

ANTOINE WATTEAU
 PIERROT, 1718/19,
 185 X 149 CM

Sinn und Sinnlichkeit

Antoine Watteau glaubte nicht mehr an die Ideale des Barock. Mit seinem Bildnis eines **Pierrot**, das heute im Pariser Louvre hängt, fing er den Wandel seiner Epoche ein, der in der Französischen Revolution mündete

TEXT: MICHAEL KOHLER

Eine Zeit lang wurde das Wort »Rokoko« mit einer solchen Verachtung ausgesprochen, als wäre es selbst den französischen Revolutionären von 1789 vor allem darum gegangen, diesen tändelnden, sich im schönen Schein verlierenden Kunststil abzuschaffen. Aber wie das Kaiserreich selbst war auch das Rokoko nicht totzukriegen. Erst begannen die Künstler der Boheme von seinen galanten Festen und unbeschwerten Tagen im Freien zu schwärmen, dann folgten die bessere Gesellschaft und die Modemagazine für das kleine Bürgertum. Venezianisches Rotblond wurde die Haarfarbe der Stunde, auf Kostümfesten drängelten sich grazile Schäferinnen,

und in den 1860er Jahren konnte man sich eine ganze Alltagsgarderobe im Rokokostil zusammenstellen. Auch der LOUVRE, wo man die Rokokokunst viele Jahre eher skeptisch betrachtete, gab seinen anfänglichen Widerstand auf und zeigte, was das Publikum so vehement von ihm verlangte.

Im Zentrum der damaligen Rokokomanie stand ein Maler, von dem wir heute immer noch wenig mehr wissen als seine Bewunderer des 19. Jahrhunderts: Antoine Watteau (1684 bis 1721). Das mag daran liegen, dass der früh gestorbene Watteau selbst Freunden ein Rätsel blieb und sich die zeitgenössischen Nachrufe auf ihn teilweise wie Schilderungen verschiedener Personen lesen. Aber es ist auch eine Folge der ungeheuren Popularität, die er Mitte des 19. Jahrhunderts genoss. Während bei stilbewussten Bürgern Fächer mit Watteau-Motiven gefragt waren, überboten sich künstlerische Kreise darin, den Maler als Propheten ihrer eigenen Vorstellungen und Sehnsüchte zu feiern. Bei den Brüdern Edmond und Jules de Goncourt, zu ihrer Zeit kulturelle Wortführer der französischen Gesellschaft, klang das so: »Watteau ist

der erste moderne Künstler im schönen und sorglosen Sinn des Wortes«, schrieben sie in ihrer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. »Er suchte nach dem Ideal, verachtete das Geld, nahm keine Rücksichten auf das Morgen und lebte ein Leben voller Zufälle, ein Leben der Boheme.«

Obwohl es offensichtlich ist, dass die Brüder Goncourt hier mehr von ihrer eigenen Epoche als von einem Maler des frühen 18. Jahrhunderts sprechen, hat sich Watteaus Bild als aus seiner Zeit gefallenes Genie

> Der ganz in Weiß gekleidete Pierrot gilt in der volkstümlichen Komödie als Gegenstück zum gewitzten Harlekin





▲ Verstörender Auftritt eines Narren

BRUCE NAUMAN:
CLOWN TORTURE, 1987,
VIDEOSTILL

▶ Nachdenklich bis melancholisch

PABLO PICASSO:
SITZENDER HARLEKIN,
1905, 57 X 41 CM



▶ Der rot gewandete Kapitän, Isabella und Léandre, der Mann mit dem Hahnenkamm, gehören zum Stammpersonal der Komödie. Der Doktor, der auf einem Esel hereingeritten kommt, trägt in der Regel eine Maske. Auf Watteaus Gemälde aber ist sein Gesicht unverhüllt, weshalb die Vermutung naheliegt, dass der Maler hier eine konkrete Person zeigen wollte. Einzige Farbtupfer des traditionell weißen Pierrot-Kostüms sind die großen roten Schleifen der Schuhe

gehalten – und es bestimmt auch unseren Blick auf den *Pierrot*, sein berühmtestes Gemälde. Im Antlitz des zunächst *Gilles* genannten volkstümlichen Clowns wurde beinahe so viel entdeckt wie in Leonardos *Mona Lisa*, einer weiteren radikalen Neudeutung und »Neuschöpfung« des schwärmerischen 19. Jahrhunderts.

Allein die Frage, welchen Ausdruck *Pierrot* im Gesicht trägt, füllt Bände der Watteau-Forschung, doch hält sich hartnäckig der Glaube, vor uns stünde ein Selbstporträt des bereits dem Tode geweihten Malers und eine Ikone moderner Verlorenheit. Die Idee des traurigen Clowns lässt sich direkt bis zu Watteaus *Pierrot* zurückverfolgen, und manche Kunsthistoriker vergleichen diesen sogar mit Jesus Christus – einsam und allein dem Gespött der Menge preisgegeben. Allerdings wäre Watteau wohl die Vorstellung eines melancholischen *Pierrots* seltsam vorgekommen, denn sie war zu seinen Lebzeiten unbekannt.

Es wäre aber ungerecht, dem *Pierrot* vorzuwerfen, dass man mehr aus ihm herausliest, als sein Schöpfer aller historischen Wahrscheinlichkeit nach in ihn hineinlegen konnte. Ganz im Gegenteil: Die anhaltende Faszination des vermutlich um die Jahre 1718/19 entstandenen Gemäldes liegt nicht zuletzt darin, dass es auf den ersten Blick eindeutig erscheint und immer rätselhafter wird, je länger man es betrachtet. Wobei Watteau keinen Zweifel aufkommen lässt, wer

TRAURIGE CLOWNS IN DER KUNST

Zu Antoine Watteaus Lebzeiten gab es verschiedene Clownfiguren (*Harlekin*, *Pierrot* oder *Gilles*), aber sie alle hatten eines gemeinsam: Sie brachten das Publikum zum Lachen. Der traurige Clown ist eine Bühnenerfindung des 19. Jahrhunderts und geht erst um 1850 in die Kunstgeschichte ein. Bei Honoré Daumier (1808 bis 1879) tritt er als Wunderschauspieler auf, der um die Gunst eines undankbaren Publikums buhlen muss, Jean-Léon Gérôme (1824 bis 1904) ließ einen Maskenball in einem Duell enden, und die Kritiker begannen, im Bühnenc clown den Stellvertreter des geplagten, aber wehrhaften einfachen Volks zu sehen. Pablo Picasso (1881 bis 1973) holte das Motiv in die Moderne, indem er seine melancholischen Harlekine zum existenziellen Sinnbild stilisierte: Der Tod treibt dem Leben das Gelächter aus. Heute sind Clowns nicht nur bei Stephen King der reine Horror, auch in Bruce Naumans Arbeiten mutiert der Spaßmacher zur Symbolfigur der geschundenen menschlichen Kreatur.

die Hauptperson seines Bildes ist: In der Mitte steht ein jüngerer Mann und füllt vom behüteten Kopf bis zu den verzierten Füßen beinahe das gesamte Hochformat. Er trägt das traditionelle *Pierrot*-Kostüm reisender Theatergruppen: Pluderhose und Pluderjacke, Hut, Schuhe mit roten Schleifen. Ganz in Weiß gekleidet, gibt er den tölpelhaften Diener, der Gegenstück zum gewitzten *Harlekin*, von den anderen Bühnenfiguren nach Herzenslust herumgeschubst und verspottet wird.

Seine Peiniger sind im Mittelgrund des Bildes zu sehen: Von links kommt der Doktor auf einem Esel hereingeritten, auf der rechten Seite erwarten ihn der rotgewandete Kapitän, Isabella und Léandre, der Mann mit dem Hahnenkamm. Sie alle gehören zum Stammpersonal der volkstümlichen Komödien, wie der in Italien entstandenen und im Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts beliebten *Commedia dell'arte*. Und so dürfen wir annehmen, dass wir einer Theatertruppe bei der Ausübung ihres Berufes zusehen.

Die Frage ist allerdings: Welches Stadium der Aufführung wird uns hier vor Augen geführt? Denn allein der regungslose *Pierrot* steht auf der deutlich erhöhten Bühne, während die übrigen Figuren von dieser halb verdeckt werden. Lediglich Reiter und Esel blicken wie der Clown ins unsichtbare Publikum, die anderen Schauspieler beobachten den Auftritt des schelmisch dreinblickenden Arztes. Offenbar findet das eigentliche Stück hinter der Bühne statt, und *Pierrot* scheint daran nicht teilzunehmen. Ist sein Darsteller noch in seiner Rolle oder bereits aus ihr herausgefallen? Und warum machen die anderen Akteure einfach weiter? Möglicherweise lässt uns Watteau darüber bewusst im Ungewis-



Es ist schwer,
zu entscheiden,
wo bei Watteau
das Spiel
aufhört und
die Wirklichkeit
beginnt



< Edmond (links) und sein Bruder Jules de Goncourt, beide Schriftsteller und Kunstkritiker in Paris, machten Antoine Watteau im 19. Jahrhundert populär

AUFGENOMMEN UM 1855 VON FÉLIX NADAR

> Rokoko-Malerei steht für Verspieltheit und die Sehnsucht nach privater Freiheit

RECHTS: JEAN-HONORÉ FRAGONARD: DIE SCHAUKEL, 1767, 81 X 64 CM

GANZ RECHTS: FRANÇOIS BOUCHER: ODALISKE, UM 1745, 53 X 64 CM

sen; jedenfalls ist es der Forschung nicht gelungen, seine Figurenkonstellation auf eine historische Spielszene zurückzuführen. Ungeklärt bleibt auch, ob der Bildhintergrund einen künstlichen Bühnenprospekt zeigt oder eine natürliche Landschaft. Und obwohl nicht nur *Pierrot*, sondern auch die Figuren hinter der Bühne individuelle Züge tragen, ist es nicht gelungen, ihnen reale Personen zuzuordnen, mit Sicherheit sind sie aber mehr als nur Typen. Besonders deutlich wird dies beim Arzt, der für gewöhnlich eine Maske trägt, uns bei Watteau aber als eigener Charakter gegenübersteht.

Auch die Geschichte des Gemäldes gibt uns heute vor allem Rätsel auf. Es ist ein für Watteau ungewöhnlich großes Format (185 x 149 Zentimeter), sein einziges bekanntes Gemälde, das eine Person in Lebensgröße zeigt, und es wird mit gehöriger Verspätung, im Jahr 1826, erstmals erwähnt. Sein frühestes namentlich bekannter Besitzer war Dominique-Vivant Denon, Direktor des MUSÉE NAPOLEON, der den wie Sauerbier angebotenen *Pierrot* um 1805 erstand, also zu einer Zeit, als ein Kritiker öffentlich fragte, ob es »vielleicht ein Verbrechen« wäre, von Antoine Watteau zu sprechen. Über Umwege gelangte das Bild schließlich in die Sammlung des Mediziners Louis La Caze, von dem es 1869 dann der LOUVRE erbe. Doch wen zeigt das Gemälde? Und warum blieb es so lange unbekannt?

Einige Forscher ziehen aus den Ungewissheiten rund um *Pierrot* sogar den Schluss, dass das Bild gar nicht von Watteau stammen kann. Allerdings gibt es eine Theorie,

DIE INFLUENCER VON PARIS

Mittlerweile sind die Brüder Edmond und Jules de Goncourt vor allem für den nach ihnen benannten Literaturpreis bekannt (der wichtigste in Frankreich) und für ihre Tagebücher, in denen sie über Freunde und Feinde und damit die gesamte literarische und gesellschaftliche Prominenz ihrer Zeit herziehen. Dabei waren Edmond (1822 bis 1896) und Jules (1830 bis 1870) weit mehr als die von Kritikern beschworenen Genies der Gehässigkeit. Als Romanciers erfanden sie den Naturalismus, sie schrieben bahnbrechende Biografien zu Marie-Antoinette und Madame de Pompadour, gaben als Literatur-, Theater- und Kunstkritiker in den Pariser Feuilletons den Ton an und halfen maßgeblich dabei, zwei Kunstmanien zu entfachen. Mit ihrer Begeisterung für Antoine Watteau und den lange verachteten Rokokostil steckten sie die ganze Pariser Gesellschaft an, und auch das Japanfieber wäre ohne sie wohl weniger hitzig ausgefallen. Dass sich die Brüder dabei stets größer machten, als sie ohnehin schon waren (»in allem immer die Ersten«, lautete die Devise), zeigt, dass in ihnen auch Genies der Selbstvermarktung steckten.

die zumindest die Entstehung des Werks plausibel erklärt: Demnach fertigte Watteau das Gemälde als Ladenschild für ein Café des Schauspielers Belloni an, der als *Pierrot* seinerzeit berühmt war und sich um das Jahr 1718 wegen einer Krankheit von der Bühne zurückziehen musste. Der Clown wäre demnach ein Porträt Bellonis oder eine porträthafte Würdigung seiner Bühnenfigur, mit der dieser an seine große Zeit erinnern konnte. Mit der Verwendung als Ladenschild wäre nicht nur das Großformat erklärt, sondern auch – nicht ganz so überzeugend –, warum es lange von Sammlern, Händlern und Kunstkritikern übersehen wurde. Außerdem würde der Werbe-*Pierrot* ein eindrucksvolles Duett mit einem anderen Spätwerk Watteaus bilden, dem 1720/21 entstandenen allegorischen Ladenschild für den Kunsthändler Edme-François Gersaint.

Mit beiden Werken fand Watteau eine erstaunliche Antwort auf den tief greifenden gesellschaftlichen Wandel seiner Zeit. Im Jahr 1715 starb Ludwig XIV., der »Sonnenkönig«, dessen zunächst strahlende Regentschaft sich zum Ende hin mehr und mehr verdüstert hatte. Frankreich lag, beinahe permanent, im Krieg, war hoch verschuldet, und im Winter 1709 wurde Paris von einer verheerenden Hungersnot heimgesucht. Die höfischen Autoritäten verloren an Ansehen, der aufgeklärte Adel suchte sich Räume freier Entfaltung, und das bürgerliche Selbstbewusstsein wuchs.

All dies zeigt sich auch im Aufstieg des Rokokostils, der keinesfalls eine Dekadenzform des Barock darstellt, sondern dessen hohe Ideale und Repräsentationsformen be-



wusst in die »niedereren« Sphären von Sinnlichkeit und urbanem Alltag zog. Auf Watteaus Firmenschild für den Kunsthändler Gersaint ist zu sehen, wie die Kunst, traditionell eine adlige Domäne, buchstäblich auf den bürgerlichen Markt getragen wird, und sein *Pierrot*-Bildnis zeigt einen volkstümlichen Komödianten in einem Porträtformat, das zuvor Regenten vorbehalten war; der König der Bühne nimmt den Platz des Sonnenkönigs ein.

Antoine Watteaus gesamtes Leben und Werk ist ein Spiegel dieses gesellschaftlichen Wandels. Er arbeitete niemals für den königlichen Hof, sondern ausschließlich für bürgerliche Auftraggeber und den freigeistigen Adel, und säkularisierte den monarchischen Prunk mit Bildern heiterer Ausgelassenheit unter Liebenden, Schauspielern und Musikanten.

Der Historiker François Moureau definierte den Stil des Rokoko als Aneignung des höfischen Lebens für städtische Moden und Vergnügungen, und Watteau war der Meisterdieb unter den Malern dieses neuen schönen Scheins. Sein Paradies lag in der Gesellschaft zwangloser Menschen, die künstlerische Freiheit dazu fand er sowohl im Spielerischen des Theaters wie in der sinnlichen venezianischen Malerei. Man könnte beinahe von einer frühen Form der Pop Art sprechen, denn seine Motive suchte Watteau bevorzugt auf dem Boden der volkstümlichen Kultur.

ROKOKO: WUNSCH NACH FREIHEIT

Am Anfang war Rokoko ein Schimpfwort, abgeleitet aus »rocaille«, dem französischen Wort für Muschelwerk; in Deutschland nannte man den aus Paris importierten Stil hingegen eine »Grille«. Seinen Verächtern zum Trotz erfasste das dekorative Rokoko zwischen 1730 und 1770 sämtliche Künste und hinterließ vor allem Spuren in der Architektur. Die klare Gliederung des erhabenen Barock wurde durch Schnörkel und anderen Zierrat aufgelockert und »verlebensdicht«, und auch in der Malerei dominierten spielerische bis verspielte Motive: Jean-Honoré Fragonard (1732 bis 1806) ließ Liebende in hingetupften Gärten schaukeln, Antoine Watteau inszenierte das Theater als verführerische Welt zwischen Schein und Sein. Obwohl das Rokoko oft als Ausdruck adligen Reichtums gilt, war es auch eine bürgerliche Kunst, in der die Sehnsucht nach privater Freiheit schwärmerischen Ausdruck fand. Die Französische Revolution war noch weit entfernt. Aber der gesellschaftliche Umbruch schlich sich mit diesem Stil bereits auf leisen Sohlen an.

Aber vor allem zeigt sich im Spiel mit den Sphären von Sein und Schein die Skepsis gegenüber hohen Idealen, vor denen die Wirklichkeit nur scheitern kann.

In der Welt des Theaters fand Watteaus skeptisches Naturell den stärksten Widerhall, weil sie den Hang zur Täuschung – genau wie die Malerei – von Natur aus in sich trägt. Auf seinen Bildern von Schauspielern im Freien vermischen sich die Rollen, es ist schwer zu entscheiden, wo das Spiel aufhört und wo die Wirklichkeit beginnt. Man kann daher verstehen, warum seine Bilder beim bürgerlichen Publikum des frühen 18. Jahrhunderts derart beliebt waren; schließlich wuchs dort die Überzeugung, dass auch echte Könige nicht die Verkörperung einer göttlichen Ordnung sind, sondern lediglich Hauptdarsteller auf der Bühne irdischer Konventionen.

Der Kunsthistoriker Donald Posner vermutet, dass Watteau auf seinem Gemälde *Pierrot* gar keine Spielszene zeigt, sondern das Ende einer Posse: Die Akteure marschieren lärmend um ihre Bühne, machen mit dem störrischen Esel noch einen letzten Scherz und bereiten ihren Abgang vor. Währenddessen steht Clown Belloni als Star und Anführer der Theatergruppe auf dem Bühnenpodest und sammelt den Beifall ein. Gleich wird er den Hut abnehmen und den Dank des Publikums auch in klingender Münze einfordern.

Es wäre eine denkbar alltägliche, ja banale Auflösung einer rätselhaften Szene – und gerade diese kunstvoll hergestellte Alltäglichkeit macht das Bild einzigartig in seiner Zeit. In voller Lebensgröße steht kein König und keine Kunstfigur vor uns. Sondern ein Mensch, der, wie wir alle, einfach seine Rolle spielt. //