

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

38. Jahrgang

März 1985

Heft 3

Ausstellungen

WATTEAU, 1684—1721. Washington, National Gallery of Art, 17. 6.—23. 9. 1984; Paris, Grand Palais, 23. 10. 1984—28. 1. 1985; Berlin, Schloß Charlottenburg, 22. 2.—26. 5. 1985.

(mit fünf Abbildungen)

Der 300. Geburtstag von Jean-Antoine Watteau bot den äußeren Anlaß zu einer ersten monographischen Ausstellung seines Werks. Sie entstand in internationaler Zusammenarbeit und wurde bzw. wird nun in drei „Hauptstädten“ gezeigt: Washington, Paris und Berlin. Als Verantwortliche zeichnen Margaret Morgan Grasselli von der Graphischen Sammlung der National Gallery Washington und Pierre Rosenberg, Conservateur en Chef der Gemäldeabteilung des Louvre. Angesichts der langen Ausstellungsdauer und der daraus entstehenden Belastungen für die Leihgeber mußte sich die jeweilige Zusammenstellung notwendigerweise ändern, und wir beziehen uns in den folgenden Betrachtungen auf die umfassendste Präsentation, jene in Paris.

Verfolgt man die neuere Forschung zur französischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, erweist sich die gegenwärtige Beschäftigung mit Watteau, auch unabhängig von seinem Geburtsdatum, als logisch, ja geradezu zwingend. — Einen wesentlichen Impuls hatte 1960 die unvergessene Pariser *Poussin*-Ausstellung gegeben. Sie hat vor allem die englisch- und französischsprachige Forschung nachhaltig beeinflußt, die sich dann in einzelne Ausstellungsvorhaben umsetzte. So folgten nacheinander *Charles Le Brun*, Versailles 1963, *Georges de La Tour*, Paris 1972, *die Brüder Le Nain*, Paris 1978/79, *Claude Lorrain*, Washington-Paris 1982/83. Zahlreiche kleinere Ausstellungsprojekte und Publikationen beschäftigten sich speziell mit der Hofkunst Ludwigs XIV. und der Zeit des Übergangs zum 18. Jahrhundert. In diesen Zusammenhängen wurden Werk und Persönlichkeit Watteaus zunächst ausgeklammert. Stattdessen wandte man sich für das 18. Jahrhundert mit

zunehmender Intensität dem Phänomen des Klassizismus zu oder behandelte in einzelnen Ausstellungen Künstler wie *Chardin*, Paris-Boston 1979, *Fragonard*, Washington 1979, und *Hubert Robert*, Washington 1981.

Pünktlich zum Jahr 1984 sind dann zwei neue Watteau-Monographien von Donald Posner, London, und Marianne Roland-Michel, Paris-London-München, erschienen sowie Robert Tomlinsons hochinteressantes Buch über Watteau und Mariavaux, Genf 1981. Gerade in ihrem ganz verschiedenartigen Ansatz boten sie den Autoren des vorliegenden Katalogs eine nützliche Basis, ohne allerdings die älteren Arbeiten von E. Dacier-A. Vuafart, H. Adhémar oder K. T. Parker-J. Mathey entbehrlich zu machen.

143 Zeichnungen, 73 Bilder und 9 druckgraphische Werke sind das Material, mit dem die Veranstalter in Paris ihre Sicht von Watteaus Kunst darzustellen suchen. Ausstellung und Katalog beginnen mit den Zeichnungen, weil diese schon unmittelbar nach Watteaus Tod als Grundlage seiner künstlerischen Arbeit und in ihrer Neuartigkeit erkannt wurden. Während Margaret Morgan hier vielleicht eher die Qual der Wahl hatte — letztere im übrigen nicht immer nachvollziehbar —, mußte Pierre Rosenberg bei den Gemälden auf Wichtiges verzichten. So ergab sich zwischen Zeichnungen und Gemälden ein ausgeglicheneres Verhältnis, als dies sonst wohl der Fall gewesen wäre.

Im einzelnen bestätigt sich die Qualität der von überall zusammengetragenen Zeichnungen vor allem in den Kopfstudien, den Einzelfiguren (z. B. den Savoyarden), in Ornamenten und Landschaften. Von dem nach Themengruppen geordneten Katalog der Zeichnungen von Parker-Mathey ausgehend, galten Margaret Morgans Bemühungen vor allem der Konstruktion einer in sich schlüssigen Chronologie. Deren Problematik erklärt sich vor allem aus der Tatsache, daß Watteau seine Bilder allem Anschein nach nicht in einem kontinuierlichen Prozeß entwickelt hat, sondern oft auf schon vorhandene Zeichnungen unterschiedlicher Entstehungszeit zurückgriff, die er dann mehr oder weniger getreu in Malerei umsetzte.

Berücksichtigt man diese Komplikation, so müssen notwendigerweise viele der noch so genauen Hinweise auf Querverbindungen zwischen Zeichnungen und Gemälden an Stichhaltigkeit verlieren. Unsere Bedenken beziehen sich vor allem auf Margaret Morgans Datierung der frühen Arbeiten Watteaus, welche sie nach unserer Vorstellung zu spät beginnen läßt, um dann in den folgenden Jahren, insbesondere zum Zeitpunkt von Watteaus Zulassung zur Akademie 1712, „in die Enge“ zu geraten. Dies betrifft sowohl die Blätter der direkten Auseinandersetzung mit Gillot als auch die Soldaten und die Figurenstudien zur Frankfurter *Isle de Cithère* P. 9 oder der *Mariée de Village* P. 11. Erschwerend für Betrachter und Leser kommt hinzu, daß sich die beiden Katalogautoren offensichtlich nicht über eine allgemeine Chronologie einigen konnten und sich des öfteren widersprechen. Zu kurz kommt auch die Beschreibung von Watteaus eigenem zeichnerischen Stil, z. B. der Art seines spielerisch raffinierten Kalküls, mit dem er das Medium des Rötelfifts im Sinn von Präzision und Spurenhaftigkeit, von Nähe und Ferne voll ausnutzt, ehe er souverän zur Technik der „farbigen“ Zeichnung in zwei bis drei Kreiden ge-

langt. Niemand zuvor hat wie Watteau den Blick des Betrachters in seinem schrittweisen Erfassen des Gegenstandes thematisiert und damit einen unvergleichbaren Reichtum der Ausdrucksnuancen erreicht. Wesentlich scheint Watteaus „mise en page“ oft ganz disparater Figuren und Gegenstände, die weder aus dem Zufall noch aus dekorativen Erwägungen heraus entsteht. Sie gewinnt vielmehr ihre Kohärenz aus der Bedeutung und dem Ausdruck der Figuren, deren Bewegungen und Blicke jeweils in Richtung auf einen unbekanntem Punkt über den Blattrand hinauszuweisen scheinen. Hierin vor allem beruht die Watteau als Zeichner und Maler eigene Verbindung von sinnlicher Präsenz und vager Unbestimmtheit. Leider hat die Pariser Hängung der Zeichnungen nach vorwiegend dekorativen Gesichtspunkten Margaret Morgans Bemühungen um eine anschauliche Chronologie mehr gestört als unterstützt. Auch sind die Wände der Säle, bei denen man das Blaugrau der klassischen Passepartouts des 18. Jahrhunderts in das harte Blau der Trikolore umwandelte, wenig geeignet, die sinnliche Qualität dieser Zeichnungen und zugleich ihre Empfindlichkeit zur Geltung zu bringen. Gerade was Watteaus späteres zeichnerisches Werk betrifft, ist nicht einsichtig, warum der Katalog generell kaum auf Watteaus Beziehung zu den Alten Meistern einging, die für ein Verständnis seines künstlerischen Charakters so aufschlußreich sein könnte. Indem man eine Auswahl von entsprechenden Blättern aus verschiedener Entstehungszeit in einer gesonderten Gruppe zeigte, verzichtete man weitgehend auf die Möglichkeit, die mehr oder weniger direkte Auswirkung dieser Vorbilder auf seine Arbeiten darzustellen.

Ohne uns im Detail verlieren zu wollen, seien wenige Bemerkungen zu den folgenden vier Zeichnungen hinzugefügt: *Das Blatt einer stehenden Spinnerin mit einem seitlichen Frauenkopf im Profil* D. 30 (*Abb. 2*) mag als Beispiel dafür dienen, daß es nicht sinnvoll scheint, allein aufgrund des Einsatzes verschiedener Kreiden (hier helles Orange für den Kopf, dunkles Braunrot für die Figur) eine zeitlich weit auseinanderliegende Entstehungszeit der einzelnen Partien anzunehmen. Vielmehr bleibt die Frage, inwiefern Watteau dieses Mittel bewußt eingesetzt hat. Es fällt immer wieder auf, daß er die einzelnen farbigen Stifte kaum zur stofflichen Beschreibung einsetzt, sondern vielmehr die verschiedenen „Gewichte“ der Farben auf eine Gesamtwirkung hin ponderiert; bei dem erwähnten Blatt entspricht der weibliche Kopf dem Gemälde *Toilette intime* P. 37 (*Abb. 1*), das zwischen 1715 und 1717 datiert wird. Rosenberg und Posner plädieren für das frühere Datum. Die Spinnerin des gleichen Blattes kann aus formalen und inhaltlichen Gründen als Pendant des *Savoyarden mit dem Murmeltier* D. 50 und P. 32 angesehen werden, der ebenfalls um 1715 entstanden ist. Beide Figuren des Blattes sind also trotz ihrer äußeren Verschiedenheit gleichzeitig anzunehmen und demonstrieren Watteaus vielschichtige Entwicklung, die nicht allein im Sinn einer linearen Konsequenz verstanden werden kann. Bedenkt man dazu den jeweiligen sexuellen oder erotischen Hintersinn der Figuren, bei den Savoyarden z. B. die Antithese von männlich und weiblich in volkstümlichem Idiom, und sieht man dagegen, daß in der *Toilette intime* eine schöne, junge Frau in mondäner Umgebung ihr Schwangersein erkennt, findet man

betreffenden Blatt in der Gegensätzlichkeit thematische Beziehungen, die im Sinn der „Figures de différents caractères“ zu verstehen wären.

Le Naufrage D. 123 (*Abb. 3a*) wird im Pariser Katalog (Parker-Mathey folgend) um 1720 datiert, u. a. mit thematischem Bezug auf den gleichzeitigen Bankrott John Laws und Watteaus finanzielle Rettung durch Jullienne. Ganz abgesehen davon, daß eine derartige Erzählweise kaum zu Watteaus sonstigem gestalterischen Verhalten paßt, entspricht auch der zeichnerische Stil kaum seinen späteren Arbeiten. Stattdessen möchten wir Marianne Roland-Michel zustimmen, die *Le Naufrage* um 1710 datiert, und von uns aus auf eine Verwandtschaft der bildnerischen Struktur der Zeichnung mit dem wohl ebenfalls um 1710-11 entstandenen *Rêve de l'artiste* P. 12 (*Abb. 3b*) hinweisen. Vergleichbar sind die für Watteau an sich unüblichen extrovertierten Bewegungen und die flächenbezogene Einfügung der Figuren in einen „malerischen“ Grund. Zweifel müssen wir für die beiden Zeichnungen D. 84, *Studie eines am Boden lagernden Mannes*, und D. 111, *eines Theorbe spielenden Musikers*, anmelden. Beide Blätter zeigen derartige Ungenauigkeiten in der Beobachtung der Körperhaltung und eine solche Schwäche in der Strichführung, daß wir in ihnen kaum authentische Arbeiten Watteaus zu erkennen vermögen.

Das von Nicole Parmantier geschriebene Kapitel der Graphik schließt sich im Katalog dem der Zeichnungen an und ist in die Ausstellung sinnvoll integriert. Trotz seines geringen Umfangs ist es wichtig, weil es Watteaus Geschicklichkeit im Umgang mit dem Medium und gleichzeitig seine Ungeduld zeigt. Der gewisse Konflikt zwischen einer so individuellen und empfindlichen graphischen Struktur einerseits und gleichzeitig erstrebter Publizität andererseits mag an manche Versuche des jungen Goya erinnern. In diesem Zusammenhang bliebe zu fragen, warum in der Ausstellung nicht zumindest ein Exemplar des in Pariser Sammlungen mehrfach vorhandenen *Recueil Jullienne* gezeigt wird. Sowohl bei den Zeichnungen als auch bei den Gemälden wird immer wieder mit einzelnen seiner Blätter argumentiert. Darüber hinaus ist Julliennes Unternehmen für die Geschichte französischer Druckgraphik gerade wegen seiner Unterscheidung der Tradierung von Bildideen und zeichnerischer Handschrift von großer Bedeutung.

Trotz der höchst unvorteilhaften, über zwei Geschosse verteilten Räumlichkeiten des Pariser Grand Palais ist die Präsentation der Malerei überzeugender gelungen. Man hat vorwiegend chronologisch, mit einigen intelligenten Querverbindungen, gehängt und dazu mit einer Wandbekleidung aus pastellfarbenem Packpapier und entsprechenden Rahmenformen die Vorstellung von französischer Wandgliederung mit modern anmutender Nüchternheit zu verbinden versucht.

Zwar fehlen alle Stücke der Wallace Collection, der nach Paris und Berlin bedeutendsten Watteau-Sammlung, sowie wichtige Bilder der beiden National Galleries London und Edinburgh. Trotz zusätzlicher kurzfristiger Absagen aus Leningrad gibt aber das Ensemble einen adäquaten Überblick. Allerdings verlangt es vom Betrachter Geduld und Einsehen, weil der Erhaltungszustand der meisten Bilder sehr beeinträchtigt ist. Gründe hierfür sind die schon zu Watteaus Lebzeiten kritisierte,

unkonventionelle Maltechnik und nicht zuletzt die scharfen Reinigungsmethoden heutiger Restauratoren.

Die erste Abteilung des Frühwerks, 1710—11, ist vielleicht nicht die äußerlich attraktivste, aber aufgrund der neuen Entdeckungen von besonderem fachlichen Interesse. Sie beginnt mit *Arlequin Empereur dans la lune* P. 1, der früher Gillot zugeschrieben, nun ganz überzeugend Watteau gegeben wurde.

Die an Willem Kalf orientierte *Küchenszene*, Straßburg P. 7, behauptete sich ebenfalls glaubhaft in Nachbarschaft der *Militärszenen* (aus York und Moskau), auch mit ihrer Doppeldeutigkeit der Beziehungen zwischen den dargestellten Figuren. Gleiches gilt für die *Wahrsagerin* San Francisco P. 8, vor allem im Gegenüber mit der neu entdeckten Frankfurter *Isle de Cithère* P. 9. Den schwierigsten Fall mit der größten Überraschung bot in diesem Zusammenhang der *Rêve de l'artiste* P. 12 aus englischem Privatbesitz (*Abb. 3b*). Der sehr schlechte Erhaltungszustand und die ungewöhnliche Thematik hatten zunächst Zweifel aufkommen lassen, welche sich aber gerade in der Nachbarschaft der *Isle de Cithère* und der beiden frühen Bilder aus Berlin P. 10 und 11, nicht allein aus stilistischen Gründen, verringerten. Es hat allen Anschein, als ob Watteau mit der Gestalt des Malers, der verzweifelt, weil es ihm nicht gelingt, seine Bildvorstellung — eine *fête galante* übrigens — auf die Leinwand zu bannen, als Bildthema den Bereich von freier Vorstellung und Phantasie anstrebe. Dies entspricht der Art und Weise, wie Watteau im Gegensatz zu den drastischen Szenenschilderungen Gillots die Bühne als zweite Realität oder Zwischenwelt interpretiert. Diesbezügliche Andeutungen im Sinn einer indirekten Erwählweise finden sich auch in den schon erwähnten Berliner Bildern, z. B. der *Mariée de Village* P. 11.

Die durch die Ausstellung ermöglichte räumliche Nachbarschaft von *Pierrot content* P. 13 und *Partie quarrée* P. 14, zweier Bilder, mit denen sich Watteau 1712 wahrscheinlich bei der Akademie präsentiert hat, verdeutlichen in ihrer Grundverschiedenheit den großen Schritt, den Watteaus künstlerische Entwicklung in dieser Zeit offensichtlich vollzogen hat. Seine besondere Art, Varianten eigener Bildideen zu schaffen, wird hier zum ersten Mal in der Gegenüberstellung zweier Versionen des *Enchanteur* P. 17 und der *Avanturière* P. 18 (Troyes) mit den beiden neu gefundenen Bildern aus dem schottischen Brodick Castle belegt. Wie die eigenhändigen Varianten für Watteaus zunehmendes Ansehen sprechen, so wird an seinen Arbeiten aus den folgenden Jahren spürbar, wie er in Bildformaten und Sujets zu experimentieren beginnt und sich offenkundig mit den „offiziellen“ Zeitgenossen wie La Fosse, den Boullogne oder auch Coypel auseinandersetzt. Das hat zur Folge, daß er sich in ganz unterschiedlichen Gebieten ausbildet, was auch den heterogenen Charakter dieser Passage in der Ausstellung bestimmt. Hauptthema bleibt jedoch die Formulierung der „Fête galante“ mit dem Ziel des „Embarquement pour Cythère“. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang der selten zu sehende und im ganzen enttäuschende *Bal champêtre* P. 24 aus Pariser Privatbesitz, *La Perspective* aus Boston P. 25, die vier Bilder aus Madrid, insbesondere *L'Assemblée près de la fontaine de Neptune* P. 22.

Es liegt sicher kaum an seinem nicht der Chronologie entsprechenden Platz in der Ausstellung, daß das großformatige *Portrait d'un Gentilhomme* P. 67 (früher *Julienne* benannt, *Abb. 4*) aus dem Louvre hier so ganz fremdartig aus dem Zusammenhang tritt. Mag sein introvertiertes, ungeduldiges, nervöses Naturell Watteau auch nicht gerade zum Portraitmaler prädestiniert haben, gerade in Hinsicht auf sein Spätwerk kann man sich nicht vorstellen, daß die aufgesetzte Materialität der Stoffe, die Unbelebtheit des Steins im Vordergrund, die pastose, gefällige und weichliche Physiognomie des Dargestellten von der Hand Watteaus sein könnten. Ganz überzeugend scheint dagegen die kleinformatige *Kopfstudie* der Sammlung Gulbenkian P. 68.

Das in diesem Zusammenhang der Portraitmalerei fehlende Bildnis des *Antoine de la Roque*, in New Yorker Privatbesitz, veranlaßt zu der generellen Frage, warum auf der ersten und wohl auf lange Zeit auch letzten Retrospektive des Künstlers so viele überkommene und relativ sichere Bilder fehlen. Soweit es den Besitz des Kunsthandels betrifft, dürften bei einer Ausstellung mit Katalog von wissenschaftlichem Anspruch marktstrategische Gesichtspunkte keine Rolle spielen; um so weniger, wenn diese Bilder auch in der neueren Literatur behandelt werden. Dies betrifft, um nur einige Beispiele zu nennen, u. a.: *Les Fêtes de Dieu Pan, Vertumnus und Pomona*, das Oval der *Heiligen Familie auf der Flucht*, die *Brunnennymph*e etc.

In der Nachbarschaft der mythologischen Darstellungen wie des *Sommer* P. 35 aus den Jahreszeiten für Crozat oder von *Jupiter und Antiope* P. 36 des Louvre ist nochmals die schon erwähnte *Toilette intime* P. 37 aus Pariser Privatbesitz (*Abb. 1*) zu nennen. Der ungewöhnlich gute Erhaltungszustand des kleinen Bildes läßt seine malerische Qualität noch kostbarer zur Wirkung kommen und erlaubt uns, in ihm Watteaus souveräne Antwort auf Rembrandts *Danae*, 1636 (Ermitage), zu sehen. Da die *Danae* der Familie Crozat gehört hat, ist das Gemälde Watteau aller Wahrscheinlichkeit nach bekannt gewesen. Angesichts der häufigen Erwähnung von Rubens und der Venezianer als Vorbild scheint uns Rembrandts Wirkung gerade auf den späteren Watteau unterschätzt, obwohl ihm dieser in seinem Sinn für eine geistig verstandene Natur, für sublimierte Kreatürlichkeit so nah verwandt scheint. Außerdem gehören, ebenfalls aus Privatbesitz stammend, *Les deux Cousines* P. 47 und *L'île enchantée* P. 60 zu den weiteren unerwarteten Lichtpunkten der Ausstellung. Eine negative Überraschung im Rahmen von Watteaus Spätwerk boten dagegen *Les Comédiens italiens* P. 71 der National Gallery Washington. Durch eine neuerdings vorgenommene Reinigung hat das Bild eine verfremdende Schärfe erhalten, die es dem Betrachter trotz Provenienz und Überlieferung schwer machen, in ihm noch ein authentisches Werk Watteaus zu erkennen.

Um so strahlender erscheint in der folgenden Abteilung das ebenfalls zu diesem Anlaß gereinigte *Embarquement pour Cythère* P. 62 des Louvre, Watteaus Aufnahmestück in die Akademie 1717 und eine Hauptleistung, die er nur noch mit dem *Gilles* und dem *Ladenschild Gersaint* übertroffen hat. Die sorgfältige, im Rahmen

einer Dokumentation anschaulich dargestellte Restaurierung hat dem Bild eine Leuchtkraft, Transparenz und damit eine geistige Idealität wiedergegeben, die es von der zweiten Fassung des Themas aus Schloß Charlottenburg, gerade bei der direkten Gegenüberstellung, weiter als vermutet entfernt erscheinen läßt. Es war ebenso gewagt wie sinnvoll, die Ausstellung mit dem tatsächlichen Nebeneinander der beiden *Embarquements*, des *Ladenschilds Gersaint* und des *Gilles* zu beschließen. Damit wurde jedoch die schier atemberaubende Dichte und Intensität sinnfälliger, mit der sich die kurze künstlerische Existenz Watteaus, keineswegs erschöpft, eher akzelerierend erfüllt hat.

Selten sah man das *Ladenschild Gersaint* so präsent und in günstigem Licht wie jetzt in Paris und hat sich mit gutem Grund gefragt, ob nicht doch Watteau selbst die Ergänzung der ursprünglichen Lünette zum Rechteck gemalt haben könnte; gerade angesichts der feinen, malerischen Übergänge an den Bilderwänden und der Leichtigkeit, mit der — dem Hund rechts entsprechend — links das Stroh Bündel hinskizziert wurde. Da das Bild nur kurze Zeit als *Ladenschild* benutzt wurde und Watteau erst Monate später gestorben ist, scheint uns diese Möglichkeit doch bedenkenswert. — Robert Neumans erst im November 1984 in der *Gazette des Beaux Arts* erschienener Artikel bringt mit seinem Hinweis auf Beziehungen zur emblematischen Graphik des späten 17. Jahrhunderts einen überzeugenden Beitrag zum Sinngehalt dieses Bildes.

Der knapp 600 Seiten umfassende Katalog, der reich, aber mit unterschiedlicher Qualität illustriert ist, wird mit seiner minutiös erarbeiteten Bibliographie und der sorgfältigen Untersuchung aller Provenienzen in Zukunft als eine Art von „Répertoire Watteau“ von großem Nutzen sein. Er wird ergänzt werden durch die in wenigen Monaten erscheinenden *Actes du Colloque Watteau*, das Ende Oktober 1984 mit internationaler Beteiligung in Paris stattgefunden hat. Vor den Texten zu den einzelnen Exponaten finden sich im Katalog eine ausführliche Biographie sowie Nicole Parmantiers Charakterisierung von Watteaus Freunden und Bekannten, die ein wenigstens indirektes Licht auf das weithin unbekanntes Leben des Malers wirft.

Den dritten Hauptteil des Katalogs bestreiten der Literaturhistoriker François Moureau und die Musikwissenschaftlerin Françoise Gétéreau. Moureau behandelt die historische und gesellschaftliche Situation Frankreichs im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, die Formen von Theater und Oper mit einem genauen Katalog der einzelnen Typen, die Watteau dargestellt hat, und vor allem widmet er dem Thema „Ile de Cythère“ einen eingehenden Abschnitt. Dieses instruktive und vielseitige Material kann jedoch kaum die Frage beantworten, wie Watteau damit umgegangen ist; denn warum soll er z. B. unbedingt immer erst ein Theaterstück gesehen haben, ehe er ein Bild entsprechenden Inhalts malte? Françoise Gétéraus Beitrag bedeutet eine höchst bemerkenswerte Bereicherung unserer Kenntnis von Watteaus möglichem künstlerischen Ambiente und Umgang. Entsprechend dem Vorgehen Moureaus schildert sie zunächst die Formen des Musiklebens im zeitgenössischen Paris und liefert dann einen Katalog der Instrumente, um zu zeigen, wie genau

nau Watteau sie gekannt haben muß, ohne deshalb auch nur eine Spur seiner gestalterischen Freiheit aufzugeben.

Zum Abschluß schildert Helmut Börsch-Supan die Persönlichkeit Friedrichs II., des bedeutenden Watteau-Sammlers außerhalb Frankreichs. Bei Übernahme der Ausstellung nach Schloß Charlottenburg wird der Autor Gelegenheit haben, dank dem dortigen Ambiente wie den verfügbaren Sammlungsbeständen, seine Ausführungen zu veranschaulichen und so dem in seinem Umfang verringerten Unternehmen eine neue Komponente hinzuzufügen.

Das Stichwort „Ambiente“ will keineswegs als Einwand gegen die National Gallery oder das Grand Palais verstanden sein, sondern nach Watteau selbst fragen. Bei allem bewundernden Respekt vor der großen Leistung der Kollegen und für den unzweifelhaften Nutzen der Ausstellung wird man am Ort das Gefühl nicht los — Rosenberg hat es vorausgesagt —, Watteau doch nicht wirklich erfaßt zu haben, daß der Künstler sich dem großen Apparat und seinem Publikum so entzieht, wie er es seinen Zeitgenossen gegenüber getan hat.

Dies kann auch keine noch so genaue kunsthistorische Wissenschaft oder Dokumentation verhindern. Der Eindruck historischer Ferne verstärkt sich auch, weil der Katalog bei all seinem Reichtum die Informationen vereinzelt stehen läßt und keine Synthese versucht, welche vielleicht auch gar nicht intendiert war. Man hat alle Mühe darauf verwendet, Watteaus Platz in der zeitgenössischen Geschichte zu präzisieren und ihn so in der Reihe der großen Meister erneut zu bestätigen. Weniger hat man jedoch nach dem gefragt, was Watteau an Neuem gebracht hat, oder ob er vielleicht — wie uns scheint — den Bezug zwischen dem Kunstwerk und seinem Betrachter verändert hat und damit ein neues, anderes Bildverständnis verlangt.

Problematisch am Katalog erscheint uns auch die Art und Weise seines Umgangs mit der Rezeption von Watteaus Kunst im 19. Jahrhundert. Meist wird sie nur schriftstellerisch zitierend verwendet, anstatt mit ihrer Hilfe die Frage weiterzuführen, inwiefern Außenseitertum, Empfindsamkeit, Melancholie nicht allein romantische Stilisierung des Künstlers sind, sondern auch heute wesentlicher Ausgangspunkt für seine Kreativität.

Margret Stuffmann

Rezensionen

MARIANNA HARASZTI-TAKÁCS, *Spanish Genre Painting in the Seventeenth Century*. Akademiai Kiado, Budapest, 1983. P. 283, pls. 96, figs. 47. DM 110,—.

It has long been recognized that Spain played a relatively small part in the rise of genre painting in seventeenth-century Europe. Perhaps this is why the scholarly literature is correspondingly scarce. As a matter of fact, this book, to the best of