

Valentine Toutain-Quittelier und Chris Rauseo (Hg.)

Watteau au confluent des arts. Esthétiques de la grâce

Elisabeth Fritz



Rennes: Presses
universitaires de
Rennes, 2014,
400 Seiten

„[...] jedoch kan[n] sie nicht von Grund aus erlanget noch gezeigt werden. Vielmehr muß ein Mahler selbige einzig und allein von der Natur haben / und er weiß selbst nicht [...] wie er sie seinen Wercken einverleibet.“¹

Mit diesen Worten umschreibt Roger de Piles 1699 eine zentrale Eigenschaft des „vollkommenen Malers“: die Grazie. Jean-Antoine Watteau (1684–1721), der wenig später, um 1702, nach Paris kam, war zu diesem Zeitpunkt den Theoretikern im Umkreis der *Académie royale de peinture et de sculpture* noch nicht bekannt. Während der Begriff der Grazie zu einer der bedeutendsten ästhetischen Kategorien des 18. Jahrhunderts werden sollte, fand Watteau in der zeitgenössischen Kunsttheorie kaum Berücksichtigung. Wurden die Werke des Malers dennoch erwähnt, so geschah dies oft in abwertender Weise, wobei meist die Unbestimmbarkeit der gezeigten Bildhandlungen oder deren Unterordnung zugunsten der materiellen Oberflächenbehandlung kritisiert wurden. Erst mit der Neubewertung des französischen Rokoko seit den Brüdern Goncourt im 19. Jahrhundert wurden – und werden bis heute – genau diese Eigenschaften der Unentschiedenheit, Rätselhaftigkeit und zarten Subtilität von Watteaus Malerei positiv hervorgehoben. Sie begründen von nun an ein Verständnis von dessen Kunst als Inbegriff von Grazie, die gleichermaßen als transitorisch, mystisch und nicht definierbar beschrieben wird.²

Das *je ne sais quoi* der Grazie bei und um Watteau („Introduction“, S. 12)³ hat sich der umfangreiche Band, der aus zwei Tagungen von 2009 und 2010 im Musée des Beaux-Arts de Valenciennes hervorgegangen ist, zum Thema und Ausgangspunkt genommen, um auch die Rezeption dieser begrifflich-künstlerischen Verschränkung neu zu beleuchten. Das ambitionierte Vorhaben ist Teil eines größeren Forschungsprojektes mit dem Titel *Watteau au confluent des arts*, das seit 2004 bereits zu einer Reihe von Konferenzen sowie zu einer weiteren, ansehnlichen Publikation geführt hat.⁴ Der von dem Literaturwissenschaftler Chris Rauseo und der Kunsthistorikerin Valentine Toutain-Quittelier vertretene interdisziplinäre Zugang

ist dabei nicht einfach im Sinne der generellen methodischen Erweiterung der Geisteswissenschaften zu verstehen.⁵ Ihr Interesse beschränkt sich auch nicht darauf, Theorien zu einer „Ästhetik der Grazie“ mit der künstlerischen Praxis Watteaus zusammenzuführen, vielmehr geht es um ein Verständnis von dessen Malerei selbst als vereinigendem Schnittpunkt der Kunstgattungen im frühen 18. Jahrhundert. So erweist sich nicht nur die Kategorie der Grazie als disziplinenübergreifend, da sie neben den bildenden Künsten auch die zeitgenössischen Diskurse um Tanz, Theater, Musik, Konversation sowie sozialtheoretische Fragen in Philosophie und Literatur bestimmt und somit ein Terrain absteckt, auf dem sich Watteau als ein Repräsentant unter vielen bewegt. Auch die Gemälde Watteaus selbst sind durch Interdisziplinarität gekennzeichnet – reflektieren sie doch die anderen Bereiche explizit als Bildgegenstände –, weshalb der Blick auf deren Theorie und Praxis für die Analyse seiner Werke von grundlegender Bedeutung ist.

Der Band mit seinen insgesamt 24 Beiträgen gliedert sich in vier Abschnitte. Der erste Teil ist einer gründlichen semantisch-historischen Untersuchung des Grazie-Begriffs gewidmet, der zweite versammelt konkrete Fallstudien sowie theoretische Ansätze zur Charakterisierung der Grazie als künstlerisches Mittel und Rezeptionseffekt. Während sich der dritte Bereich mit der graziösen Geste insbesondere im Tanz befasst, behandelt der vierte körperliche Bewegung und Metamorphose im allgemeineren Sinn. In allen Teilabschnitten wird auf eine Perspektivierung aus unterschiedlichen Fachdisziplinen geachtet,⁶ wobei die facettenreichen Analysen u.a. Werke von Antoine Coypel, Pierre-Jean Mariette, François Couperin, Montesquieu, Florent Carton Dancourt, Jean-Baptiste Du Bos, François Boucher, Jean-Féry Rebel, Pierre Rameau und Charles-Joseph Natoire näher untersuchen. Auch wenn die Abgrenzung der vier Sektionen voneinander nicht vollends überzeugt und mancher Aufsatz ebenso gut in einen der benachbarten Themenbereiche passen würden, erweist sich die Lektüre der Einzelbeiträge als aufschlussreich. Hervorzuheben sind dabei jene Ansätze, die mit lange tradierten Gemeinplätzen in der Watteau-Rezeption brechen oder aufzeigen, inwiefern diese Topoi eine (positive oder negative) Rezeption von darauf folgenden Künstlern und bis ins 20. Jahrhundert hinein geprägt haben (vgl. Jean-Christophe Abramovici, „Pertinence du parallèle Watteau/Marivaux“, S. 175–181; Françoise Joulie, „Boucher, Chastel et la grâce“, S. 183–200; Diane Watteau, „Watteau usine à rêves, ou Grâce à Watteau“, S. 201–210).⁷ Aus dem Bereich der Theater-, Musik- und Tanzwissenschaft ist insbesondere der Beitrag von Hubert Hazebroucq zu erwähnen („Quelle danse les personnages de Watteau dansent-ils? La danse des ‚fêtes galantes‘ à la lumière des sources choréographiques du début du XVIII^e siècle“, S. 297–313). Er legt dar, dass sich auf den Bildern Watteaus keine konkreten Tänze oder Choreographien identifizieren lassen, da sich solche erst in einer Abfolge von Schritten offenbaren. Dabei zeigt Hazebroucq, dass es bei Watteaus Tanzmotiven nicht um eine Überwindung des Paradoxons von Stillstand und Bewegung in der Malerei geht. Vielmehr macht der Autor anschaulich, wie Watteau Assoziationen bestimmter Figurentypen und Charaktere aufruft und zudem kontrastvolle Spannungen zwischen den Geschlechtern darstellt.

Da der Begriff der Grazie und der damit verbundene Topos der sprachlichen Unfassbarkeit häufig mit der Mystifizierung von Watteaus Malerei oder einem melancholisch-romantischen Blick darauf verbunden ist – was manchem auch als Rechtfertigung für ein Verstummen vor den Bildern und für eine Verweigerung präziser Analysen dienen mag, – seien zudem zwei Aufsätze angeführt, die überzeugend einen anderen Argumentationsweg gehen. Katharina Fladt stellt Watteaus Werke in den breiteren Kontext eines neuen Verständnisses von Unmittelbarkeit und Imagination in der Konversationskultur und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts („Like a gentle Exercise to the Faculties. Grace as a means of engaging the viewer into reflexion“, S. 115–127). Dabei gelingt es ihr, die Ambiguität Watteaus als Mittel der reflexiven Betrachteranregung sowie als „Spiel erfreulicher Assoziationen“ im Sinne von „als-ob Allegorien“ zu beschreiben. Nathalie Kremer präzisiert das Graziöse bei Watteau anhand des Begriffs „air“ und analysiert damit einleuchtend das seltener behandelte Werk *La vraie gaieté*⁸, in dem „Luftigkeit“ und „Leere“ sowohl als Bildmotive und malerische Effekte als auch zur Charakterisierung der dargestellten Figuren eingesetzt werden („L’air des figures de Watteau“, S. 257–265).

Neben zahlreichen anregenden Ansätzen liefert das Buch grundlegende Auswertungen historischer Quellen, die einer weitergehenden Erforschung des komplexen Umfeldes der Kunst Watteaus den Boden bereiten. Der angestrebte Brückenschlag zwischen *Œuvre*, Grazie-Begriff und den Schwesterkünsten gelingt angesichts der Fülle der unterschiedlichen Beiträge sowie einer umfangreichen Bibliographie und einem übergreifenden Personenindex im Anhang sehr überzeugend. Umso mehr weist das Buch auf das Desiderat hin, die Einzelergebnisse in einer kunsthistorischen Zusammenführung nicht nur konsequent bei der Analyse von Watteaus Werken anzuwenden, sondern dabei auch weitere Vertreter der *fêtes galantes*, wie Nicolas Lancret oder Jean-Baptiste Pater, die in keinem Beitrag näher behandelt werden, genauer in den Blick zu nehmen. Die Publikation liefert jedenfalls wertvolle Erkenntnisse für eine solche weiterführende Forschung.

¹ Roger de Piles, „Abbildung eines vollkommenen Mahlers“, in: idem, *Historie und Leben der berühmtesten europäischen Mahler, I. Buch*, aus dem Französischen übers. von Benjamin Schiller, Hamburg 1710, S. 1–127, hier S. 13; frz: Roger de Piles, *L’idée du Peintre parfait* [1699], Paris 1993, S. 21.

² Zu dieser Entwicklung vgl. auch den Beitrag von Katalin Bartha-Kovács in der hier rezensierten Publikation („Figures de la grâce chez Watteau et dans le discours sur l’art de l’époque“, S. 19–30).

³ „Notre souhait est d’apporter [...] une contribution au vaste et ambitieux sujet qu’est celui de la grâce chez Watteau et autour de Watteau.“ (Hervorhebung Elisabeth Fritz).

⁴ Carine Barbaferi und Chris Rauseo (Hg.), *Watteau au confluent des arts*, Valenciennes 2009. Diese über 600 Seite starke Publikation mit dem gleichen Titel wie der Band von 2014 enthält die redigierten Beiträge von vier Tagungen der Jahre 2004 bis 2006 und wurde in digitaler Form veröffentlicht. Nähere Informationen zu deren Inhalten und Kontexten sowie zu weiteren geplanten Schwerpunkten des Projekts sind der dortigen Einleitung zu entnehmen.

⁵ Die Herausgeber führen selbst an, dass bereits bei der maßgebenden Ausstellung *Watteau. 1684–1721* (Washington/Paris/Berlin 1984–1985) mit dem gleichnamigen Katalog sowie mit dem in diesem Zusammenhang organisierten Kolloquium *Watteau. Le peintre, son temps, sa légende* (Publikation: Paris u. a. 1987) ein breiterer kulturhistorischer und interdisziplinärer Ansatz vorgeschlagen wurde.

⁶ Hierbei wären ausführlichere Kurzbiographien der beteiligten Autorinnen und Autoren wünschenswert gewesen, für die im Anhang zwar Angaben zur jeweiligen institutionellen Affiliation, aber keine Informationen zu den von ihnen vertretenen Fachdisziplinen oder Arbeitsschwerpunkten zu finden sind.

⁷ Diane Watteau spannt dabei den Bogen der Watteau-Rezeption bis hin zu Jean-Luc Godard.

⁸ Nathalie Kremer verweist in ihrem Beitrag auf die Problematik der Datierung dieses Werks, das aufgrund seines flämischen Charakters meist als Frühwerk um 1702–1703 oder aufgrund der Farbpalette um 1709–1710 eingeordnet wurde. Martin Eidelberg hat dies jedoch hinterfragt und das Bild als reifes Gemälde Watteaus um 1716–1718 eingestuft, worauf sich auch Kremers Analyse stützt. Vgl. *Watteau et la fête galante*, Ausst.-Kat., Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Paris 2004, S. 192–194.