



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Antoine Watteau.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

seinen litterarischen Ruhm der Fruchtbarkeit seines Erzählertalents und der Fähigkeit, seine Abenteuergeschichten mit fesselndem romantischen Beiwerk auszumücken. Er ist der Cooper Afrikas. Hier in diesem noch immer „dunkeln“ Erdteil, auf den seit einigen Jahrzehnten die Aufmerksamkeit und Erwartung aller gebildeten Völker, insbesondre auch die der Engländer gerichtet ist, läßt er seine abenteuerlichen Geschichten spielen. Geschickt und mit gutem Humor weiß er überall seine staunenswerte Bekanntschaft mit den geographischen Verhältnissen des Landes, mit den Gewohnheiten und Gebräuchen afrikanischer Völkerstämme, mit den Gefahren und Drangsalen der Forschungsreisenden in seine Abenteuer einzuwoben und dadurch über seine phantastischen Schöpfungen ein anziehendes Zwielicht von Wahrheit und Dichtung auszugießen. Rider Haggard erinnert in dieser Hinsicht an Jules Verne. Zwar hat man sein Motto: *Ex Africa semper aliquid novi* übersetzt mit: *There is no end of novels about Africa*; aber wenn auch seine Gestalten fast immer dieselben bleiben, wenn er auch zuweilen langatmig wird, wie in Allan Quatermain, oder dunkel und allegorisch, wie in dem Roman *She*, so bleibt ihm doch der große Leserkreis, den er durch sein Erstlingswerk *King Salomon's Mines* — eine mit köstlichem Humor beschriebene Forschungsreise dreier Originale durch Afrika — gewonnen hat und dessen Begeisterung durch seinen realistisch gefärbten, in Transvaal spielenden Roman *Jess* in der letzten Zeit besonders hoch gestiegen ist. *Jess* ist eine der anziehendsten Mädchengestalten, die die Litteratur der Gegenwart hervorgebracht hat.

Die übrigen Romane Rider Haggards, vor allen *Mr. Meeson's Will* zeigen oft Geschmacklosigkeiten, die an Hintertreppenromane erinnern. Sehr richtig urteilt das Athenæum, indem es Rider Haggard mit Stevenson vergleicht: *Rider Haggard's literary art is of a much coarser tissue, and his command of character and motive is not extensive. He tells a good story, however, and his invention is fertile.*



Antoine Watteau



n einer Zeit, wo die maßlose Wertschätzung von künstlerischen Erzeugnissen der Vergangenheit zu einem Gegenstande des Liebhabersports geworden ist und das Treiben auf öffentlichen Wettbewerben dem auf den Rennplätzen gleicht, ist es eine erfreuliche Erscheinung, daß der Biograph eines Künstlers das seinem Helden gewidmete Buch mit den Worten schließt: „Er, der den Namen eines bedeutenden Künstlers beanspruchen kann, wurde in die Reihe der größten

Maler erhoben. Zu diesen gehört er ebensowenig wie zu denen, die in Vergessenheit geraten dürfen. Er verdient es, daß man ihn kennen und lieben lernt.“ Es ist Antoine Watteau, dem diese Worte gelten, der „Maler der galanten Feste,“ nach dessen Hauptwerk, der Abfahrt nach der Insel Cythera, die Schüler Davids im Louvre zu Anfang dieses Jahrhunderts mit Brot- und Lehmkugeln warfen, um ihre gründliche Verachtung dieser Lotterkunst einer entnerzten Gesellschaft darzuthun, während heute dieses Bild in der Preisliste der Liebhaber mit 300 000 Mark notirt wird. Was David und seinen Schülern als Inbegriff der Unnatur galt, wird heute als Gipfel natürlicher Anmut gepriesen, und im Einklang damit macht man die Beobachtung, daß sich die Idealisten und die Naturalisten von heute wenigstens in dem einen Glaubenssage begegnen, daß sie beide den gleichen Abscheu gegen die gespreizte, unnatürliche Darstellungsart des von David und seinen Schülern und Nachahmern vertretenen Pseudoklassizismus kundgeben.

Was ist Wahrheit? wird der Laie in seiner ästhetischen Bedrängnis fragen. Und ist das Ideal der Schönheit nicht unverrückbar, von den Ergebnissen öffentlicher Kunstauktionen unabhängig? Es wäre vermessen, auf diese Frage eine runde Antwort geben zu wollen. Aber so viel darf man sich doch herausnehmen, zu behaupten, daß diejenigen Künstler sich das größte Anrecht auf das Verständnis, die Wertschätzung und die Bewunderung aller Zeiten erworben haben, die mit ihrer Kunst in dem Boden ihres Landes, ihres Volkes und ihrer Zeit wurzeln. Das Dogma, daß die wahre, allgemeingiltige Kunst international, d. h. ein über Ort und Zeit erhabenes, allen Völkern gleichverständliches Wesen sein müsse, hat sich längst als leere Redensart erwiesen, und der Empiriker Morelli ist in seinem neuesten Buche sogar soweit gegangen, daß er den Grundsatz aufgestellt hat: „Nur diejenige Kunst, welche mit unsrer eignen Kultur im innigsten Zusammenhang steht, können wir vollkommen verstehen und in uns aufnehmen.“ Wenn sich auch dieser Satz weder bestreiten noch beweisen läßt, so scheint doch das eine festzustehen, daß Watteau, der streng genommen keine eigentlich geniale, ursprüngliche, bahnbrechende Natur besaß, den großen Eindruck und Einfluß auf seine Zeitgenossen und die übertriebene Schätzung in unsrer Zeit der historischen Kritik nur dadurch erreicht hat, daß er den Geist seines Zeitalters begriff, die Neigungen seiner Zeitgenossen verstand und ihnen eine künstlerische Gestalt gab, die trotz ihrer idealen Maskerade allgemein verstanden wurde. Was uns Watteau vorgespielt hat, war die wirkliche Komödie seiner Zeit. David und seine Schüler haben uns dagegen nur die Karikaturen ihrer Zeit geschaffen, zu Riesen auseinander gezerrte Gernegroße, deren wahre Bildnisse wir aus den gleichzeitigen Flugblättern, den illustrierten Büchern, den Modenkupfern und aus ähnlichem Kleinram der Kunst kennen lernen.

Der oben genannte Biograph Watteaus, der Däne Emil Hannover, dessen Buch

kürzlich auch in deutscher Übersetzung erschienen ist,*) hat an zwei Stellen sehr scharfsinnig dargelegt, durch welche Umstände Watteau dazu gelangt ist, das lüsterne Leben seiner Zeit unter dem unschuldigen Sinnbild arkadischer Schäferspiele wiederzuspiegeln. Die allgemeine Atmosphäre war in den letzten Regierungsjahren Ludwigs XIV. vorbereitet worden. Wie ein Alp hatte die Despotie heuchlerischer Frömmigkeit auf der französischen Gesellschaft gelastet. Man wünschte den Tod des Sonnenkönigs sehnsüchtig herbei, und als dieses Ereignis endlich eintrat, schloß die gallische Ausgelassenheit im Verein mit der gallischen Leichtfertigkeit und Sinnlichkeit in die Höhe wie der lange niedergehaltene Strahl eines Springbrunnens. Während jener Zeit der Gährung und der Vorbereitung lernte Watteau den ersten Abglanz der galanten Gesellschaft von ferne kennen. Bis dahin hatte der junge Blamländer, der aus seiner Geburtsstadt Valenciennes im Jahre 1702 mit leerer Tasche und auch noch ziemlich leerem Hirn nach Paris gewandert war, ein sehr kümmerliches Dasein als Duzendarbeiter für Händler gefristet, welche die religiösen Bedürfnisse der Provinzbewohner durch billige Andachtsbilder zu befriedigen suchten. Erst nach sechs oder sieben Jahren rückte Watteau zu einer höhern Stufe in dieser Handlangerarbeit empor, als zufällig Claude Gillot auf seine Arbeiten, die sich etwas über die Duzendware erhoben, vielleicht auch nur durch ein lebhafteres Tempo in der Schnellmalerei auffielen, aufmerksam wurde. Watteau trat nun in Gillots Werkstatt, nicht bloß als Schüler, sondern auch als Gehilfe bei den dekorativen Arbeiten des vielbeschäftigten Meisters, und in dieser Eigenschaft mag er, wie Hannover mit großer Wahrscheinlichkeit annimmt, die *grande und die petite singerie*, zwei Zimmer im Schlosse zu Chantilly, mit komischen Darstellungen aus dem Leben der Affen und aus ihrem Verkehr mit Menschen nach Entwürfen Gillots ausgemalt haben. Einige Watteauforscher haben dem Künstler auch die Erfindung dieser Dekorationen zugewiesen, andre haben ihm auch die Ausführung abgesprochen. Demgegenüber weist Hannover im einzelnen nach, daß man keine Ursache hat, auf diese Malereien, selbst wenn sie ganz und gar von Watteau herrührten, in seinem Entwicklungsgange großen Wert zu legen, da der Künstler in ihnen durchaus als Nachahmer Gillots erscheint. Es ist ein weiteres Verdienst des Biographen, zuerst mit Nachdruck darauf hingewiesen zu haben, daß dieser Gillot ein „viel originellerer Charakter war, als sein unleugbar weit feiner und in viel höherm Grade echt künstlerisch angelegter und tief poetischer Schüler,“ und daß dieser trotz seines kurzen, nur einige Monate währenden Aufenthalts bei Gillot sehr viel dem Meister zu verdanken hatte, der zuerst Bilder aus dem Theater- und Schauspielersleben gemalt, der den Grund zu dem später von Watteau weiter ausgebildeten Ornamentstil gelegt

*) Antoine Watteau von Emil Hannover. Aus dem Dänischen übersetzt von Alice Hannover. Mit elf Abbildungen. Berlin, R. Oppenheim.

und durch seine Feste heidnischer Waldgötter den Anlaß zu Watteaus galanten Festen gegeben hat.

Durch Gillot, mit dem Dichter, Schriftsteller und andre Schöngeister verkehrten, lernte Watteau auch eine andre Gesellschaft kennen, als die war, in der er sich bisher bewegt hatte. Einen umfassenderen Einblick in das Leben der vornehmen Kreise erhielt er aber erst, als er in die Dienste des Dekorationsmalers Claude Audran, des Inspektors des Luxembourgpalastes, trat, in dessen ornamentale Kompositionen er menschliche und Tierfiguren hineinmalte. Er gewann als Mensch und Künstler zugleich, da er mit Muße die im Schlosse befindlichen Bilder der Medicigalerie von dem ihm stammverwandten Rubens studiren konnte und so zum erstenmale mit echter, großer Kunst in nahe Berührung kam. „Er wohnt im Luxembourg; er hat im Innern des Schlosses die robusten, vlämischen Figuren vor Augen, und im Parke des Schlosses verkehrt die elegante französische Gesellschaft jener Zeit. Er hat hier zu derselben Zeit eine Natur und eine Kunst vor Augen, die modernsten Menschen und eine Kunst, mit deren Puls sein eigener, kraft einer nationalen Verwandtschaft, im gleichen Takte schlug. Er fängt an, von einer Darstellungsform zu träumen und sich in eine Darstellungsweise hineinzuleben, die langsam zu seinem Ideal heranreift. Nach und nach entwickelt er sich als Franzose, und gleichzeitig wird er jeden Augenblick an seine vlämische Herkunft, an seine vlämischen Sympathien erinnert, die er nie vergessen hat.“ An jenen Gemälden von Rubens bildete Watteau seinen malerischen Stil, der bis dahin noch keine feste Grundlage hatte. Wenn übrigens Hannover von diesen Bildern sagt, daß sie „Atelierarbeiten ohne die Klarheit, Feinheit und Leuchtkraft der Farbe gewesen seien, die die eignen Arbeiten des Antwerpener Meisters auszeichnen,“ und daß sie „größtenteils von Rubens Schülern, Justus von Egmont, Jacob Jordaens, Simon de Vos, Snyders, van Uden und andern herrührten,“ so irrt er in verschiedner Beziehung. Die Namen der beteiligten Schüler hat er wohl nur auf Treu und Glauben dem sehr flüchtig gearbeiteten Louvrekatalog nachgeschrieben; denn Jordaens, Snyders und van Uden sind keine Schüler von Rubens gewesen, die beiden letztern nur seine Mitarbeiter, und der de Vos, der mit Rubens zusammen arbeitete, hieß nicht Simon, sondern Paulus. Auch hat Rubens nach seiner eignen Aussage die ganze Bilderreihe an ihrem Aufstellungsorte mit Rücksicht auf die Beleuchtung übergangen, sodaß der Anteil der Schülerhände sich nicht mehr feststellen läßt, und einer seiner Briefe berechtigt sogar zu dem Schlusse, daß das Bild „Glück der Regentschaft der Maria von Medici“ von Rubens ganz eigenhändig in Paris gemalt worden sei, weil man ein andres Bild als politisch anstößig aus der Reihe ausgeschieden hatte. Watteau hatte also in diesen Gemälden Werke vor Augen, an denen er Rubens eigne Malweise sehr wohl studiren konnte.

Das zweitemal, wo Watteau „in seinem Leben gleichzeitig die Kunst und die

Gesellschaft, die beste und die edelste ältere Kunst und die feinste, modernste und eleganteste Gesellschaft" fand, war, als ihm der reiche Bankier Pierre Crozat, der größte, feinsinnigste und zugleich liberalste Kunstsammler des vorigen Jahrhunderts, die Gastfreundschaft seines palastartigen Hauses und damit freien Verkehr in seinen Sammlungen gewährte. Der Zeitpunkt der Übersiedelung Watteaus in das Hotel Crozat ist nicht genau bekannt. Doch hat Hannover durch geschickte Vereinigung von andern Zeitangaben den überzeugenden Beweis geführt, daß Watteau seinen Wohnsitz bei Crozat im Anfange des Jahres 1716 genommen haben muß. Er war um diese Zeit bereits ein angesehener Künstler, der sich in einer eignen Gattung von Darstellungen bewegte und Käufer und Liebhaber gefunden hatte. Denn ein Jahr später wurde er in die Akademie mit dem Beinamen „der Maler der galanten Feste“ aufgenommen, nachdem er schon am 30. Juli 1712 zum Mitgliede gewählt worden war. Da er bis zu diesem Zeitpunkte in der Wahl seiner Gegenstände noch schwankend gewesen war und Soldatenbilder in der Art des van der Meulen, Landschaften mit Figuren im Geschmache von David Teniers und Schäferstücke ohne scharf ausgeprägte Physiognomie durch einander gemalt hatte, muß er die Gattung von Gemälden, der er seinen akademischen Beinamen verdankte, in der Zeit von 1712 bis 1717 begründet und zu großer Beliebtheit gebracht haben. Denn er war in diesen Jahren so stark beschäftigt, daß er das vorgeschriebene Bild, das er der Akademie vor seiner förmlichen Aufnahme einzureichen hatte, nicht liefern konnte und erst durch die Drohung, daß sein Name aus den Listen der Akademiker gestrichen werden würde, im Jahre 1717 dazu bewogen wurde. Er erfüllte damit aber keine Förmlichkeit, sondern er bot in seinem Aufnahmebilde, der berühmten „Abfahrt nach der Insel Cythera," den Gipfel seiner Gattung, das Höchste seines künstlerischen Vermögens. Dieses Bild, das sozusagen in jedem Pinselstrich „Watteaus ganzes Temperament mit seinem schnellen Pulsschlag, mit seiner Unruhe, mit seinem dünnen und doch heißen Blute“ verrät, ist also unter dem Eindrucke der Kunstschätze entstanden, in deren Studium sich Watteau bei Crozat versenken konnte. Crozat besaß etwa 400 Gemälde, 1400 antike Gemmen, eine große Sammlung von Kupferstichen, Terrakotten, prächtige Möbel und eine reiche Bibliothek. Sein größter Schatz bestand aber in 19000 Handzeichnungen der bedeutendsten Künstler Italiens und der Niederlande, unter denen sich 229 von Rubens, 129 von van Dyck, 106 von Paolo Veronese und 103 von Tizian befanden. Zu dem Studium von Rubens, der, wie sich aus den wenigen erhaltenen Briefen Watteaus schließen läßt, auch später der Gegenstand seiner höchsten Verehrung blieb, trat jetzt der Einfluß der venezianischen Koloristen, und Veronese und Tizian haben denn auch bei der „Abfahrt nach der Insel Cythera“ Pate gestanden. Aber ein Nachahmer war Watteau darum nicht, denn Rubens, Tizian und Veronese waren in erster Linie Maler großen Stils, und Watteau konnte für seine Welt die weiten

Farbenflächen jener Meister nur in einem kleinen Hohlspiegel auffangen. Daher bisweilen jene Buntheit, jenes unruhige Nebeneinander, jene Färbung, die Hannover „mehr Kolorirung als Kolorit“ nennt.

Neben einem weiten Überblick über alle künstlerischen Schöpfungen der Vergangenheit, die den Liebhabern des achtzehnten Jahrhunderts begehrenswert erschienen, erhielt Watteau bei Crozat aber auch einen neuen Einblick in die beste Gesellschaft, und er brauchte diesmal nicht durch die Fenster in den Park zu sehen, sondern er bewegte sich inmitten dieser Gesellschaft, die vorurteilsfrei genug war, den Maler ihrer galanten Feste auch als ihresgleichen in Person zu behandeln. „Crozat war der Mittelpunkt eines Kreises von Schönggeistern, die wöchentlich in seinem herrlichen Heim zusammenkamen, über Kunst sprachen oder Musik trieben. Bei Crozats Soireen waren u. a. Mariette, Caylus, Julienne und der Abbé von Marouille als Zuhörer anwesend. Bei Crozat traf er den ganzen Luxus und die ganze Eleganz der Zeit; und wenn er nicht der historische Erzähler, sondern der schwärmerische Darsteller dieses Glanzes und dieser Eleganz wurde, so lag das nur daran, daß er selbst nie des höchsten Schönheitsgenusses im Dasein, der Liebe, teilhaftig wurde. Seine ganze große Produktion kam mit zweifellosem Rechte als ein großes Entbehren, ein großes Sehnen aufgefaßt werden, das Sehnen eines kranken Mannes nach Gesundheit und Kraft, eines von den Schönheitsgöttinnen verschmähten Mannes nach der Liebe und Anmut einer Frau. Denn er trug im Innern ein unheilbares Leiden (Brustkrankheit) und hatte von der Geburt an ein häßliches Außere. Welche Ironie, daß er, der Maler der Grazie, der Schönheit, der Eleganz, der Koketterie, der Geselligkeit, der Galanterie, große häßliche Hände hatte, ungeschickt im Verkehrston, heißend und nichts weniger als kokett, scheu und ungesellig war! Um ihn herum Reichthum, Liebe und Lust, bei ihm Armut, in seinem Innern Lebensüberdruß und das nagende Gefühl der Einsamkeit! Sein Leben war ein Traum, dessen Verwirklichung ihm versagt war. Libertin d'esprit, mais sage d'amour, sagt Gerfaint so hübsch von ihm. Doch seine Weisheit war Resignation, keine wahre Natur. Aber aus dieser Resignation, aus diesem Leben ohne Lächeln, ohne Lichtblick formt sich gerade seine Kunst in der ihm eignen Individualität. Sie ist der Ausfluß der unbefriedigten Leidenschaft eines leidenschaftlichen Geistes. Wenn seine Phantasie die gleichzeitigen Menschen in Wesen eines Zeitalters umwandelte, die aßen und tranken, ohne satt, und liebten, ohne müde zu werden, wenn sie sich in seinem Traum nach den Küsten der schönen Insel Cythera einschifften, Arm in Arm und Mund an Mund, so blieb er, der Verschmähte, allein am Strande zurück und starrte über das Meer der Poesie hinaus, über welches das Boot die Günstlinge des Glücks nach des Glücks beseligendem Lande entführte.“

Watteaus Kunst aus seiner seelischen Verfassung und aus seiner Lage erklärt und zu vollem Verständnis gebracht zu haben, ist das hervorragendste

Verdienst seines Biographen. Neue Aktenstücke hat er nicht aufgefunden, und andre wichtige Entdeckungen hat er auch nicht gemacht. Aber er hat alle vorhandenen, für die Lebensgeschichte Watteaus verwendbaren Zeugnisse vollständiger und übersichtlicher zusammengestellt und verwertet als alle seine Vorgänger und eine zusammenhängende geschichtliche Darstellung von Watteaus Lebens- und Entwicklungsgang geboten, gegen die sich triftige Einwendungen kaum werden erheben lassen. Nach der unübertrefflichen wissenschaftlichen Analyse, die Robert Dohme in mehreren Einzelschriften und Abhandlungen von Watteaus Werken gegeben hat, hat sich Hannover mit Recht auf eine abermalige Würdigung aller Gemälde des Künstlers nicht eingelassen, ebenso wie er die ornamentalen und dekorativen Schöpfungen Watteaus nicht in den Kreis seiner Betrachtung gezogen hat, weil diese nur im Zusammenhang mit der gesamten Geschichte des Ornaments richtig verstanden und geschätzt werden können. Was aber das innerste Wesen des Künstlers und seine Bedeutung für die Kultur- und Kunstgeschichte ausmacht, hat er, wie wir glauben, in großen Zügen endgiltig festgestellt.

Berlin

Adolf Rosenberg



Litteratur

Elias, der Prophet. Ein althebräisches Epos, besprochen in elf Predigten von Moritz Schwalb, D. theol., Prediger zu Bremen. Leipzig, D. Wigand, 1889

Der Verfasser oder sagen wir „Kanzelredner“ ist den Lesern schon als ein der Linken des Protestantenvereins angehöriger Mann bekannt. Den Vorzug hat er, daß er nicht mit seinen Meinungen hinter dem Berge hält und keine Vermittlungstheologie pflegt. Seine Zuhörer legen ihm auch keine Rücksichten auf. Da ihn Wunder auch nicht stören, so bewegt er sich völlig frei in seinem Text, den er als ein nachbabylonisches Epos behandelt, und der für manche gute oder auch triviale Gedanken einen hübschen Anknüpfungspunkt bietet. Elias ist ihm ein Typus, ein negativer Prophet, er verschließt den Himmel, er leugnet den Himmel, er leugnet die Götter. So ist auch Jesus ihm negativ, er verwirft die pharisäische Gerechtigkeit, die Gesetze von unreinen Speisen, spricht von der Zerstörung des Tempels, vertreibt die Verkäufer, kurz, er ist ein „negativer“ Mann. So auch Paulus, so die Reformatoren, natürlich auch „wir freisinnigen Protestanten.“ Er hält sie freilich alle für sehr positiv, dagegen sind ihm die positiven negativ oder vielmehr feig gegenüber der Wahrheit, der Vernunft und der Geschichte. Die Raben am Bach Krith sind auch die negativen Gedanken, die Zweifel, die Elias nagten. So müssen auch die Prediger den Leuten manche Gedanken stehlen, wie es die Raben thun,