

die *Entthauptung des Täufers* in Amsterdam, die auf der Ausstellung nicht zu sehen ist, in die Diskussion und beharrte auf der Entstehung in den 1640er Jahren sowie ihrer höheren Qualität gegenüber gleichzeitigen Werken von Flinck und Van den Eeckhout.

Auch Christopher Brown bedauerte, daß dieses Werk nicht zum Vergleich gezeigt worden sei, obwohl er bei seiner Ablehnung einer Zuschreibung an Fabritius blieb. Die Möglichkeit, es in die zweite Station der Ausstellung in Schwerin einzufügen, wird geprüft. Brown schloß sich der Zuschreibung des Münchener *Selbstporträts* an, wie auch den Gemälden mit *Hagar* und *Hera* (Abb. 2). Als einziger wagte er bei letzterem einen Vorschlag zur Ikonographie: Aufgrund der ehemals vorhandenen Figur, die links im Mittelgrund auszumachen ist – Pentiment oder spätere Löschung –, erwog er eine Darstellung von *Diana und Aktäon*. Die Westminster-Porträts Fabritius zu

geben, hielt er für eine gute Idee, während das Frauenbildnis in Toronto ihn nicht überzeugte. Schließlich monierte Brown, daß der Katalog ebensowenig wie sein eigenes Buch die historische Gestalt des Künstlers Fabritius zu umreißen versuche. Zu dieser gehöre das vergleichsweise gebildete Elternhaus. In diesem Sinn dürfte der Nachname eine humanistische Referenz bedeuten. Brown stellte die Frage, ob Fabritius' Hand nicht in der *Nachtwache* festzustellen sein müßte. Die Rückkehr des Künstlers als Witwer ins Elternhaus nach Middenbeemster in Folge des Todes von Frau und Kindern in Amsterdam mag zunächst zur Aufgabe der Malerei geführt haben. Jedenfalls bewirkte der Umzug nach Delft, auch wenn er nicht aus beruflichen Erwägungen erfolgte, offenbar eine Freisetzung, die dazu führte, daß jedes der Delfter Werke ein noch heute faszinierendes Experiment bedeutet.

Gero Seelig

## Watteau et la fête galante

*Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 5. März – 14. Juni 2004. Katalog mit Beiträgen von Barbara Anderman, Martin Eidelberg, Guillaume Gloireux, Michel Hochmann und François Moureau, Paris, Edition de la Réunion des musées nationaux 2004. ISBN 2-7118-4677-6*

Als »Kulturhauptstadt Europas« 2004 bot Lille ein anspruchsvolles Veranstaltungsprogramm. Die wohl größte Breitenwirkung erreichte die *Rubens*-Ausstellung des Musée des Beaux-Arts (6.3.-14.6.04), deren Idee von der Lage der Stadt in der französisch-niederländischen Grenzregion ausging. Wieder einmal erlebte man hier, daß derart intensiv beworbene Veranstaltungen Infrastruktur und konservatorische Bedingungen auch bewährter Häuser bis zur Schmerzgrenze belasten. Doch während sich vor dem Palais des Beaux-Arts bereits Stunden vor Öffnung die Schlangen bildeten, blieben andere, ebenso sehenswerte Teile des Programms eher im Schatten

des »Eventtourismus«: Die Museen in Arras und Valenciennes hatten mit zwei Ausstellungen das Thema Rubens klug weitergesponnen und den Maler buchstäblich nach Frankreich geholt. Sie bestätigten damit eine neuere Tendenz, nach der sich die französischen Provinzmuseen verstärkt einer thematischen Aufarbeitung der Kunst des Ancien régime angenommen haben, während in Paris weitgehend monographisch geplant wird. Das Musée des Beaux-Arts in Arras vollbrachte unter dem Titel *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIème siècle* (6.3.-14.6.04; dann Epinal, Musée Départemental d'Art Ancien et Con-

temporain, 2.7.-27.9.04) das Kunststück, anhand hochrangiger Leihgaben die Kontroverse zwischen Poussinisten und Rubenisten an der Pariser Akademie nachzuzeichnen – ein Kapitel der französischen Kunstgeschichte, das man in einer Ausstellung für nicht darstellbar gehalten hätte. Es ergaben sich überraschende Einblicke und Gegenüberstellungen, die Bedeutung und Grenzen der Kontroverse unmittelbar vor Augen führten. Im ersten Raum standen sich unter dem Schutz Renis Poussin und Rubens in typischen Werken gegenüber, anschließend konnte man die grundlegende Transformation der französischen Malerei in der Auseinandersetzung mit Rubens bis ins frühe 18. Jh. verfolgen.

Watteau, der größte Rubenist des Ancien régime, war in Arras nur mit einem Nebenwerk vertreten, aber im letzten Saal der Ausstellung wurde er trotzdem unausgesprochen bereits zum Thema: Tatsächlich wurde schlüssig dargelegt, wie es zu Watteaus Malerei kommen konnte. Das folgende Kapitel dieser Geschichte konnte man dann in Valenciennes studieren. Hier hatte das Musée des Beaux-Arts mit einer Ausstellung zu Watteau und den Fêtes galantes die Auseinandersetzung der französischen Maler mit Rubens bis in das frühe 18. Jh. verfolgt. Im Geburtsort des Malers Valenciennes hatte man sich schon länger mit dem Gedanken einer Watteau-Ausstellung getragen und nun die Gunst des Jahres genutzt. Durch dieses Datum kam es jedoch zur Überschneidung mit der Ausstellung zur französischen Genre-Malerei in Ottawa, Washington und Berlin, was sich in der teils schwierigen Auswahl der Leihgaben zeigte, aber auch in den wenigen Leihgaben der deutschen Museen, die sich weitgehend gerade in Berlin engagiert hatten. Dieser Mangel an Kontakten wird auch im Katalog in zahlreichen falschen Angaben gerade zu den Berlin-Potsdamer Werken deutlich, in denen sich noch der Zustand vor der deutschen Vereinigung spiegelt.

Während die amerikanisch-deutsche Ausstellung die große Linie der sich definierenden Gattung »Genremalerei« im 18. Jh. verfolgte, wagte Valenciennes den genauen Blick auf ihr rätselhaftestes Kapitel: Watteau und die Fête galante. In dieser Beschränkung lag eine große Chance, denn eine Überblicksausstellung zu Watteau wie 1984/85 in Paris, Washington und Berlin wird es nicht mehr geben können, sind die Hauptwerke Watteaus doch inzwischen zu empfindlich für solche Strapazen. Stattdessen versuchten Martin Eidelberg und Patrick Ramade in Valenciennes, den Wurzeln, der Entwicklung, der klassischen Ausprägung und der unmittelbaren Nachwirkung der Fête galante auf die Spur zu kommen. In diesem Bereich häufen sich die ungelösten Fragen, zumal da sich bis vor kurzem die Forschung weitgehend auf Zuschreibungsprobleme im Werk Watteaus konzentriert hatte. Die Interpretation der Fêtes galantes ist erst in letzter Zeit, vor allem von der anglo-amerikanischen Forschung, wieder angegangen worden. Die Wurzeln der Gattung sind vergleichsweise besser erforscht, doch hat sich aus zahlreichen Mosaiksteinen noch kein Gesamtbild ergeben. Im Watteau-Kreis und der Watteau-Nachfolge sind die Zuschreibungen wie auch die Frage nach den Werkstattstrukturen und Auftraggebern nach wie vor ein Dickicht, wie zahlreiche problematische Zuschreibungen von Fêtes galantes auch in renommierten Museen lehren. In dieser Situation nahm man gespannt und dankbar das Projekt von Valenciennes zur Kenntnis, zumal mit Eidelberg einer der besten Kenner der Watteau-Nachfolger als Kurator gewonnen werden konnte.

Am Ort stellte sich dann Ernüchterung ein, vielleicht vor allem deshalb, weil das an sich gut fokussierte Fragenbündel den Stoff für mindestens drei große Ausstellungen geboten hätte. Die Kuratoren hatten gleichzeitig die ikonographische Tradition einzelner Typen der Fête galante, die Genese einzelner Gemälde Watteaus und schließlich die Verbreitung und die Verwandlung der Watteau-

schen Bilderfindungen unter seinen Nachfolgern verfolgt und damit der Ausstellung zuviel zugemutet. Nach einer Eröffnung mit mehreren »klassischen« Werken Watteaus bildete eine Folge von acht thematischen Varianten der Fête galante die Grundlage der Ausstellung: Das Reich der Venus, Dorfjahrmärkte, Hochzeiten, die Vier Jahreszeiten, Promenaden, Zusammenklänge (»Accords«), Mahlzeiten und Spiele. Auch die Verantwortlichen selbst räumen in ihrer Einleitung zum Katalog ein, daß diese thematische Gliederung nicht eindeutig ist. Während z. B. die Gattungen der musikalischen Szenen, der Spiele und der Jahrmärkte gut nachzuvollziehen waren, blieb die Abgrenzung der »Promenaden« benannten Sektion unklar, eine geringere Zahl von Gruppen hätte zu überzeugenderen Ergebnissen geführt.

Die Ausstellung erhielt so eine unangenehme Kurzatmigkeit, da jedes »Kapitel« neu ansetzte. Gerade dort, wo direkte Vergleiche augenöffnend gewirkt hätten, wurden sie durch die Verteilung der Werke auf unterschiedliche Räume erschwert. Während die ikonographische Reihe relativ leicht auch an Vergleichsfotos nachvollziehbar gewesen wäre, wurde es in der Ausstellung nahezu unmöglich gemacht, Watteaus Werke untereinander zu vergleichen, vor allem aber ein Bild von den stilistischen Eigenarten seiner wichtigsten Nachfolger zu gewinnen, deren Werke über die verschiedenen Kojen verstreut waren. Darüber hinaus stellte sich die grundsätzliche Frage, ob die Gliederung der Ausstellung nicht überspielte, daß in Watteaus wichtigsten Fêtes galantes die ikonographische Tradition sozusagen implodiert. Es scheint deshalb charakteristisch, daß die Organisatoren der Ausstellung offensichtliche (und zwangsläufige) Schwierigkeiten hatten, in einzelnen Kapiteln Watteaus Anteil an der Entwicklung des Themas zu zeigen.

Auch die Auswahl der Leihgaben, die der ikonographischen Ableitung der Fêtes galantes dienten, war häufig nicht nachvollziehbar. Einzelne Beispiele reichten Jahrhunderte zurück und hätten eher als Vergleichsabbil-

dung in den Katalog gehört, da sie die Bildfindungen Watteaus nicht unmittelbar erhellen. Wichtiger wären Werke gewesen, die im Paris des frühen 18. Jh.s bekannt waren. Nur sie könnten helfen, Watteaus Weg zu verfolgen und seine Einzigartigkeit zu fassen. Die Ausstellungssektion zum »Reich der Venus« mag als nahezu beliebiges Beispiel für die angedeuteten Probleme dienen. Eine Kopie des 16. Jh.s nach dem burgundischen »Liebesgarten« vom Beginn des 15. Jh.s lag zu weit zurück, um als Vergleich fruchtbar zu sein, Louis de Caulerys »Opfer an Venus« war vielleicht noch am ehesten mit Watteau vergleichbar, Padovanos Kopie nach Tizians »Bacchanal der Andrier« gehörte gar nicht in diese inhaltliche Kategorie und konnte auch nicht in direkte Verbindung mit Watteau gebracht werden. Sie stand hier allenfalls als Platzhalter für eine allgemeine Vorbildfunktion Tizians und der Venezianer. Und den stichhaltigsten Vergleich stellte Eidelberg selbst in Frage, als er eine direkte Verbindung zwischen Rubens' »Liebesgarten« und Watteaus »Einschiffung« in seinem Katalogeintrag ablehnte. Für die Ableitung der Jahrmaktdarstellungen hätte es bei Teniers sehr viel nähere Beispiele gegeben, die auch dem Geschmack der Watteau-Zeit entsprachen. Stattdessen griff die Ausstellung auf eine Kopie nach Vinckboons zurück, die nur über Zwischenstufen wirksam geworden sein könnte. Bei den zeitlich und inhaltlich näher liegenden Vergleichen wurde dann gelegentlich nicht sorgfältig genug ausgewählt. So blieb etwa im Kapitel »Zusammenklänge« der Vergleich mit Michiel van Musschers »Konzert« ganz im Allgemeinen, *tertium comparationis* war alleine das Musizieren im Freien.

Der Katalog der Ausstellung ist eine Fundgrube und bietet zahlreiche wichtige Korrekturen und Ergänzungen im Detail. Leider fehlt ein einleitender Überblicksaufsatz, der den Blick des Besuchers und des Lesers führt – und es fehlt vor allem eine Definition der Fêtes galantes. Auch eine Diskussion zwischen den Autoren hatte offensichtlich nicht stattgefunden, jedenfalls stehen widersprüchliche Meinungen unverbunden, teils auch ohne direkte Verweise nebeneinander.

Eidelbergs Aufsatz räumt mit zahlreichen alten Konzeptionen auf, verabschiedet obsoletere Mythen der Watteau-Forschung und untersucht den Gebrauch des Begriffes »Fête galante« in den Quellen. Die wichtigste Klärung, die er vornimmt, betrifft Watteaus Status an der Akademie. Seit vielen Jahren gestert eine bisher nicht belegte Behauptung Christian Michels durch die Forschung,

Watteau sei als Historienmaler in die Akademie aufgenommen worden. Eidelberg kann nun die lange angekündigte Argumentation nachliefern. Watteau wurde als »peintre« in den Akademieakten geführt – also nicht als Fachmaler, sondern als ‚vollgültiger‘ Historienmaler. Die *Fête galante* taucht bei ihm als (geänderter) Titel des Aufnahmestückes in den Akten auf, nicht als Beschreibung einer Gattung, als deren Spezialist Watteau aufgenommen worden wäre. Damit ist in diesem Punkt Klarheit geschaffen. (Das Deutsche Forum für Kunstgeschichte Paris bereitet die Publikation der *Conférences der Akademie von 1648-1789*, hrsg. von Thomas Gaehgens und Ch. Michel, vor.) Als »peintre des fêtes galantes« wurde Watteau das erste Mal von Lancrets Biographen Ballot de Sovot bezeichnet, dies offensichtlich in rein deskriptivem Sinne. »Fête galante« wird als Begriff jedoch auch in Inventaren der Zeit kaum benutzt. Zu den von Eidelberg aufgezählten zeitgenössischen Begriffen für die *Fêtes galantes* läßt sich wohl noch »Bergerie« hinzufügen, was im Nachlaßinventar des Abbé Haranger vielleicht Watteaus »Hirten« bezeichnet. Als Summe erfährt man bei Eidelberg vor allem, was alles eine *Fête galante* nicht ist und welche Forscher diesen Begriff s. E. falsch gebraucht haben. Eidelberg demontiert mit Leidenschaft bestehende Interpretationen, ohne neue vorzuschlagen, und hinterläßt ein durchaus nützliches Vakuum.

Es ist eine ironische Fügung, daß das Projekt von Valenciennes zwar durch die gleichzeitige Genreausstellung in organisatorische Schwierigkeiten geriet, doch der Katalogaufsatz von Barbara Anderman zur Geschichte der Gattung und des Genre-Begriffs in Frankreich als vorbildlich gelten kann. Ihr gelingt der Brückenschlag zwischen der Untersuchung der Entwicklung von Gattung und Kunsttheorie einerseits und der tatsächlichen Sammeltätigkeit der Zeitgenossen andererseits. Damit überwindet sie eine Schwäche der Forschung in diesem Bereich, die einer umfassenden

Geschmacks- und Sammlungsgeschichte jenseits der Provenienzrecherchen häufig zu wenig Bedeutung einräumt, und zeigt schlagend, wie Kunst- und Theorieproduktion einerseits, die Sammler und Sammlerinnen (wie die Comtesse de Verrue) andererseits zu verschiedenen Zeiten und mit unterschiedlichen Mitteln einen komplizierten Diskurs weiterführten. Gerade bei der Genremalerei hatte die moderne Theoriebildung ganz offensichtlich den Realitäten der Kunst und des Kunstmarkts hinterhergehinkt.

Guillaume Glorieux und Michel Hochmann erproben anschließend die Ableitung des Phänomens Watteau aus den Niederlanden und aus Italien. Glorieux, der sich mit einer umfassenden Arbeit zum Kunsthändler Gersaint einen Namen gemacht hat, bleibt seinem früheren Forschungsgebiet hier allzu stark verhaftet. Er erfaßt motivische Anlehnungen an niederländische Malerei in Watteaus Werk und skizziert die Geschichte des Niederländer-Handels, zieht aus diesen Beobachtungen jedoch keine weitergehenden Folgerungen. Problematisch ist sein in falscher Richtung angewandtes Konzept »Einfluß«. Hier müßte stärker von Watteau ausgegangen werden als von Rubens. Hochmann vermeidet solche Schwächen. Mit Vorsicht demonstriert er die mögliche Vorbildfunktion venezianischer Landschaften und Figuren für Watteau und kann mit der Zeichnungssammlung Crozat, in der Watteau nachweislich gearbeitet hat, auch einen gut belegten Übertragungsweg bieten. Die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen Watteau und seinen möglichen venezianischen Vorbildern ist die eklatante Handlungslosigkeit der Darstellungen, die auch bei Watteau so befremdet. Sie kann unmöglich von den niederländischen Vorbildern übernommen sein. Hochmanns Kombination niederländischer Sujets mit venezianischer auch ikonographischer »Freiheit« scheint ein guter Ansatz für weitere Forschungen. Vielleicht sollte man auch das Konzept der »Poesie« aus Norditalien auf Watteau übertragen, das vielleicht hel-

fen könnte, seine Werke eben nicht zu »entschlüsseln«, aber zu erschließen. Auf dieser Ebene scheinen auch sonst verfehlte konkrete Vergleiche (wie der oben genannte mit dem »Bacchanal der Andrier«) stimmig. Überwunden werden sollte allerdings die Fixierung der Forschung auf das venezianische Cinquecento, das bis heute das Seicento überdeckt. Angesichts der direkten Beziehung französischer Maler nach Venedig zu Watteaus Zeit – zu denken wäre hier z. B. an Raoux und Pesne – sollte man die Generation Andrea Celestis stärker in den Blick nehmen.

Es bleibt erstaunlich, daß der Katalog den so offensichtlich fehlenden dritten Aufsatz zu Watteau und Frankreich nicht bietet. Watteau scheint aus dem Nichts gekommen zu sein und zwar eine Nachfolge, aber keine Voraussetzungen in Frankreich zu besitzen. (Ähnlich wurde auch die Entwicklung der Genremalerei in Ottawa/Washington/Berlin dargestellt, wo die Gattung mit Watteau begann.) Von Lesueur bis zu den Boullogne wäre auch hier die Tradition des Grand siècle in ihrer Bedeutung für Watteau zu untersuchen.

Einen grundsätzlich anderen Zugang zu Watteau präsentierte François Moureau in seinem Aufsatz. Er untersucht die Festkultur zur Zeit Watteaus und stellt so die unausgesprochene These einer realen Abbildhaftigkeit der Darstellungen zur Diskussion. Die heutige Kunstgeschichte steht solchen Versuchen naturgemäß skeptisch gegenüber. Moureau unterstützt hier aber Ansätze etwa von Mary Vidal und Sarah Cohen, die wichtige Elemente in Watteaus Kunst aus zeitgenössischen sozialen Idealen ableiten. Weiterhelfen könnte hier eine Frage, die im Katalog fast unberührt bleibt, nämlich für wen Watteau eigentlich malte. Dies könnte sowohl die Diskussion einer möglichen Abbildhaftigkeit seiner Kunst erhellen als auch die Tradition beleuchten, in die er sich auch künstlerisch stellte.

Anmerkungen zu einzelnen Katalognummern: Kat. Nr. 21, *Jean-Baptiste Pater, Fête champêtre*, Rotterdam, *Museum Boijmans-van Beuningen*: Dieses

Gemälde hätte eine ausführliche ikonographische Diskussion verdient. M. W. wurde noch nicht darauf hingewiesen, daß im Hintergrund ein Duell stattfindet, und auch die verhüllte Figur links im Bild wirkt bedrohlich. Während bei Watteau die Waffen am Sockel der Venusstatue ruhen, führt die Macht der Liebesgöttin bei Pater zu Drama und Gewalt. Die Vermutung liegt nahe, daß diese für Pater und den ganzen Watteau-Kreis ungewöhnliche Darstellung auf einen konkreten Auftrag oder eine literarische Vorlage zurückgeht.

Kat. Nr. 27, *Pater, La foire de Bezons*, New York, *Metropolitan Museum*: Eidelberg führt es als Tatsache an, daß die 1733 datierte Version des Gemäldes in Sanssouci von Pater für Friedrich II. gemalt worden sei. Bisher ist kein Fall bekannt, daß Werke des Watteau-Kreises direkt für Friedrich II. von Preußen angefertigt wurden, der ausschließlich auf dem Kunstmarkt gekauft zu haben scheint. Ganz und gar unwahrscheinlich wird dies durch die Datierung, lange vor der Thronbesteigung des Königs 1740. Über seine Kunstsammlung als Kronprinz ist nahezu nichts bekannt, außerdem hatte er nur geringe Geldmittel zur Verfügung, Quellen existieren nicht. Auch hier ist deshalb eine Erwerbung Friedrichs nach dem Tod Paters 1736 – ja nach 1740 – anzunehmen. Derselbe Irrtum wiederholt sich in Kat. Nr. 77/78 in Bezug auf Lancret's »Colin-maillard«.

Kat. Nr. 28, *Le contrat de mariage*, Madrid, *Prado*: Die Gegenüberstellung des Werkes mit Gemälden Watteaus und seiner Nachfolger verstärkt die Zweifel an der Eigenhändigkeit bis zur Sicherheit. Die Watteau ähnlichen Figuren sind wörtliche Zitate aus seinen Gemälden, ansonsten ist die Komposition bewegter und drastischer als bei ihm üblich. Auch technisch bestehen signifikante Unterschiede zu den sicheren Werken Watteaus (z. B. die durchscheinende Grundierung hinter der zentralen Gruppe). Eidelbergs Ausweg, hier eine Kollaboration von Watteau und Quillard zu sehen, erscheint als eine Notlösung. Eher läßt sich das Gemälde als kompetente Watteau-Variation des 18. Jh.s sehen, wie sie in den großen Sammlungen der Zeit häufig vertreten waren.

Kat. Nr. 44, *L'assemblée dans un parc*, Paris, *Louvre*: Eidelbergs Skepsis gegenüber den ikonographischen Erklärungsmodellen Brysons oder Posners scheint zunächst verständlich, gerade wegen deren zu großer Eindeutigkeit. Doch ist sein alleiniger Bezug auf eine allgemeine Beschreibung Watteau'scher *Fêtes galantes* durch Antoine de La Rocque, der ikonographische Aussagen vermeidet und sich auf das rein Malerische zurückzieht, kein Ausweg. Die zentrale Frage bei Watteau bleibt natürlich, was es eigentlich so schwer macht, einen ikonographischen Gehalt der Gemälde zu definieren. Es liegt nahe, hierin keinen Schmutzeffekt zu sehen, sondern Watteaus Prinzip. An dieser Stelle müßte eine weitergehende Interpretation ansetzen, wie in den letzten Jahren von Mary Vidal u. a. mehrfach

vorgeschlagen. Eine erotisch-sexuelle Bedeutung der Gemälde, wie sie sich vielleicht allzu greifbar durch Posners Äußerungen zieht, ist unzweifelhaft. Bezeichnenderweise läßt Eidelberg die erotische Bedeutung einzelner Musikinstrumente beiseite, die diese Interpretation entscheidend stützen.

Kat. Nr. 46, *Frankreich, um 1690-1710, Réunion dans un parc, Nantes, Musée des Beaux-Arts*: Die Frühdatierung des Gemäldes scheint auch vor dem Original nicht überzeugend. M. E. scheidet es als Vorbild für Watteau aus, vielmehr dürfte es etwa gleichzeitig mit Watteaus Werken in einem retardierenden Stil entstanden sein, der sich in Frankreich noch lange hielt. Vergleichbar sind etwa Martins bisher Coulomb zugeschriebene Scarron-Illustrationen im Musée de Tessé von Le Mans, die nach 1711 und vor 1725 entstanden, dafür aber motivisch und stilistisch erstaunlich rückschrittlich sind.

Kat. Nr. 52, *Pater, Les délassements de la campagne, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts*: Der Bezug auf Jean-François de Troy ist ungeeignet, um Pater von einer realistischeren Strömung abzusetzen. Gerade de Troys sog. »Molière-Lektüre« ist hochgradig konstruiert und zeigt z. B. aus kompositorischen Gründen einen anachronistischen Sesseltyp, wie Christophe Leribault nachgewiesen hat. Ein Unterschied zwischen beiden Malern wäre vielleicht eher darin zu sehen, daß de Troys Inszenierungen den Anschein von Realität erwecken, der bei Pater nicht aufkommt.

Kat. Nr. 62, *Bernard Picart, Le concert champêtre, Paris, Musée instrumental du Conservatoire national supérieure de musique*: Das Blatt ist unten rechts im Bildfeld signiert und datiert: »Inventé et Gravé par B. Picart en 1709«

Kat. Nr. 67, *Lancret, Danse dans le parc, Toledo (Ohio), Museum of Art*: Bei Vergleichsabb. 2 handelt es sich um Lancrets »Moulinet«, Stiftung Preuß. Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Schloß Charlottenburg, Berlin.

Die Ausstellung in Valenciennes spiegelte den derzeitigen Stand der Watteau-Forschung in ihrer aus Demontage resultierenden Ratlosigkeit vielleicht besser, als dies beabsichtigt war. Für die Zukunft zu wünschen wäre nicht die durch Rosenberg im Vorwort skizzierte Watteau-Retrospektive 2021, sondern eine Ausstellung, die eine Kette von Meisterwerken ebenso vermeidet wie eine Materialsammlung, und statt dessen zur Evidenz der Werke zurückkehrt. Es gilt auch in der Umgebung Watteaus zu klareren Erkenntnissen zu kommen und Watteaus Werk selbst gerade in seiner elusiven Qualität ernstzunehmen. Im Zentrum sollte die von Crow, Vidal u. a. angeschnittene Frage stehen, welche Attraktion Watteaus so merkwürdig schwebende und unkonkrete Kunst für einzelne Menschen seiner Epoche haben konnte: Warum etwa wurde er von Robert Walpole und Friedrich II. gesammelt, nicht aber von Ludwig XV.? Ein Verständnis der Transformationen im Werk seiner Nachfolger könnte den Blick schärfen; die im Katalog weitgehend ausgesparte Erforschung der Sammlungen, in denen Watteau vertreten war, könnte neue Perspektiven auf Watteau wie auf seine Nachfolger eröffnen.

Christoph Martin Vogtherr

## Johann Georg von Dillis (1759-1841). Die Kunst des Privaten. Zeichnungen aus dem Nachlaß des Historischen Vereins von Oberbayern

München, Lenbachhaus, 6. September - 30. November 2003; Hamburg, Kunsthalle, 18. Juni - 12. September 2004; Edinburgh, City Art Centre, 23. November 2004 - 8. Januar 2005

Der Zeichenlehrer Johann Georg von Dillis wurde 1790 Inspektor der kurfürstlichen Gemäldegalerie in München, später Akademienprofessor, Kunstberater König Ludwigs I.

und 1836 Direktor der Alten Pinakothek. Nicht gezwungen, durch Bilderproduktion seinen Lebensunterhalt zu verdienen, malte und zeichnete er im Privaten. Dies erlaubte einen