderts jedoch etwas näher, wird man feststellen können, dass die Zäsur weniger radikal und teleologisch und dieses Phänomen weitaus komplexer gewesen ist als zunächst angenommen. In ihrem Buch *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics* erinnert Melissa Lee Hyde beispielsweise daran, dass David – bevor er sich zum Vorkämpfer des Klassizismus wandelte – ein vielversprechender Künstler des Rokoko war und sogar als ein

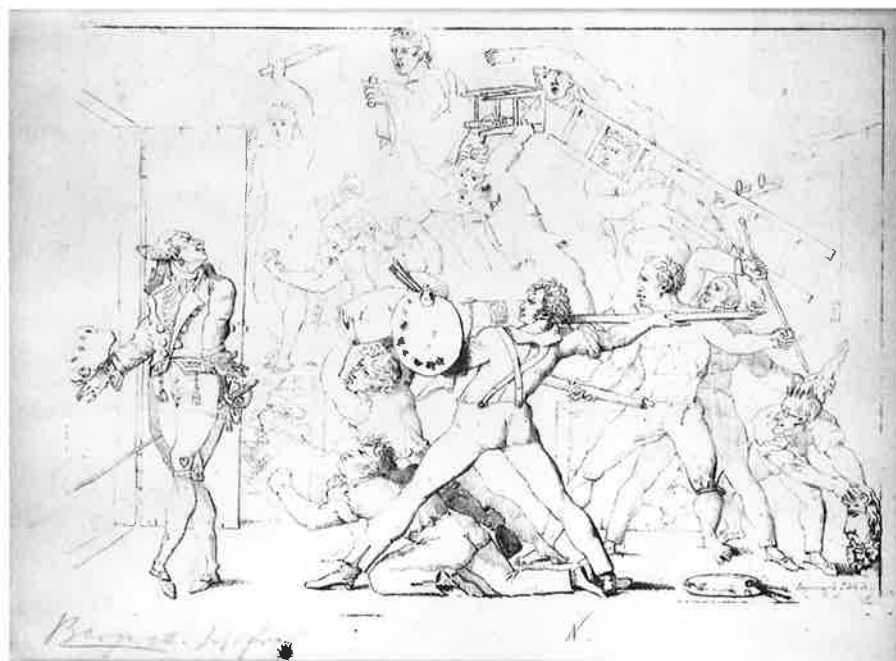


Abb. 1

PIERRE-NOLASQUE BERGERET  
*Das Atelier von David*, um 1800

Lithographie

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

← Abb. S. 184/185

FRANCISCO DE GOYA

*Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*, 1799

Detail aus Abb. 6, S. 194



Abb. 2

JACQUES-LOUIS DAVID

*Bildnis der Mademoiselle Guimard*, um 1773/74

Öl auf Leinwand, 195,5 × 120,5 cm

Privatbesitz

Nachfolger von François Boucher betrachtet wurde, wie sein *Bildnis der Mademoiselle Guimard* deutlich macht (→ Abb. 2).<sup>3</sup> Auch wenn David sich später von dieser frühen Phase seiner Karriere distanzierte, sollte diese Lösung eher als allmähliche Entwicklung denn als rigoroser Schnitt betrachtet werden. Dieser Prozess lässt sich an Davids stetem und überdies sichtbarem Interesse für die Oberfläche seiner Gemälde beobachten (→ Abb. 3).<sup>4</sup> Die Ästhetik des Klassizismus, das heißt der eher glatte Farbauftrag und die plastische Darstellung, wurde dabei natürlich nicht grundsätzlich hinterfragt, doch zumindest gelegentlich zum Vibrieren gebracht.

In diesem Sinne sollte die dualistische Vision der Malerei des 18. Jahrhunderts deutlicher nuanciert und die Kunst der Aufklärung wieder in einem breiteren Kontext angesiedelt werden, um ihre Emanzipation besser erklären zu können. Hierfür müssen wir in erster Linie auf die Veränderungen zurückschauen, die sich in der Mitte des Jahrhunderts abzeichneten. Ein wichtiges Element jener Zeit war die zunehmende Aufmerksamkeit – sowohl in der Theorie als auch in der Praxis – für das empfindende Subjekt sowie für die ästhetische Wirkung der Malerei. Insbesondere die *maniera* (»Manier« oder »Handschrift«) des Künstlers oder anders formuliert, der künstlerische Charakter des Werkes und seine Materialität erlangten im Lauf des 18. Jahrhunderts zentrale Bedeutung.<sup>5</sup> Im Folgenden wird versucht, einige ausgewählte Aspekte dieser Dynamik zu skizzieren und sie mit der facettenreichen Bildsprache der Epoche zu verknüpfen.

#### EIN NEUER UMGANG MIT KUNST

Die Abhandlung *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) des Abbé Jean-Baptiste Dubos veränderte die Bedingungen der Kunstbetrachtung im Zeitalter der Aufklärung grundlegend.<sup>6</sup> Unter dem Einfluss des englischen Philosophen John Locke stellte Dubos zum ersten Mal den Betrachter und dessen *sentiment* (»Gefühl« ebenso wie »Empfindsamkeit«) als Hauptinstanz der Kunstrezeption in den Vordergrund.<sup>7</sup> Mit seinem Traktat verschob sich der Fokus des neuzeitlichen Kunstdiskurses vom Kunstwerk hin zum Rezipienten. Nach Dubos ist es das erste Ziel der Poesie und der Malerei »[zu] rühren



Abb. 3

JACQUES-LOUIS DAVID

*Bildnis der Catherine-Marie-Jeanne Tallard*, 1795

Öl auf Leinwand, 64 × 54 cm

Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures

Detail aus Abb. 3

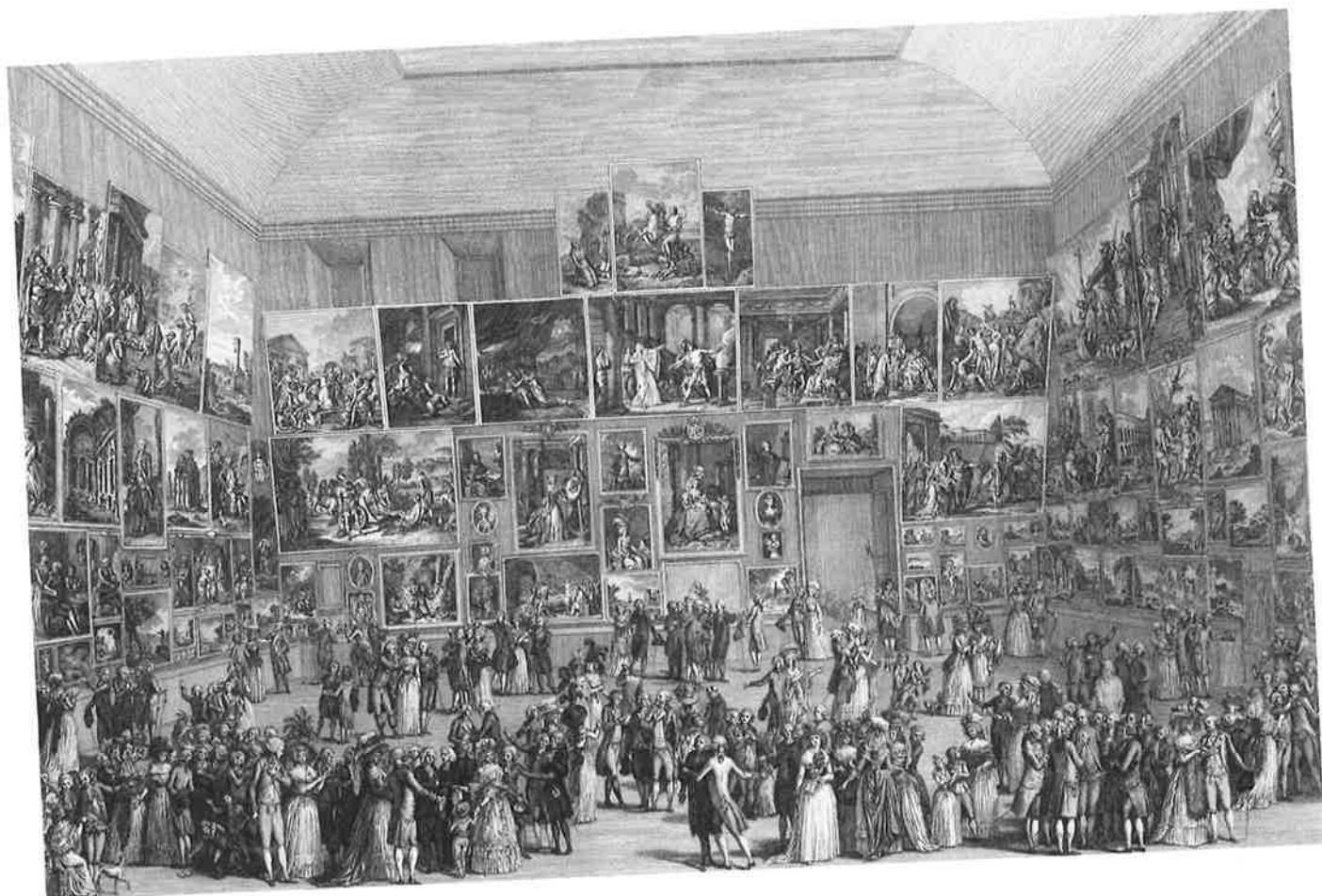


Abb. 4

PIETRO ANTONIO MARTINI  
*Lauda-Conatum. Exposition au Salon du Louvre en 1787, 1787*  
Radierung, 387 × 527 mm  
Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des  
Estampes et de la photographie

und [zu] gefallen.«<sup>9</sup> Als direkte Konsequenz dieser These erfolge die Beurteilung des Kunstwerks nun nicht mehr nach einer empirischen, strukturierten Methodik, sondern nur über seine Wirkung auf die Betrachter. Zugleich werde damit ein breiter Publikumskreis in der Lage sein, Kunstwerke zu erleben und zu bewerten, ohne über theoretische Vorkenntnisse der Gesetze und Prinzipien dieser Disziplin zu verfügen: »Alle Menschen können [...] vermöge eines innern Gefühles, ohne die Regeln der Kunst zu wissen, wahrnehmen, was an den Werken der Kunst gut oder schlecht ist.«<sup>9</sup> Zugleich präzisiert der französische Theoretiker allerdings, dass das *sentiment* keine rein sinnliche Urteilskraft sei. Im Gegenteil könne – und solle – es durch den Vergleich mit anderen verfügbaren Werken geschult und schrittweise geschärft werden. In dieser Hinsicht stellt Dubos' sensualistische Theorie eine bedeutende Etappe für die Legitimierung des Laienurteils im 18. Jahrhundert sowie für die Herausbildung einer zeitgenössischen Kunstöffentlichkeit dar.<sup>10</sup>

Dieser Umstand lässt sich im Kontext der sogenannten Salonausstellungen der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture, benannt nach deren regelmäßiger Verortung im Salon carré des Louvre ab 1737, besonders gut illustrieren (→ Abb. 4). Die Präsentationsbedingungen der Veranstaltung wurden mehrfach modernisiert, um die konkreten Bedürfnisse der Besucher zu berücksichtigen und ihren Zugang zu den Exponaten etwas zu erleichtern. Beispielsweise wurde das *livret*, die Begleitpublikation der Ausstellung, nach und nach ausführlicher und das Display der präsentierten Werke – inklusive solcher Elemente wie Rahmen, Beleuchtung, Tapetenfarbe und Bildarrangement – wurde intensiv und breit diskutiert.<sup>11</sup> Alle diese Strategien verraten die neuen Bemühungen, die Bedingungen der Wahrnehmung von Kunstwerken durch konkrete Maßnahmen zu verbessern und somit ihre Wirkkraft verlustfrei zu vermitteln. Anja Weisenseel hat vor kurzem gezeigt, wie diese Tendenz die französischen Kunstkritiker sogar dazu brachte, sich in ihren Texten in Schilderungen »von sinnlich-emotionalen Erfahrungen vor und mit Gemälden« zu ergehen.<sup>12</sup> In erster Linie wurde in der Kunstliteratur dem Tastsinn peu à peu ein höherer Stellenwert beigemessen und er wurde häufig instrumentalisiert, um die Illusionskraft der Malerei zu enthüllen. Die Erzählungen dienten dazu, eine sinnliche Kontaktaufnahme mit

den Gemälden zu generieren und eine aktive Erfahrung des empfindsamen Betrachters zu evozieren.

Diese letzte Entwicklung reflektiert noch eine weitere Art der Aufwertung des Tastsinns und damit eine Annäherung an Gegenstände, welche sich gleichzeitig in der Theorie herausbildete, nämlich die Konzeptualisierung von Sammlungen als Ort des Experimentierens und des Lernens. Schriften wie Étienne Bonnot de Condillacs *Traité des sensations* (1754) und Johann Gottfried Herders *Plastik* (1778) verhalfen den Sammlungen zu einer epistemischen Wertigkeit aufgrund ihrer unmittelbaren Handhabbarkeit.<sup>13</sup> Diese Idee lässt sich auch bei dem Dichter und Naturforscher Johann Wolfgang von Goethe in verschiedenen Quellen exemplarisch nachweisen. In seinem Bildungsroman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821, 1829) wird in diesem Sinne über eine medizinische Sammlung von Wachspräparaten berichtet, die den Erwerb von anatomischem Wissen durch ihre praktische Handhabung ermöglichen.<sup>14</sup> Als früheres und nicht fiktives Beispiel seien zudem die Aktivitäten des Grafen von Caylus erwähnt, der eine eigene Altertumssammlung aufbaute, um mittels der Materialität von Artefakten – deren handwerkliche sowie kunstpraktische Fertigkeit – Erkenntnisse über die antike Welt zu erlangen.<sup>15</sup> Mittels dieser praxisorientierten Herangehensweise entdeckte der Amateur unter anderem die verschollene Technik der enkaustischen Malerei neu.<sup>16</sup> Die Sammlung bildet hier ein Laboratorium der Erkenntnis über die sensorische Erfahrung. Diese vielfältige, nach Erkenntnis strebende »Kultur des Sinnlichen«,<sup>17</sup> die sich in der Theorie ebenso wie in der Praxis des 18. Jahrhunderts stark ausprägte, hatte zur Folge, dass sich graduell ein neuer Umgang mit Kunst etablierte, bei dem nicht nur das abgeschlossene Werk, sondern zugleich der künstlerische Schaffensprozess einen entscheidenden Platz einnahm.

#### DER PINSELDUKTUS ALS INDIVIDUELLE KÜNSTLERHANDSCHRIFT

Die frühneuzeitliche Kunstliteratur verbreitete eine neoplatonische Konzeption des Kunstwerkes, die den Status der Malerei als geistige Leistung – und somit als *Artes liberales* – festschrieb.<sup>18</sup> Die Kunsttheoretiker verteidigten das Primat der *idea* im Sinne der künstlerischen

Gestaltungskraft gegenüber dem schöpferischen Prozess, also der tatsächlichen Verwirklichung dieser Idee. Noch am Ende des 17. Jahrhunderts zirkulierte die These, dass das echte Bild sich im Intellekt des Künstlers und nicht auf der Leinwand befinde.<sup>19</sup> Solche immaterielle Vision der Originalität wandelte sich erst im Verlauf des nächsten Jahrhunderts, zu einer Zeit, in der das handwerkliche Wissen durch aufklärerische Projekte wie die französische *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1780), herausgegeben von Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert, wieder aufgewertet wurde.<sup>20</sup>

Diese Neuerung ist im Praxisfeld der Kunstkenerschaft besonders gut zu erkennen und geht auf einen tradierten Topos der Kunstliteratur zurück, der den Charakter des Künstlers mit demjenigen seiner Malweise gleichsetzt.<sup>21</sup> Nach diesem Modell könne etwa ein höfischer und eleganter Meister wie Raffael natürlicherweise nur einen sanften und anmutigen Stil haben. Die Verknüpfung von Persönlichkeit und künstlerischer Manier brachte die Kunstliebhaber dazu, den Pinselduktus eines Malers für das ausschlaggebende Kriterium seiner Identifizierung zu halten – wie die Handschrift oder die Signatur des Künstlers<sup>22</sup> – und förderte zugleich eine Faszination für die schaffende Künstlerhand. Eine symptomatische Manifestierung dieser neuen Aufmerksamkeit zeigt sich in der Achtung, die etwa die Zeichnung *Studie einer Hand beim Zeichnen einer anderen* (→ Abb. 5) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts genossen hat.<sup>23</sup> Damals wurde das Blatt in der privaten Sammlung des französischen Finanziers Pierre Crozat aufbewahrt und als Meisterstück von Michelangelo Buonarroti angesehen.<sup>24</sup> Seine berühmte Provenienz wurde 1732 durch den namhaften Pariser Kunstkenner Pierre-Jean Mariette europaweit verbreitet. Im Zuge seiner Studien zu Künstlerbiographien stellte Mariette fest, dass die Zeichnung mit einer Episode aus *Ascanio Condivis Vita di Michelagnolo Buonarroti* (1553) verbunden werden könne.<sup>25</sup> Laut dieser Quelle habe der 21-jährige Bildhauer eine schlafende Cupido-Skulptur geschaffen, die später von dem Kunstmäzen Kardinal Raffaele Sansoni Riario als vermeintlich römische Antike erworben wurde. Als schließlich der Kardinal den Betrug aufdeckte, schickte er einen Delegierten nach Florenz, um die Sache aufzuklären und Informationen über den unbekannt

Meister zu gewinnen. Der Mann machte Michelangelo ausfindig und stellte ihn zur Rede. Doch anstatt sein Handeln in einem langen Vortrag zu rechtfertigen, zeichnete dieser seine Hände. Durch diese performative Leistung bewies er sowohl die Ursprünglichkeit seiner Statue als auch seine hervorragenden Fähigkeiten. Beeindruckt von dem brillanten jungen Bildhauer, rief ihn Kardinal Riario nach Rom, wo seine Karriere einen entscheidenden Wendepunkt erfahren sollte. In dieser Hinsicht galt Crozats Sammlungsstück nicht nur als Zeugnis der Virtuosität Michelangelos, sondern mehr noch als Zeichen seiner künstlerischen Identität. Wie die symbolische Bedeutung des Werkes dessen Wertschätzung unter den Kunstkennern noch steigerte, zeigt sich beispielhaft in dem Passepartout, das Mariette für die Zeichnung fertigte, nachdem er selbst 1741 das Blatt aus dem Nachlass Crozats ersteigert hatte. Die Montage trägt die Inschrift »Suspicionem de sollertia sua malè conceptam, sic expungebat, teste Asc. Condivio« (So räumte er [Michelangelo] den böswillig begründeten Verdacht über seine Kunstfertigkeit aus dem Wege, wie es von Asc. Condivio bezeugt wurde) und erhebt damit die Zeichnung zum unmittelbaren Ausdruck der Hand des Künstlers (→ Abb. 5).

Die zeitgenössische Idealisierung des künstlerischen Schaffens ging mit einer wegweisenden Aufwertung der materiellen Eigenschaften des Gemäldes einher und sollte die theoretisch-normativen Malereikonzepte des 17. Jahrhunderts revidieren.<sup>26</sup> Im Anschluss an die italienische Kunsttheorie, und hauptsächlich durch den Einfluss Marco Boschinis, kam dem malerischen Duktus im Lauf des 18. Jahrhunderts eine signifikante Rolle zu. Dem Maler und Akademiker Charles-Nicolas Cochin zufolge verleiht das konkrete Schaffen des Künstlers »le goût & l'âme à ce qui sort de son pinceau ou de son cizeau« (jenem Geschmack und Seele, was aus seinem Pinsel oder seiner Schere hervorgeht) und erscheint mithin als die wichtigste Komponente der Kunst.<sup>27</sup> Der Pinselduktus wurde gleichsam als Emanation des Künstlerindividuums anerkannt, als jener Bereich, in dem der Meister seine persönliche Bildsprache am besten ausdrücken könne. Meister wie Jacopo Tintoretto und Rembrandt, die eine kühne Pinselführung beherrschten, gewannen zur selben Zeit stark an Bedeutung und ihre Werke wurden von Kunstsammlern bewusst gesucht.<sup>28</sup>



Abb. 5

BARTOLOMEO PASSAROTTI zugeschrieben  
*Studie einer Hand beim Zeichnen einer anderen*, 2. Hälfte 16. Jh.  
Feder und braune Tinte auf Papier, 179 × 285 mm  
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



Abb. 6

FRANCISCO DE GOYA

*Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*

*(El sueño de la razón produce monstruos), 1799*

Radierung, Aquatinta, 309 × 215 mm

Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Diese Entwicklung in der Kunsttheorie und -praxis eröffnete weitere Möglichkeiten für die jüngere Künstlergeneration Europas, die mit den etablierten Konventionen brach, und förderte vor allem die Emanzipation ihres malerischen Ausdrucks. Die Pinselführung, nunmehr als individuell und einmalig verstanden, wurde offenkundig freier. Charlotte Guichard hat nachgewiesen, wie Jean-Honoré Fragonard diese neuen Möglichkeiten bewusst entfaltete, um seine künstlerische Persönlichkeit zu definieren und mit den Erwartungen seiner Auftraggeber zu spielen.<sup>29</sup> Auch das Schaffen Tiepolos, Goyas (→ Abb. 6) und ihrer Zeitgenossen, das im Rahmen dieses Katalogs und in der Ausstellung gezeigt wird, bietet weitere Gelegenheiten, diese Veränderung in der Malerei zu verfolgen und – noch wichtiger – näher zu erleben.

- 27 Cochin 1757–1771, Bd. 1, S. 69–71, Zitat S. 70: »[S]on travail [du grand maître], ou rempli de force & de chaleur, ou doué de graces donne le goût & l'ame à ce qui sort de son pinceau ou de son cizeau.« Vgl. Guichard 2018.  
 28 S. bes. Cailleux 1972, S. 159–166; Delaplanche 2016; Slive 1953.  
 29 Guichard 2018, S. 132–143.

- 1 Für eine Diskussion dieses Topos s. u. a. Crow 1987, S. 17–31, und Hyde 2006. Carl Magnusson und Marie-Pauline Martin haben außerdem in jüngerer Zeit die Historiographie des Begriffes »Rococo« en détail untersucht; Magnusson/Martin 2017, H. 4.  
 2 Koselleck 1972, S. xiii–xxvii. Zu dessen Theorie s. auch Décultot/Fulda 2016. Für abweichende zeitgenössische Theorien der Moderne s. auch Horkheimer/Adorno 192000 sowie Ruderman 1999, S. 138–161; Kirk 2000, S. 1129–1143; Schmidt 2000, S. 734–757.  
 3 Hyde 2006, S. 7f.  
 4 Zur Entwicklung dieses Arguments s. Delaplanche 2016, S. 201–203.  
 5 S. insbesondere Bickendorf 1998; Bohde 2012; Delaplanche 2016; Guichard 2018.  
 6 Dubos 1719. Eine deutsche Übersetzung wurde im Jahr 1760 veröffentlicht; s. auch Kernbauer 2011; Lichtenstein 2014.  
 7 Für die Rezeption von John Locke in Frankreich s. u. a. Becq 1994; Bonno 1955; Hutchison 1991.  
 8 Dubos 1760, Bd. 2, S. 3; Dubos 1719, Bd. 2, S. 1: »Le Sublime de la Poésie & de la Peinture est de toucher & de plaire.«  
 9 Dubos 1760, Bd. 2, S. 309; Dubos 1719, Bd. 2, S. 313: »Tous les hommes à l'aide du sentiment interieur qui est en eux, connoissent sans sçavoir les regles, si les productions des arts sont de bons et de mauvais ouvrages, & si le raisonnement qu'ils entendent conclut bien.«  
 10 S. insbesondere Kernbauer 2011; Weisenseel 2017.  
 11 Dazu Kernbauer 2011; Kobi 2019, S. 63–75; Pichet 2012; Weisenseel 2017.  
 12 Weisenseel 2017, S. 213, insbes. das Kapitel »Visus und Tactus: Bildbetrachtung als sinnlich-emotionale Kontaktaufnahme«.  
 13 Bonnot de Condillac 1754; Herder 1778.  
 14 FA 10, S. 599–612, sowie: LA 1:10, S. 366–372 und LA 2:10B, S. 1036–1045. Für den Weimarer Kontext und weitere Beispiele s. Böhmer 2012.  
 15 Zu Caylus s. Aghion 2002; Cronk/Peeters 2004; Rees 2006.  
 16 S. u. a. Aghion 2002.  
 17 In Anlehnung an die Ausstellung *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen* s. Böhmer 2012.  
 18 Lee 1967; Panofsky 1985.  
 19 S. Guichard 2018, S. 119; Loh 2004, S. 477–504.  
 20 S. Sennett 2008.  
 21 Für eine detaillierte Untersuchung und Begriffsgeschichte dieses Topos s. Bickendorf 1998; Bohde 2012.  
 22 Charlotte Guichard spricht berechtigterweise vom »valeur autographe de la touche«; Guichard 2018, S. 117. S. auch Chartier 2015; Rosand 1988.  
 23 Rees 2011, S. 53–74.  
 24 Zu Crozat s. u. a. Hattori 1998; Scott 1973, S. 11–19.  
 25 Condivi 1553. Außerdem zu Pierre-Jean Mariette Kobi 2017.  
 26 Delaplanche 2016.