

Antoine Watteau, die akademische Kunst und die Moderne

THOMAS KIRCHNER

Am 3. Februar 1748 hielt der Sammler, Archäologe, Amateur, Kunstschriftsteller und -theoretiker und dilettierende Radierer Comte de Caylus vor der Académie Royale de Peinture et de Sculpture einen Vortrag über Antoine Watteau. Es ist die umfangreichste Vita aus dem 18. Jahrhundert, und es ist die letzte Vita, die von einem Zeitgenossen des Künstlers, von einem Vertrauten, ja Freund, verfaßt wurde. Der Vortrag, der zu einer Aussöhnung der Institution mit ihrem seit langem verstorbenen, nicht sonderlich geliebten Mitglied hätte führen können, geriet zu einer Abrechnung mit dem Künstler. Caylus, so sehr er auch seinem Freund gerecht werden wollte,¹ dürfte den Akademikern aus dem Herzen gesprochen haben, benannte er doch zentrale Anforderungen, denen Watteau nicht genügt habe. Die Zuhörer dürften darüber hinaus Genugtuung verspürt haben, schien nun endlich der Mythos zerstört zu sein, der ihnen in den letzten Jahrzehnten so sehr zu schaffen gemacht hatte, wurde der Niedergang der von ihnen besonders geförderten Historienmalerei und damit indirekt auch ihrer eigenen Institution doch nicht völlig zu Unrecht mit Watteau in Zusammenhang gebracht. Das lange Zeit ungeklärte Verhältnis zwischen der Akademie und dem Künstler schien nun zugunsten der Institution bereinigt, und man konnte besonders zufrieden sein, daß der Schritt nicht aus der Institution heraus vollzogen worden war, sondern von einem Außenstehenden,² zudem einem Freund des Künstlers. Eine bessere Gewähr für eine unvoreingenommene Einschätzung konnte es nicht geben.

Caylus' Blick auf Watteau ist deutlich ein akademischer. So monierte er, daß sich der Künstler den Regeln einer von der Akademie formulierten Kunst entzogen habe, ja daß er zu einer solchen unfähig gewesen sei. Zentrale akademische Kategorien fand er im Werk von Watteau nicht eingelöst. Neben gravierenden technischen Mängeln warf er dem Künstler vor, er habe seine Gemälde nicht richtig vorbereitet, er habe immer wie-

¹ Zu dem komplizierten Verhältnis der beiden zueinander siehe Marc Fumaroli, *Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712–1719)*, in: *Revue de l'art* 114, 1996, S. 34–47.

² Caylus gehörte der Institution zwar seit 1731 als Amateur-Honoraire an, damit konnte er jedoch nicht als Sprachrohr der Institution angesehen werden.

der lediglich auf seine Skizzen zurückgegriffen und aus diesen seine Kompositionen zusammengesetzt, was zu häufigen Wiederholungen und einer Einförmigkeit der Bilder geführt habe; außerdem kritisierte der Amateur eine Unkenntnis der menschlichen Anatomie und die immer wieder gleichen Gesichtsausdrücke. Die Kritik kulminierte in dem Vorwurf, die Kompositionen »n'experiment le concours d'aucune passion et sont, par conséquent, dépourvues, d'une des plus piquantes parties de la peinture, je veux dire l'action«. ³ Der Punkt berührte die Grundfeste der akademischen Kunst, deren gesamtes Regelgebäude auf eine narrative Historienmalerei im Sinne Leon Battista Albertis ausgerichtet war. Und zentrales Mittel einer Bilderzählung war spätestens seit Charles Le Bruns Akademievortrag über die Affekte von 1668 der emotionsgeladene Gesichtsausdruck. Mit seiner Hilfe konstituierte sich die für ein akademisches Historienbild grundlegende Handlung.

Dreißig Jahre nach der Aufnahme von Watteau lieferte Caylus den Akademikern die Begründung, warum sie dem Künstler die höchste Gattung verwehrt hatten. Der Vortrag fällt in eine Zeit, in der sich Akademie und Kulturverwaltung um die Rehabilitierung der Historienmalerei bemühten. Und Caylus war aufs Intensivste in diese Bemühungen involviert, etwa wenn er über Abhilfe gerade des bei Watteau hervorgehobenen und auch in dessen Nachfolge zu beklagenden Mißstandes nachsann und im Jahre 1759 an der Pariser Kunstakademie einen »Prix d'expression« stiftete. ⁴

Die vereinten Bemühungen um eine Reform der Malerei sollten fruchten, mit ihnen sank auch das Ansehen Watteaus. Der Klassizismus dominierte bald die Kunstszene und ließ eine gerechte Würdigung Watteaus nicht zu. Ab circa 1830 begann sich das Blatt erneut zu wenden, und seit den Brüdern Edmond und Jules de Goncourt und ihrer Schrift »L'art du XVIII^e siècle« (1860) war der Künstler wie auch die mit ihm geringgeschätzte Kunst des 18. Jahrhunderts rehabilitiert. ⁵ Die Goncourt ließen mit Antoine Watteau die moderne Kunst beginnen, zu deren wichtigsten Apologeten sie gehörten. Der Künstler beschrieb in ihren Augen eine Epochenschwelle: »Watteau commence l'artiste moderne dans la belle et désintéressée acception du mot, l'artiste moderne avec sa recherche d'idéal, son mépris de l'argent, son insouciance du lendemain, sa vie de harsard – de bohème [...].« ⁶

³ Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus, *La vie d'Antoine Watteau, peintre de figures et de paysages*, in: *Vies anciennes de Watteau*, hrsg. von Pierre Rosenberg, Paris 1984, S. 80.

⁴ Siehe hierzu Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991, S. 190–229, zu den Bemühungen um eine Reform der Historienmalerei um die Jahrhundertmitte, in deren Zusammenhang auch Caylus' Vortrag zu Watteau gehört, siehe ebd., S. 172–189.

⁵ Abschnitte des Textes zu Antoine Watteau erschienen erstmalig unter dem Titel »La philosophie de Watteau« in: *Artiste* 6. Ser., Bd. 2, 1856, S. 127–129. Siehe hierzu auch Solange Simon, *Watteau et les Goncourt: les 'affinités électives'*, in: *Antoine Watteau (1684–1721). Le peintre, son temps et sa légende*, hrsg. von François Moureau und Margaret Morgan Grasselli, Genf / Paris 1987, S. 309–313. Zur Rezeptionsgeschichte Watteaus im 19. Jahrhundert siehe Donald Fosner, *Watteau mélancolique: la formation d'un mythe*, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1973 (1974), S. 345–361.

⁶ Edmond und Jules de Goncourt, *L'art du XVIII^e siècle*, 3 Bde., Paris 1906, Bd. 1, S. 71.

Zwei Qualitäten wiesen Watteau als den Gründungsvater der Moderne aus. Die erste betrifft den Mythos des modernen Künstlers, der aus sich selbst schöpft, der sich in sein Werk einbringt, mit diesem untrennbar verbunden ist. Watteau bot sich für eine solche Lesart an, schenkten doch alle mit ihm bekannten zeitgenössischen Autoren der Psyche des Künstlers eine große Aufmerksamkeit und brachten diese in Zusammenhang mit seinem künstlerischen Werk.⁷ Sie berichteten – mit nur leichten Abweichungen – von Watteaus nicht ganz einfachem Charakter, von seiner Unbeständigkeit, die zu einem steten Wohnungswechsel führte, seiner Ungeduld, von seiner Gutgläubigkeit, seiner Menschenscheu, ja -feindlichkeit, seiner Unzufriedenheit mit der eigenen Arbeit, seiner Ironie, aber auch von seiner Traurigkeit, die sich mit zunehmender Krankheit bis zu seinem Tode steigerte. Niemals zuvor war wohl ein Künstler so eingehend und gleichlautend auf seine Psyche hin befragt worden. Weitergehende Informationen, die die Künstlerviten seit Vasari normalerweise auszeichneten, verloren darüber an Bedeutung.

Der zweite Gründungsmythos, für den Watteau wie kaum ein anderer stand, war der Anti-Akademismus und damit verbunden die neue gesellschaftliche Stellung des Künstlers. Sein unorthodoxer Werdegang mit dem häufigen Wechsel der Werkstätten, bei denen unklar bleibt, ob er ihnen als Mitarbeiter oder als Auszubildender angehörte, seine über weite Strecken autodidaktische Bildung ließen ihn als einen Künstler erscheinen, der den traditionellen sozialen Strukturen – seien sie handwerklich oder akademisch geprägt – weitgehend enthoben war: Aus einfachen Verhältnissen stammend, überwand er den Handwerkerstatus, sein gesellschaftlicher Aufstieg endete aber nicht – wie bei den Künstlern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – in der Position eines akademischen Künstlers, Watteau schaffte vielmehr den Sprung zum modernen autonomen Künstler, der, selbst wenn er sich in den höchsten Kreisen bewegt, gesellschaftlich nicht mehr genau zu verorten ist.

Untrennbar schien das neue Selbstverständnis des Künstlers mit einem Anti-Akademismus verbunden zu sein, mit einer Haltung, die nicht zurück, sondern nach vorne blickt. Die Tatsache, daß Watteau sein Aufnahmestück erst nach mehrmaliger Aufforderung nach fünf Jahren ablieferte, galt den Vertretern der Moderne als Beweis für sein Desinteresse an der Akademie und deren Kunst, die Weigerung der Institution, ihn in die höchste Gattung aufzunehmen, belegte deren Inkompetenz, künstlerische Qualität außerhalb der akademischen Kategorien zu erkennen. Gute Kunst – so eine verbreitete Meinung der Moderne – konnte nur außerhalb der Akademie entstehen. Entsprechend tauchte die akademische Kunst in den Überlegungen der Vertreter der Moderne nicht auf. Diese konnten sich dabei auf Caylus stützen. Er war in gewisser Weise der Gewährsmann dafür, daß Watteau nicht von akademischen Gedanken infiziert war.

Nun hat die Kunstgeschichte den Werdegang und die Entwicklung des Stils von Watteau eingehend untersucht und dabei zahlreiche neue Ergebnisse erzielen können, aber auch sie spart bei ihren Überlegungen die akademische Kunst als einen möglichen Orientierungspunkt des Künstlers weitgehend aus. Nicht die Kontinuität, sondern

⁷ Siehe die Sammlung der Texte *Vies anciennes de Watteau*, hrsg. von Pierre Rosenberg, Paris 1984.

der Bruch mit der Tradition steht im Vordergrund des Forschungsinteresses. Zwar schildern alle Biographen die Bedeutung der intensiven Studien in der Zeichnungssammlung von Pierre Crozat für die Entwicklung eines eigenen Stils, auch heben sie gleichlautend die Bedeutung der Auseinandersetzung mit der Medici-Galerie von Peter Paul Rubens hervor. Daß sich Watteau indes mit der akademischen Kunst fruchtbar auseinandergesetzt habe, das erwähnt keiner. Und doch ist die akademische Kunst eine zentrale Inspirationsquelle Watteaus gewesen, nicht indem er sie übernahm oder sich ihr anschloß, sondern indem er sich an ihr rieb, ja es wird deutlich, daß er in der Auseinandersetzung mit der akademischen Kunst zentrale Positionen seiner künstlerischen Arbeit formulierte, die seine Modernität ausmachten.

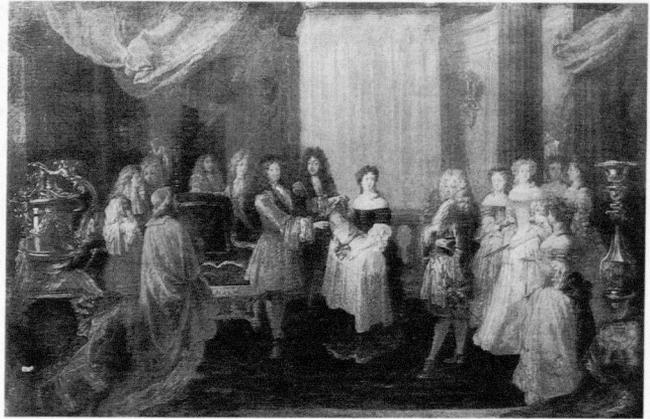
Watteau war mit der akademischen Kunst durchaus vertraut. So studierte er vermutlich seit Mitte des Jahres 1708 für etwa ein Jahr an der Akademie.⁸ Offensichtlich mit Erfolg, denn die Tatsache, daß er bereits im Frühjahr 1709 zum Prix de Rome zugelassen wurde, sogar den zweiten Preis gewann, zeigt, daß er den akademischen Anforderungen durchaus zu genügen vermochte. Wie in jedem Jahr seit 1674 war das Thema dem Alten Testament entnommen, das sich nach Meinung der Institution am besten zur Anwendung der Regeln einer narrativen Historienmalerei im Albertischen Sinne eignete.⁹ Nun hat sich der Beitrag Watteaus nicht erhalten, ein nur wenig später entstandenes, erst kürzlich entdecktes Bild beweist hingegen, daß Watteau seine Lektionen gelernt hatte: »Ludwig XIV. verleiht dem Herzog von Burgund das blaue Ordensband« (1710, Abb. 1). Das Gemälde entstand in Zusammenarbeit mit einem der letzten Schüler von Charles Le Brun, Antoine Dieu, in dessen Atelier Watteau offensichtlich um 1710 tätig war.¹⁰ Dieu hatte in diesem Jahr den Auftrag zu der Komposition erhalten, mit der die in den sechziger und siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts nach Entwürfen von Charles Le Brun angefertigte Tapiseriefolge »L'histoire du roy« fortgesetzt werden sollte. Er schuf eine Skizze, die Watteau mit zahlreichen Änderungen

⁸ Als befürwortendes Akademiemitglied, das notwendig für die Aufnahme als Akademiestudent war, wird der Bruder seines Lehrers Claude III Audran, der Kupferstecher Jean Audran angenommen, der am 30. Juni 1708 Vollmitglied der Institution wurde.

⁹ Siehe Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. 1648–1793, hrsg. von Anatole de Montaiglon, Paris 1878, Bd. 2, S. 27 (Eintragung vom 31. März 1674), siehe hierzu auch Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001, S. 450. Erst 1762 wurde das Alte Testament als ausschließlicher Themenlieferant von der antiken Geschichte verdrängt, hin und wieder lieferte es aber auch weiterhin die Aufgaben, siehe Liste des élèves de l'ancienne école académique et le l'Ecole des Beaux-Arts qui ont remporté les grands prix de peinture, sculpture, architecture, gravure en taille douce, gravure en médailles et pierres fines, et payages historiques depuis 1663 jusqu'en 1857, in: *Archives de l'art français* 9, 1857/58, S. 271–333.

¹⁰ Zu dem Bild siehe Pierre Rosenberg, Antoine Dieu et Watteau, in: *Correspondances. Festschrift für Margret Stufmann zum 24. November 1996*, hrsg. von Hildegard Bauereisen und Martin Sonnabend, Mainz 1996, S. 105–113 und Martin Eidelberger, »Dieu invenit, Watteau pinxit«. Un nouvel éclairage sur une ancienne relation, in: *Revue de l'art* 115, 1997, S. 25–29. Die Komposition war bereits vor der Entdeckung des Bildes durch Martin Eidelberger durch einen Stich von Nicolas de Larmessin bekannt, sie wurde von der Forschung aber nicht sonderlich geschätzt, da sie zu wenig dem vermeintlichen Wesen der Watteauschen Kunst entsprach.

Abb. 1 Antoine Watteau, Ludwig XIV. verleiht dem Herzog von Burgund das blaue Ordensband, um 1710, Ölskizze, 64 x 91 cm, Warschau, Muzeum Narodowe



in Malerei übertrug. Watteaus Werk diente danach wiederum Dieu als Vorlage für den Karton und wurde nach dem Tode des Künstlers von Nicolas de Larmessin gestochen. Die Komposition fügt sich vollkommen dem Charakter der Le Brunschen Entwürfe, wiewohl sie über vierzig Jahre später entstanden ist. Im Zentrum vollzieht Ludwig XIV. den im Titel beschriebenen Akt, der König ist leicht aus der Mitte gerückt, die Mittellinie wird flankiert von dem etwas in den Hintergrund gerückten Vater des Kindes und von dem Kopf des Kindes, das von der Königin gehalten wird. Die Gruppe der drei Erwachsenen ist leicht freigestellt, die begleitenden Figuren rahmen die Szenerie und geleiten die Blicke des Betrachters zum zentralen Geschehen. Sie bilden einen Halbkreis, der sich zum Betrachter hin öffnet.

Watteaus Anteil an der Komposition ist groß genug, um sagen zu können, daß der junge Künstler die akademische Kunst nicht nur kannte, sondern auch beherrschte. Warum dann sein Scheitern mit seinem Akademieaufnahmestück? Es ist lange darüber nachgedacht worden, warum die Akademie Watteau den Status des Historienmalers verweigerte, obwohl es sich doch bei dem »Pilgerzug zur Insel Cythera« (1717, Abb. 2) eindeutig um ein Bildthema handelt, das der ersten Gattung zuzurechnen ist.¹¹ Am überzeugendsten ist der Vorschlag, daß das Bild aus der an der klassischen Historienmalerei geschulten Sicht Fehler aufweist, die es den Juroren angeraten erscheinen ließen, dem Künstler die Auszeichnung eines Historienmalers zu verweigern und für ihn die neue Gattung der »fêstes galantes« einzurichten, die indes deutlich niedriger als die Historienmalerei angesiedelt wurde. Ein zentraler Fehler scheint in den Augen der Akademiker die mangelnde Eindeutigkeit des Gemäldes gewesen zu sein.¹² Die Frage, ob

¹¹ Zu dem Bild siehe Kat. Ausst. Watteau. 1684–1721, Washington, National Gallery of Art, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Berlin, Schloß Charlottenburg, Berlin 1985, S. 396–406, Kat. Nr. 61.

¹² Donald Posner, Antoine Watteau, Berlin 1984, S. 67–69 und S. 179–187, besonders S. 187 legt dies überzeugend dar, geht aber davon aus, daß Watteau diesen Fehler in Unkenntnis oder aus Desinteresse an den akademischen Regeln gemacht hat.



*Abb. 2 Antoine Watteau,
Pilgerzug zur Insel
Cythera, 1717,
Öl auf Leinwand,
129 x 194 cm, Paris, Musée
du Louvre*

es sich um eine Einschiffung nach Cythera oder in Cythera handelt, läßt sich nicht beantworten;¹³ beide Lesarten sind gleichermaßen möglich und richtig. Damit war ein zentraler Punkt der Kunst berührt, die eindeutige Lesbarkeit war eine grundlegende Forderung insbesondere für eine narrative Historienmalerei, mit ihr mußte die Malerei ihre Fähigkeit unter Beweis stellen, einen Text umzusetzen. Watteau war indes nicht der erste, der gegen diese Regel verstieß. Vereinzelt spielten bereits im 16. Jahrhundert Künstler wie Michelangelo, Giorgione oder Paolo Veronese mit der Eindeutigkeit der Bildaussage, um auf die künstlerische Dimension ihrer Arbeit in Abgrenzung zum Primat des Inhalts hinzuweisen.¹⁴ So fundamental die Eindeutigkeit des Inhalts für die klassische Kunst war, so zentral war die Verweigerung einer Eindeutigkeit des Kunstwerks für die moderne Kunst.¹⁵ Die Mehrdeutigkeit eines Kunstwerks erlaubte es, Brüche aufzuweisen, insbesondere erlaubte sie eine subjektive Rezeption, wie sie der Abbé Du Bos in seinen mit Watteaus Aufnahmestück nahezu gleichzeitigen »Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture« (1719) beschrieben hatte. Dem Betrachter sollte nicht mehr eine einzige Lesart vorgeschrieben, sondern mehrere unterschiedliche Verständnismöglichkeiten angeboten werden. Ihren Höhepunkt fand diese Entwicklung in der Kunst des Informel, die Umberto Eco in seiner berühmten Studie mit dem Begriff des »offenen Kunstwerks« zu fassen suchte.

Ein zweiter, bisher nicht berücksichtigter Punkt scheint aus der Sicht der Akademiker nicht weniger gravierend gewesen zu sein. Er betrifft den Helden. Dieser ist für ein Historienbild von geradezu konstitutiver Bedeutung. Die Herausarbeitung einer

¹³ Der französische Titel »Pèlerinage à l'île de Cythère« ist nicht eindeutig, er kann mit »Pilgerzug zur Insel Cythera« und mit »Pilgerzug auf der Insel Cythera« übersetzt werden und entspricht damit vollends der Doppeldeutigkeit des Bildes.

¹⁴ Siehe Kirchner (wie Anm. 9), S. 206–210.

¹⁵ Siehe hierzu Wie eindeutig ist ein Kunstwerk, hrsg. von Max Imdahl, Köln 1986. Zu dieser wichtigen Studie hat auch Werner Busch einen Beitrag beigesteuert.

zentralen Figur stand im Vordergrund der Historienmalerei, ein Gemälde dieser Gattung war – im Unterschied zu einem Genrebild – ohne Helden nicht denkbar. Von ihm hatte die Handlung eines Bildes auszugehen, auf ihn mußten alle Figuren ausgerichtet sein. Außerdem mußte der Held eine namentlich benennbare Person sein, deren Handlung eine überzeitliche Bedeutung zukam. Die Malerei entwickelte mehrere Formen, um diese Aufgabe erfüllen zu können. Neben der Handlungsausrichtung waren es vor allem die Perspektive und die Stellung innerhalb der Komposition, die einen Helden hervorhoben. Die Kompositionsform war damit bereits als solche bedeutungsgeladen. Sie mußte in einer einzelnen Person, im Helden ihren Höhepunkt finden.

Aber wer ist der Held in der »Pilgerfahrt zur Insel Cythera«? Watteau hat einer Person deutlich diese Rolle zugewiesen. Genau in der Mitte der Komposition ist eine männliche Figur hervorgehoben, sie beschreibt gemeinsam mit ihrer Partnerin den höchsten Punkt einer flachen Dreieckskomposition, in die die Akteure eingebettet sind. Das Paar verbindet die Handlungsteile einem Scharnier gleich miteinander. Der Mann befindet sich im Aufbruch und wendet sich den Akteuren der linken Bildhälfte zu, die sich dem Schiff nähern. Seine Partnerin dreht sich um und stellt die Verbindung zu den Paaren auf der rechten Bildseite her, die gemeinsam mit dem zentralen Paar drei Stadien des Aufbruchs beschreiben. Watteau berücksichtigte also durchaus an der Akademie verfolgte Überlegungen zum kompositorischen Aufbau eines Bildes, – aber der Held? Die Figur ist deutlich herausgearbeitet, sie ist jedoch eine anonyme Rückenfigur, die ihrer Rolle als innerbildliches Handlungszentrum kaum gerecht wird.

Die genaue Kenntnis der Historienmalerei, die man bei Watteau voraussetzen darf, läßt es gänzlich unglaublich erscheinen, daß diese Fehler, die zentrale Fragen der Gattung betrafen, sich aus Nachlässigkeit oder gar aus Unkenntnis der akademischen Regeln eingeschlichen haben. Es scheint vielmehr, daß der Künstler ganz bewußt vorgegangen ist, der Regelverstoß damit gewollt war und Watteau die Gattung der Historienmalerei hinterfragen wollte.

Vielleicht reagierte Watteau mit diesem Schritt auch auf die Tatsache, daß die Akademie nie wirklich vorhatte, ihn als Historienmaler aufzunehmen. Denn die Protokolle vermelden nicht nur bei der Aufnahme des Künstlers am 28. August 1717 eine Korrektur,¹⁶ sondern auch bei seiner Anerkennung als akkreditiertes Mitglied und der damit verbundenen Aufgabenstellung für das Aufnahmestück im Jahre 1712. Zuerst vermerkte das Protokoll, daß der Akademiedirektor Corneille van Clève Watteau das Thema stellen solle, die Eintragung ist jedoch durchgestrichen und durch die Bemerkung ersetzt, daß dem Künstler das Thema freigestellt sei.¹⁷ Die Kunstgeschichte berichtet hiervon mit einer gewissen Irritation, kann die Korrektur aber nicht richtig deuten, da sie davon ausgeht, daß alle Themen für die Aufnahmestücke gleichermaßen von der Institution

¹⁶ Die ursprüngliche, durchaus korrekte Eintragung, die das Bild mit »le Pèlerinage à l'isle de Cythère« benannte, wurde durchgestrichen und durch »une feste galante« ersetzt; Procès-verbaux (wie Anm. 9), Bd. 4, Paris 1881, S. 252.

¹⁷ Ebd., S. 150 (Eintragung vom 30. Juli 1712).



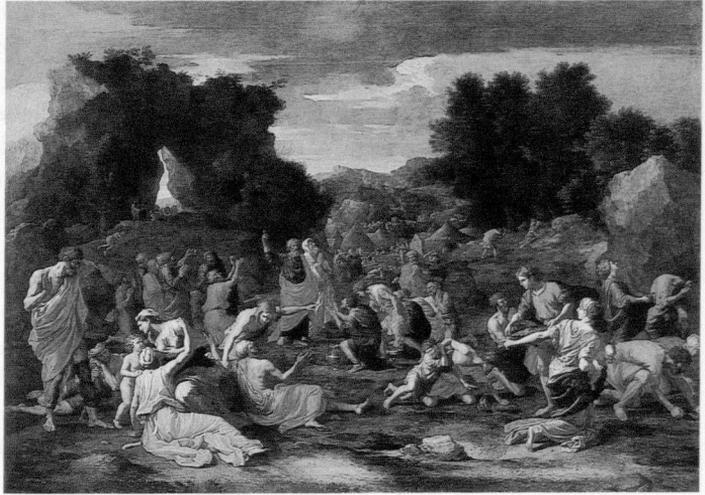
*Abb. 3 Antoine Watteau,
Die Perspektive,
Öl auf Leinwand,
46,7 x 55,3 cm, Boston,
Museum of Fine Arts, Maria
Antoinette Evans Fund*

vorgegeben wurden. Dies war aber nicht der Fall, vielmehr galt dies im wesentlichen nur für Historienbilder. Für ein vorgegebenes Thema eine künstlerische Form zu finden, war eine Erschwernis, die man nur den Malern abverlangte, die in die höchste Gruppe aufgenommen werden sollten. Offensichtlich wollte man aber diese Auszeichnung Watteau wenn nicht von vornherein verweigern, so doch nicht in Aussicht stellen. Und aus ihrer Sicht muß man den Akademikern durchaus zustimmen, denn der Künstler hatte ihnen als Beleg für seine Fähigkeiten zwei Genreszenen (»Die Rückkehr vom Feldzug« und »Das Biwak«) und eine Szene nach der Commedia dell'Arte (»Die Eifersüchtigen«) vorgelegt,¹⁸ alles Bilder also, die nicht der höchsten Gattung zuzurechnen sind. Zwar hatte sich Watteau gar nicht um die Aufnahme in die Institution, sondern um den Rompreis bewerben wollen; dies ändert jedoch nichts daran, daß die Akademiker den Eindruck gewinnen mußten, es mit einem Genremaler zu tun zu haben, der entsprechend einzustufen war. Vor diesem Hintergrund kann die Entscheidung Watteaus, sich den Kriterien der Akademie zu verweigern, als ein bewußter Schritt verstanden werden, der nicht frei von Polemik war. Seine Chancen, als Historienmaler aufgenommen zu werden, waren gering, und so lieferte der Künstler den Juroren gezielt das Argument für seine niedrigere Einstufung, machte es ihnen aber nicht leicht, denn das Thema weist das Bild eindeutig als eine Historie aus. Die Krise, auf die die Akademie zusteuerte, war ihr von Watteau diktiert worden.

Die These einer bewußten Auseinandersetzung mit der akademischen Kunst ließe sich kaum aufrechterhalten, wenn der Schritt vereinzelt gewesen wäre. Aber es lassen sich zahlreiche weitere Belege benennen, in denen Watteau bewußt mit den prominentesten akademischen Regeln spielte. Und dies bei Bildern, die nicht der Historienmalerei

¹⁸ Siehe Posner (wie Anm. 12), S. 68.

Abb. 4 Nicolas Poussin,
Die Mannalese,
1637–1639,
Öl auf Leinwand,
147 x 200 cm, Paris,
Musée du Louvre



angehörten.¹⁹ Die Beispiele sind alle in der zweiten Hälfte der zehner Jahre entstanden, umkreisen also zeitlich das Aufnahmewerk Watteaus.

»Die Perspektive« (Abb. 3)²⁰ ist das einzige Bild Watteaus, das einen benennbaren Ort wiedergibt: Schloß Montmorency, das der Kunstsammler und Förderer des Künstlers Pierre Crozat 1709 erworben hatte.²¹ Das Bild zeigt eine bewaldete Landschaft, die im Vordergrund von einigen Akteuren bevölkert wird. Die bis zum oberen Bildrand hoch aufragenden Bäume schaffen einen sich in die Bildtiefe entwickelnden Raum, der in der Bildmitte einen Ausblick auf eine Architektur freiläßt, die als Mittelteil des neu gestalteten Schlosses identifiziert worden ist. Die Fluchtlinien am unteren Rand der Bepflanzung treffen sich indes nicht in der Architektur, sondern im Kopf einer stehenden Rückenfigur, die sich in Betrachtung der Architektur befindet. Die Figur ist nur unwesentlich aus der Mitte gerückt, nimmt also den prominentesten Ort in der Komposition ein. Nun fällt auf, daß die kompositorisch zentrale Figur in den Bildmittelgrund gerückt ist. Dies ist ungewöhnlich, aber keineswegs einzigartig. Watteau konnte sich hierbei auf zwei der prominentesten Beispiele der Historienmalerei beziehen: auf Raffaels »Borgo-Brand« in den Stanzen des Vatikans, wo der Held Papst Leo IV. im Hintergrund erst auf den zweiten Blick erkennbar ist, und auf Nicolas Poussins »Manna-

¹⁹ Watteaus Historienbilder, die keine zehn Prozent seines Gesamtœuvres ausmachen, sind erstaunlicherweise unter diesem Gesichtspunkt nicht von Interesse. Eine kritische Auseinandersetzung mit den akademischen Regeln – vergleichbar der hier beobachteten – findet in ihnen nicht statt. Zu den Historienbildern siehe Marianne Roland Michel, Watteau. 1684–1721, München 1984, S. 169–173.

²⁰ Zu dem Bilde siehe Kat. Ausst. Watteau (wie Anm. 11), S. 300–304, Kat. Nr. 25. Das Gemälde wird im allgemeinen zwischen 1714 und 1716 datiert.

²¹ Zu dem Schloß siehe Hans Junecke, Montmorency. Der Landsitz Charles Le Bruns. Geschichte, Gestalt und die »Ile enchantée«, Berlin 1960.

lese« (Abb. 4), die sich in der königlichen Sammlung befand und so etwas wie ein Programmbild der französischen akademischen Kunst war. Auch hier sind die Helden Moses und Aaron im Mittelgrund angeordnet und durch eine ausgearbeitete Bildstrategie hervorgehoben. Das Verschieben der inhaltlich zentralen Figur in eine tiefere Raumzone stellt die Fähigkeit des Künstlers unter Beweis, einen Helden allein mit kompositorischen Mitteln hervorzuheben, und je entfernter und schwieriger die Markierung des Helden ist, um so größer muß die Leistung des Künstlers angesehen werden, wie insbesondere im Zusammenhang mit Poussins Bild hervorgehoben wurde.²² Watteau könnte durchaus auf diese Vorbilder Bezug genommen haben, dies geschieht jedoch nicht ohne Bruch. Die zentrale Figur ist ebenso wie die neben ihr stehende leicht gebückte Person zu klein und widerspricht damit den Gesetzen der Perspektive, die doch gerade ihre Position innerhalb des Bildes begründet. Ihre Stellung im Raum erlaubt nicht eine derartige Abnahme der Figurengröße vom Vorder- zum Mittelgrund. Zum anderen handelt es sich wieder um eine anonyme Rückenfigur, die ungeachtet ihres prominenten Standorts und ihrer Bedeutung innerhalb der Komposition für die Bilderzählung keine Rolle spielt. Und so haben wir es erneut mit einem nicht eindeutigen Bildthema zu tun. Im Vordergrund ist das Spiel dreier Paare zu sehen, sie sind der Haupterzählgegenstand des Bildes. Die Komposition hebt indes eine Figurengruppe hervor, die inhaltlich nicht präzise gefaßt werden kann. Komposition und Inhalt fallen damit auseinander: Die Komposition betont Figuren, die inhaltlich nicht bedeutsam sind, und die inhaltlich wichtigen Akteure haben kein ihrer innerbildlichen Rolle entsprechendes kompositorisches Gewicht.

Die Vorgehensweise, die kompositorisch zentrale Position mit einer Rückenfigur zu besetzen, finden wir häufiger in dem Werk Watteaus, so auch in den »Ballfreuden« (Abb. 5).²³ Das Bild zeigt durch zwei Bögen einen Blick aus einer perspektivisch nicht völlig überzeugend gestalteten Kulissenarchitektur. Die Architektur beherbergt eine große Anzahl von Akteuren, die sich um ein tanzendes Paar schart. Zentrale Figur der Komposition ist die Tänzerin im Vordergrund. Auch sie ist wieder mit klassischen, an der Akademie gelehrtens Mitteln hervorgehoben. Zum einen ist sie als einzige Figur im Bild freigestellt, sie hat einen Wirkungsraum, der keinem anderen der Akteure zugebilligt wird und der normalerweise in einer figurenreichen Komposition die inhaltlich wichtigste Figur auszeichnet. Die Bedeutung der Figur wird noch dadurch unterstrichen, daß die umgebenden Figuren auf sie ausgerichtet sind, selbst wenn sie dem Tanz

²² Charles Le Brun's Beschreibung der zentralen Gruppe der »Mannalese« in seinem vor der Akademie gehaltenen Vortrag über das Gemälde könnte durchaus auch auf Watteaus Gemälde angewandt werden: »Les deux parties de ce Tableaux qui sont à droit et à gauche, forment deux groupes de figures qui laissent le milieu ouvert et libre à la veüe pour découvrir plus avant Moyse et Aaron.« Charles Le Brun, Sixième conférence tenuë dans l'Académie Royale le samedi 5. jour de novembre 1667, in: Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667, hrsg. von André Félibien, Paris 1668, S. 81.

²³ Zu dem Bild, das meist um 1716/17 datiert wird, siehe Kat. Ausst. Watteau (wie Anm. 11), S. 367–372, Kat. Nr. 51.



Abb. 5 Antoine Watteau,
Ballfreunden, Öl auf
Leinwand, 52,6 x 65,4 cm,
London, Dulwich Picture
Gallery

nicht unmittelbar folgen. Und zuletzt wird die Frau durch ein besonders subtiles Mittel hervorgehoben, durch den Goldenen Schnitt. Und doch bleibt die Figur ungeachtet all der Mittel, mit denen ihre innerbildliche Rolle betont wird, eine anonyme Rückenfigur, über die der Betrachter nichts weiter erfährt, als daß sie mit einem Partner tanzt.

Nicht nur die Rückenfigur erlaubte es Watteau indes, den Bruch zwischen Kompositionsform und Inhalt zu thematisieren. In zwei seiner berühmtesten Werke, die gegen Ende seines Lebens, auf jeden Fall wohl nach dem »Pilgerzug zur Insel Cythera« entstanden sind, spitzte er seine Vorgehensweise zu, im »Gilles« und in den »Italienischen Komödianten«. Im Zentrum beider Bilder steht Gilles beziehungsweise Pierrot, eine Figur der Commedia dell'Arte, die sich erst bei deren französischem Ableger herausgebildet hatte und die einen dummen, fortwährend scheiternden und betrogenen Menschen verkörpert, eine Figur, die zum Heldentum unfähig ist. Die Kleidung versinnbildlicht seine Unbeholfenheit, er trägt einen weißen, vollkommen unmodischen, formlosen Seidenanzug, dessen unförmige Hosenbeine zu kurz und Ärmel zu lang sind; die Ärmel muß er fortwährend hochschieben und – damit sie nicht wieder herunterrutschen – die Arme eng an den Körper pressen, wodurch er auch in seinen Bewegungen unbeholfen wirkt. In dem im Louvre aufbewahrten, großformatigen »Gilles« wird deutlich auf dieses Charakterbild Bezug genommen.²⁴ Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, daß Watteau mit dem Bild, das vermutlich als Werbeträger eines Theaters diente, auf die Porträtmalerei Bezug nahm, die das ganzfigurige, lebensgroße Bildnis den bedeutendsten Persönlichkeiten, insbesondere dem König vorbehielt. Nun wurde

²⁴ Siehe Kat. Ausst. Watteau (wie Anm. 11), S. 430–436, Kat. Nr. 69. Die in der Literatur vorgeschlagenen Datierungen schwanken zwischen 1715 und 1721, wahrscheinlich scheint eine Entstehung um 1718/19. Zu dem Bild siehe auch Dora Panofsky, Gilles or Pierrot? Iconographic Notes on Watteau, in: Gazette des Beaux-Arts 6. Per., Bd. 39, 1952, S. 319–340.

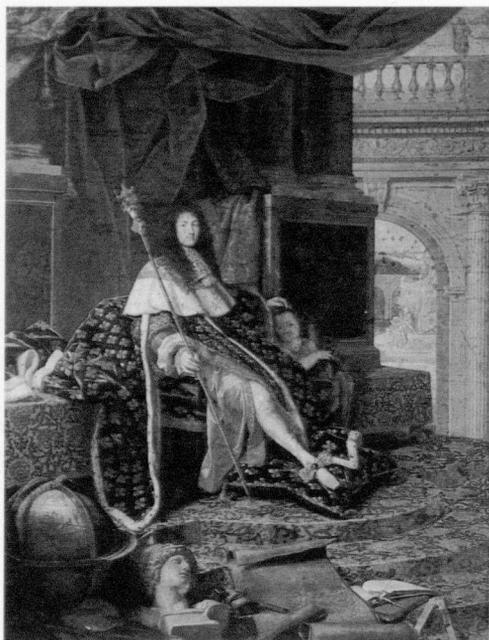


Abb. 6 Henri Testelin, Porträt Ludwigs XIV. als Beschützer der Künste, 1668, Öl auf Leinwand, 370 x 284 cm, Versailles, Musée National du Château

dies häufig als eine politische Geste, als eine Kritik an dem soeben verstorbenen König, vergleichbar dem »begrabenen König« im »Ladenschild Gersaints«, gewertet, wahrscheinlicher ist indes, daß Watteau auch hier wieder vorrangig eine von der Akademie vertretene Bildform kritisch hinterfragte und nur in zweiter Linie eine politische Aussage verfolgte, dem Betrachter aber beide Sinnschichten anbieten wollte.

Dies sei abschließend an den »Italienischen Komödianten« aufgezeigt, die Watteau während seines London-Aufenthaltes für den Sammler Dr. Richard Mead um 1719/20 malte (Taf. IV).²⁵ Das Bild ist eines der am sorgfältigsten vorbereiteten Gemälde des Künstlers, was die Vermutung nahelegt, daß er ihm eine große Bedeutung beimaß. Auf einer um zwei Stufen erhöhten Bühne hat sich eine Reihe von Akteuren der *Commedia dell'Arte* um Gilles geschart. Dieser nimmt exakt die Mitte der Komposition ein, er ist leicht freigestellt und wird durch eine Türöffnung, die den Blick in eine Landschaft freigibt, gerahmt, auch die Kartusche im Rahmen der Öffnung betont seine Person. Außerdem sticht er farblich hervor. Im Unterschied zum »Gilles« des Louvre sind die ihn umgebenden Akteure auf ihn ausgerichtet, scheinen ihn sogar in seiner Heldenrolle zu akzeptieren. Und auch Gilles selbst scheint in seiner Naivität zu glauben, die ihm durch die Komposition zugewiesene Rolle eines Helden ausfüllen zu können. Der Aufbau ähnelt Watteaus eigenem »Ludwig XIV. verleiht dem Herzog von Burgund das blaue Ordensband« (Abb. 1): die Freistellung der zentralen Figuren, die umgeben werden

²⁵ Siehe Kat. Ausst. Watteau (wie Anm. 11), S. 440–444, Kat. Nr. 71.

von einer Reihe von Nebenakteuren, die Ausrichtung auf den Bildbetrachter, der in beiden Bildern unmittelbar angesprochen wird, die Andeutung eines Halbkreises, in der die Akteure aufgestellt sind, das Vorhangmotiv etc. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Watteau die für die höfische Repräsentation entwickelte Kompositionsform auf die gänzlich unhöfische Welt der *Commedia dell'Arte* übertragen hat, daß er diesen Vergleich noch steigerte, indem er die Stufen aus den Königsbildnissen, etwa aus Henri Testelins »Porträt Ludwigs XIV. als Beschützer der Künste« (1668, Abb. 6) übernahm. Die Stufen mögen zwar auch im Zusammenhang mit einer Theaterbühne Sinn machen, erklären sich aber erst vollends, wenn ebenfalls ihre überhöhen- de Funktion im Zusammenhang mit der höfischen Repräsentation berücksichtigt wird. Und so scheint es nicht ausgeschlossen, daß sich Watteau an seine frühe, in Gemeinschaftsarbeit mit Dieu entstandene akademische Komposition erinnerte, als er die »Italienischen Komödianten« malte.²⁶

Durch all diese kompositorischen Mittel ist Gilles hinreichend als Held gekennzeichnet. Und doch wird er scheitern. Um dies zu erkennen, benötigt der Betrachter nicht die grinsende Maske über der Kartusche des Türsturzes. Gilles kann die ihm von der Komposition zugewiesene Rolle nicht ausfüllen, er ist des Heldentums unfähig, eignet sich noch nicht einmal zum Anti-Helden. Dieses Scheitern wird erst dadurch bewußt- gemacht, daß der Figur die in der offiziellen akademischen Malerei für den historischen oder auch zeitgenössischen Helden entwickelte Kompositionsform übergestülpt wird, ja das Scheitern wird eigentlich erst durch diese Überblendung provoziert. Durch diese Infragestellung des Helden wird auf eine subtile Weise der Historienmalerei und damit der akademischen Kunst die Basis entzogen. In einem weiteren Sinne wird aber auch zu verstehen gegeben, daß Heldentum in der modernen Zeit unmöglich ist, daß allein schon aus diesem Grunde eine akademische Kunst, die sich einer Heldenverehrung verschrieben hat, anachronistisch erscheint.²⁷ Wenn Watteau mit seiner Kunst eine politi- sche Aussage verfolgte, so liegt diese in der ironischen Infragestellung des Heldenkon- zeptes und damit auch der akademischen Kunst und der höfischen Repräsentation, die sich diesem Konzept verschrieben hatten. Damit war Watteaus Kunst politisch unbrauch- bar, sie entzog sich anders als die akademische Kunst einer politischen Indienstnahme.

Fraglos war damit Watteaus Kunst nicht frei von politischen Implikationen,²⁸ in ihr eine subversive Strategie sehen zu wollen, scheint indes die Intentionen des Künstlers

²⁶ Der Vergleich von Dora Panofsky (wie Anm. 24), S. 338f. mit einigen religiösen Szenen aus Rembrandts radiertem Werk ist zwar reizvoll, jedoch scheinen, wie bei dem Pariser »Gilles«, die Bildformen, die für einen höfischen Zusammenhang entwickelt worden sind, naheliegender als die christliche Ikonographie.

²⁷ Es war noch gar nicht so lange her, daß Charles Perrault in seiner »Parallèle des anciens et des modernes« die Unmöglichkeit von Heldentum im militärischen Leben, das den eigentlichen Ort von Heldentum darstellt, betonte. Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogue. Avec le poëme du siècle de Louis le Grand. Et une epistre en vers sur le genie*, Bd. 4, Paris 1697, 5. Dialog, S. 115f., siehe dazu auch Kirchner (wie Anm. 9), S. 406f.

²⁸ Diese wurde insbesondere herausgearbeitet von Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge 2000; Georgia Cowart, *Watteau's »Pilgrimage to Cythera« and the Subversive Utopia of the Opera-Ballet*, in: *Art Bulletin* 83, Nr. 3, September 2001, S. 461–478.

zu verfehlen. Der Künstler ist Teil der Pariser Kultur, die seit langem in mehr oder weniger offener Opposition zur höfischen Kultur stand und seit den letzten Regierungsjahren Ludwigs XIV. zunehmend an Stärke und Selbstbewußtsein gewann.²⁹ Der Künstler war nicht der erste, der sich mit der von der königlichen Akademie vertretenen höfischen Kunst kritisch auseinandersetzte, es sei hier lediglich an die vergeblichen Bemühungen der Jansenisten erinnert, ihre Kunstvorstellungen innerhalb der Akademie durchzusetzen;³⁰ er war jedoch der erste, der die Auseinandersetzung auf künstlerischer Ebene suchte, einem Feld, das eigentlich die Akademie für sich beanspruchte.

So würde es zu kurz greifen, in Watteaus Vorgehensweise lediglich eine Verweigerung der Kunst gegenüber einer Vereinnahmung durch die Politik zu sehen. Ihre eigentliche Bedeutung liegt im Künstlerischen. In den beschriebenen Werken kommen die Kompositionsform und die mit ihrer Hilfe veranschaulichte Geschichte nicht mehr zur Deckung, die beiden Ebenen treten sogar in einen Widerspruch zueinander. Auf diese Weise wird die künstlerische Form als solche thematisiert, unabhängig von einem zu vermittelnden Inhalt, unabhängig von einer politischen Aufgabenstellung. Watteaus Gemälde sind erst einmal Kunstwerke, die sich selbst und ihre Ausdrucksmöglichkeiten, die die künstlerische Form reflektieren. Dies machte sie zu Vorreitern der Moderne; ja vielleicht war Watteau der erste moderne Künstler, wie es die Goncourt behaupteten, jedoch nicht, weil er das Leben eines Bohemien geführt hat, sondern weil er sich um die Herausarbeitung der künstlerischen Form als solcher bemühte. Diesen Schritt konnte er nur in einer intensiven Auseinandersetzung mit der akademischen Kunst vollziehen, die seine Bemühungen in vielen Punkten vorbereitet hatte, die aber durch ihre Fixierung auf den Inhalt eines Kunstwerks nicht in der Lage war, den Schritt Watteaus gutzuheißen, geschweige denn selbst zu vollziehen. Die Moderne ist damit nicht der Geschichtlichkeit enthoben, sie benötigt vielmehr die akademische Kunst, um sie spielerisch zu überwinden und die Kunst ihrem Kern zuzuführen.

Der Comte de Caylus hatte in seinem Vortrag vom 3. Februar 1748, von dem unsere Überlegungen ihren Ausgang genommen haben, einschränkend bemerkt, die Kompositionen Watteaus hätten keinen Gegenstand,³¹ und war damit sicherlich auf die Zustimmung der Akademiker gestoßen, die das Primat des Inhalts nie in Frage stellten. Caylus irrte: Die Kompositionen sind der Gegenstand von Watteaus Werken.

²⁹ Siehe hierzu immer noch Erich Auerbach, *La Cour et la Ville*, in: ders., *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern 1951, S. 12–50.

³⁰ Siehe hierzu Kirchner (wie Anm. 9), S. 120–129.

³¹ Caylus (wie Anm. 3), S. 80.



IV Antoine Watteau, *Italienische Komödianten*, Öl auf Leinwand, 63,8 x 76,2 cm,
Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection