

Erläuterungen

Im Bilderteil verweisen die Sterne neben den Ortsangaben auf diese Erläuterungen. — Das mit einer Ziffer in Klammern gesetzte G. verweist auf Goncourt, Catalogue raisonné de l'œuvre peint et gravé d'Antoine Watteau.

- S. 1. B. Audran sculp. Das Bild war mit dem bisher unbekanntem Gegenstück „La Fileuse“ in Claude Audrans Besitz und wird in der Zeit gemalt sein, als Watteau in dem Atelier des Malers arbeitete.
- S. 2. Wie in dem vorausgehenden und dem folgenden Bilde ist auch hier der vlämische Einfluß besonders stark fühlbar. Die Zeichnung und malerische Behandlung lassen gegen die alte Bestimmung keinen Zweifel aufkommen, obgleich das Bild nicht gestochen ist.
- S. 3. Das Bild ist 1710 von einem Privatsammler in Valenciennes, Lehardy de Famars, in Kupfer gestochen. Daraus, daß das Gemälde sich in Valenciennes befand, hat man den Schluß gezogen, daß es vor dem Pariser Aufenthalt entstanden sei. Das Bild geht aber im Stil so sehr mit den um 1709 entstandenen Bildern und Zeichnungen zusammen, daß es notwendig während des Aufenthaltes in Valenciennes 1709/10 entstanden sein muß. Gegen eine noch frühere Datierung spricht entschieden die Behandlung des im Profil gesehenen Frauenköpfchens, das bereits sehr weich modelliert ist und darin den übrigen Figuren sowie den Bildern in Straßburg und St. Petersburg in der Entwicklung vorseilt.
- S. 4. Das Bild wird stets gleichzeitig datiert mit den zwei anderen Soldatenstücken in St. Petersburg, die stilistisch durchaus verschieden sind und einer späteren Zeit angehören. Der Zusammenhang mit den vorausgehenden Bildern wird durch den beigegebenen Ausschnitt einleuchtend bewiesen. Die noch etwas zaghafte Zeichnung des Details und der schwere Ton des Bildes sind für diese Zeit besonders charakteristisch. N. Cochin sculp. (G. 52.)
- S. 6. Thomassin sculp. (von Watteau begonnen). (G. 2.) Ist etwa gleichzeitig mit dem vorausgehenden Bilde. Je eine Kopie in Nantes (Abb. 129) und Glasgow (Abb. 128). Zu dem letztgenannten Bilde existiert in Glasgow das Gegenstück „Détachement faisant Alte“. Mit einiger Wahrscheinlichkeit dürfen wir diese beiden Kompositionen mit den Bildern identifizieren, die Watteau für Sirois malte. Das Bild, das der Herausgeber nicht gesehen, wird allgemein für das Original gehalten.
- S. 9. Eine Vorstufe zu dem Gemälde bildet die in der Einleitung nach dem Stich reproduzierte Komposition „Promenade sur les Remparts“ (Abb. S. XXI), während die etwas spätere nur in Kopien nachweisbare „Cascade“ (Abb. 130, 131) das formale Problem des ruhig dastehenden Paares (vgl. Ausschnitt) in veränderter Auffassung bringt.
- S. 12. Das Bild ist nur noch eine Ruine. Ein Teil der emailartig gemalten Köpfe ist noch gut erhalten, sonst ist fast alles neu. Vergleiche über die durchgreifenden Restaurierungen des Bildes Seidel a. a. O. Kompositionell steht das Bild etwa zwischen den „Gärten von St. Cloud“ und der „L'île de Cythère“ (Larmessin sculp.).
- S. 13. N. Tardieu sculp. (G. 152.) Das Bild stammt aus der Sammlung des Grafen Brühl und kam über Warschau nach St. Petersburg. Die Behandlung des Hintergrundes erinnert sehr an die Bilder der vorausgehenden Periode. Die Komposition der Figuren

- ist noch unfrei, ihre Verbindung mit dem Terrain wenig überzeugend. Zudem ist der Maler dem großen Format nicht gewachsen; die Gewandflächen wirken tot.
- S. 14. N. Tardieu sculp. (G. 159). Stammt aus Mariettes Sammlung. Die Komposition ist interessant durch die Verbindung der vlämisch-bäurischen Typen der linken Hälfte mit dem tanzenden Schäferpaar rechts. Die farbige Haltung des Bildes ist noch etwas schwer. Hannover irrt sehr, wenn er diese Komposition später ansetzt als die Potsdamer Wiederholung. Gerade das Umgekehrte ist der Fall. (Siehe unten.)
- S. 16. P. Aveline sculp. (G. 81). Der Katalog von Chantilly datiert das Bild zu spät: 1717—20. Es gehört in die Zeit vor dem Embarquement.
- S. 17. Das Bild gehört zu der Gruppe von Gemälden, die die Anfänge der „Fêtes champêtres“ repräsentieren, und ist zwischen den „Brautzug“ in Sanssouci und den „Verwirrenden Vorschlag“ in St. Petersburg zeitlich einzuordnen.
- S. 18. Philipp Mercier sculp. (G. 118). Die langgestreckten Figuren haben dazu verführt, dies Bild in die späte Zeit zu setzen. Das ist unmöglich. Das Kolorit ist zu fest. In den Typen und in der Gewandbehandlung ist das Gemälde eine Weiterbildung der „Gärten von St. Cloud“ in Madrid (vgl. die Ausschnitte); steht jedoch den Berliner Komödiantenbildern zeitlich näher.
- S. 19. Das Bild ist stark verputzt und schlecht restauriert; besonders die Figur der Braut hat stark gelitten. Da ihr Kopf die zierliche Puppenform der gleichzeitigen Bilder aufweist, hat der Restaurator den Kopf vergrößert. Der Zusammenhang mit den „Ländlichen Freuden“ und verwandten Bildern ist stets bemerkt worden. Zu dem im Profil gesehenen Dudelsackpfeifer existiert eine Studie im Louvre.
- S. 20. Brion sculp. (G. 122). Nach der Abbildung zu urteilen, muß das Bild etwa in die Zeit des Bildes im Soane-Museum (Abb. 19) gehören.
- S. 21. G. Scotin sculp. (G. 84). Aus der Sammlung Massé. Im 19. Jahrhundert in der Sammlung La Caze. Das Bild ist vielfach unter Watteaus Spätwerke eingereiht. Ein Vergleich mit den Figuren auf dem Bilde im Soane-Museum, besonders mit dem tanzenden Mann der Gruppe rechts, zeigt jedoch sowohl in dem eigenartig spitzen Aufsetzen der vielen Lichter wie in der Farbenwahl so große Übereinstimmungen, daß der „Indifférent“ nur eine gleichzeitige Arbeit sein kann. Die eine vom Rücken gesehene Figur des Londoner Bildes begegnet zudem auf dem Studienblatte zum „Indifférent“. (Ehemals Sammlung de Goncourt, jetzt Sammlung Menier, Paris; ausgestellt Berlin 1910, Nr. 205.)
- S. 22. B. Audran sculp. (G. 83). Gegenstück zum vorigen Bilde. Gleiche Provenienz.
- S. 23. Baron sculp. Hannover, der das Bild noch bei Miß James sah, erklärte (a. a. O. S. 105) das vorliegende Gemälde als das Original und das Bild beim Herzog von Sutherland als eine gute Kopie. Von der Richtigkeit der letzteren Behauptung überzeugt ein Blick auf S. 137.
- S. 24. „Peint et gravé à l'eau forte par Watteau et retouché au burin par Simonneau l'ainé.“ (G. 1.) Darunter die Adresse, von der die erste Strophe in der Einleitung zitiert wurde. Inhaltlich und stilistisch kann das Bild als eine Vorstufe zu den Berliner Komödiantenbildern angesehen werden.
- S. 25. B. Audran sculp. (G. 109).
- S. 26. B. Audran sculp. (G. 130). Dieses sowie das vorausgehende Bild haben so stark gelitten, daß nur noch Reste der alten Malerei erhalten sind. Zusammen mit der Maskerade bei Vincent (Abb. 24) bilden sie in Stil und Auffassung die Vorstufe zu den Berliner Komödiantenbildern. Der „Enchanteur“ kehrt auf dem Potsdamer Liebesunterricht wieder. Nichts illustriert wohl besser Watteaus Entwicklung als ein Vergleich dieser beiden im Motiv so verwandten Bilder.
- S. 27. B. Audran sculp. (G. 167). Ehemals in Juliennes Besitz. Die linke Gruppe ist bekanntlich nach Rubens' Bauernkirmes kopiert, die sich damals im Besitz des Herzogs von Orléans befand. Der Gitarrespieler begegnet auch auf dem Dresdner Bilde sowie allein auf dem Gemälde in Chantilly und der Wiener Kopie. Das Bild habe ich nicht gesehen.
- S. 29. Larmesin sculp. (G. 140). Im Gegensinne gestochen von Philippe Mercier (P. M.). Die

- erste Fassung der Liebesinsel, die sehr wohl durch ein Bühnenbild angeregt sein könnte. Dohme hat im „Kunstfreund“ (1885) auf die Aufführung des Balletts: „Les Amours déguisés“ (Text von Fusilier, Musik von Bourgeois) hingewiesen. Der Stil des Bildes weist auf die Zeit um 1714.
- S. 30. Crépy fils sculp. (G. 55). Der dünnflüssigen, geistreichen Behandlung nach muß das Bild wie sein Gegenstück (Abb. 31) später als die frühen Soldatenbilder entstanden sein. Ein genaues Datum ist schwer zu nennen. Die ähnliche Zeichnung (Figures de différents caractères 270) scheint früher zu sein. Sowohl die Bäume wie die Figuren sind im Gemälde verändert.
- S. 31. Crépy fils sculp. (G. 54). Gegenstück zum vorausgehenden Bilde.
- S. 32. Man hat Watteaus Züge in diesem Bilde wiedererkennen wollen, was wenig überzeugend ist. Wahrscheinlich liegt uns hier das Porträt eines seiner Freunde vor.
- S. 34. C. N. Cochin sculp. (G. 65). Damals im Besitz von Mr. de Rosnel, später Sammlung Friedrichs II. Über die Deutung der Figuren vgl. den Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums.
- S. 35. Gegenstück zum vorigen Bilde. C. N. Cochin sculp. (G. 69). Gleiche Provenienz. Etwa gleichzeitig dürfte der in der Einleitung abgebildete Dekorationsstich „La Coquette“ sein.
- S. 36. Das Gemälde ist etwa gleichzeitig mit den Berliner Komödiantenbildern, denen es an Qualität gleichsteht; zudem ist das Bild hervorragend erhalten.
- S. 37. Das Bild kam erst vor einigen Jahren aus den kaiserlichen Schlössern in die Ermitage. Es setzt in farbiger Beziehung die Tendenzen der vorausgehenden Bilder fort. (Zu vgl. vor allem Nr. 34.) Publiziert von v. Liphardt in der Januar-Nummer 1910 der Saryje Gody, wo auf die Beziehungen zu dem Stich in den Fig. de diff. caract. hingewiesen wird.
- S. 41. B. Audran sculp. Ehemals in Juliennes Besitz.
- S. 42. Die Komposition kehrt wieder auf einem Dekorationsstich. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß von der das Bild dort umgebenden Ornamentik Reste auf dem Edinburger Bilde zu sehen sind, die später übergangen wurden. Trotzdem scheint mir die Autorschaft Watteaus gesichert.
- S. 43. Das Bild ist nicht gestochen. Eine Studie zum Jupiter befindet sich im Louvre, während die ganze Komposition als Steingruppe auf den „Champs-Élysées“ der Wallace-Kollektion (Abb. 77) wiederkehrt. Im Inkarnat der Antiope hat man sowohl Rubens wie Tizians Einfluß erkennen wollen. Doch ist alles Fremde hier so verarbeitet, daß die Figur durchaus Watteaus Auffassung wiedergibt.
- S. 44. Aveline sculp. (G. 160). Das Bild, das aus Juliennes Besitz in die Sammlung Friedrichs II. übergang, ist fast vollständig verdorben. Vgl. darüber Seidel a. a. O.
- S. 45. Das Bild, das mit der Sammlung La Caze in den Louvre gelangte, ist nicht gestochen und jetzt sehr stark nachgedunkelt. Die jetzt ganz unsichtbare Dame rechts ist nach dem Bilde in Grenoble (Abb. 155) zu ergänzen, das diese Gruppe aus dem Pariser Bilde entlehnt hat. Stilistisch geht das Bild durchaus mit dem folgenden Gemälde zusammen.
- S. 47. Lan. Cars sculp. Aus Juliennes Besitz. Das Bild ist reich an Pentimenten, durch die Watteau die Komposition nicht unwesentlich veränderte. Der beleibte alte Herr links ist an die Stelle eines jüngeren, mehr frontal gestellten Tänzers getreten, der an mehreren Stellen noch durchscheint. Das Pentimento am Kleid der Dame, das vorn weiter herunterging, ist auch in der Reproduktion zu erkennen. Rechts über dem Hirten ist ein Profilkopf gelöscht, ebenfalls links hinter der im Profil gesehenen Dame.
- S. 49. B. Audran sculp. (G. 33). Der Einfluß Veroneses ist oft betont worden. Das Bild ist zu vergleichen mit der Venus auf dem Berliner Embarquement (Abb. 76), aber sicher früher entstanden. Die Farben sind noch schwerer, die Behandlung fester.
- S. 50. Kopien dieses Bildes sowie des von Mercier gestochenen Gegenstückes, im Besitz der Princesse de Poix (Abb. 51), befinden sich im Museum zu Valenciennes. Eine Zeichnung zu dem Akt besitzt das Britische Museum (Salting-Kollektion, früher James-Kollektion).

- S. 51. Von mir nicht gesehen. Das Bild ist von Philipp Mercier gestochen und von Vleughels zusammen mit der Toilette in der Wallace-Kollektion kopiert (Museum von Valenciennes).
- S. 52. P. Aveline sculp. (G. 117.) Das Bild hat die farbige Frische verloren. Die Potsdamer Replik hat noch mehr gelitten. Der Mann links ist zweifellos Vleughels; die Vorzeichnung bewahrt das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M.
- S. 56. L. Surugue sculp. 1719. (G. 177.) Die Datierung des Stiches gibt den Terminus ante quem für die Zeit der Entstehung des Bildes. Statistisch geht es außer mit dem Gegenstück mit Nr. 55 zusammen. Man beachte die Behandlung der Gewänder und sehe den Fortschritt gegenüber den Bildern des „Indifférent“ und der „Finette“. Siehe die Kopie (Abb. 138).
- S. 57. L. Surugue sculp. 1719. (G. 75.) Gegenstück zum vorausgehenden Bilde. Siehe die Kopie (Abb. 139).
- S. 58. Nach der Abbildung zu schließen stehen die Figuren im Stil dem Louvrebild (Abb. 45), die Landschaft der ersten Fassung der Einschiffung am nächsten.
- S. 59. Das Pariser Exemplar ist das Aufnahmebild. Über das Verhältnis zum Berliner Bilde ist in der Einleitung des längeren gesprochen. Die erste Idee zur Komposition gibt das Bild bei Sedelmeyer wieder, die noch deutlich an das Bühnenbild erinnert. Dann folgt das nur im Stich erhaltene Gemälde „Bon Voyage“. Auf dem Pariser Bild war die linke Hälfte zunächst anders entworfen. Es scheint fast, als sei zunächst nur ein Puttenkranz um das Schiff geplant gewesen und die beiden Paare erst später hinzugekommen. Mehrere Putten sind dünn übergegangen und unschwer zu erkennen.
- S. 62. Thomassin fils sculp. 1725. (G. 179.)
- S. 63. Gravé par Thomassin fils. (G. 178.) Rötelseichnung für die zwei Frauenköpfe im British Museum (Malcolm-Kollektion).
- S. 64. Das Bild stammt aus Juliennes Besitz und war auf der St. Petersburger Ausstellung. Von mir nicht gesehen. Nach der Reproduktion scheint es am ehesten Nr. 65 zu ähneln.
- S. 65. Auffallend ist das leuchtende Kolorit des Bildes, das sehr an die Venezianer erinnert. Eine genaue Datierung ist schwierig. In der Entwicklung steht es etwa zwischen dem entwaffneten Cupido in Chantilly und dem späten Urteil des Paris.
- S. 66. Jac. de Favanne sculp. (G. 103.) Das Bild wird häufig mit dem Gemälde aus Dr. Meads Besitz identifiziert, das zwar die gleiche Adresse besitzt, aber eine wesentlich verschiedene Komposition zeigt. Das Potsdamer Bild steht zwischen den beiden Fassungen der Einschiffung. In der Landschaft kommt es von allen Gemälden des Meisters dem Louvrebilde am nächsten, doch zeigen die Figuren schon wieder stärkere Lokalfarben.
- S. 69. Tardieu sculp. (G. 128.) Aus Juliennes Besitz, für den Watteau diese Wiederholung wohl bald nach Ablieferung seines Aufnahmebildes ausführte. Siehe im übrigen die Würdigung in der Einleitung.
- S. 77. N. Tardieu sculp. (G. 116.) Ehemals in Juliennes Besitz. In der Zeichnung und der farbigen Haltung steht das Gemälde der zweiten Fassung der Einschiffung besonders nahe.
- S. 79. Scotin sculp. (G. 155). Aus M. Glucqs Cabinet. Kopien beim Herzog von Wellington (Abb. 143), Wallace-Kollektion (dort ohne Grund Pater zugeschrieben), Neues Palais Potsdam, Blenheim Palace, Wroxton Abbey, Graf Rostochin in St. Petersburg. Das Bild in Dulwich hat viel von seiner einstigen Frische eingebüßt, wirkt aber trotzdem noch heute durch die reichen Brechungen der einzelnen Töne sehr lebendig.
- S. 82. Car. Dupuis sculp. 1734. (G. 144.) Kam aus Juliennes Sammlung in den Besitz Friedrich II. In der farbigen Haltung erinnert manches an das vorausgehende Bild, nur sind die Gewänder in größeren Farbflächen gegeben. Die blumenpflückende Dame kehrt auf dem Dresdener Bilde (Abb. 87) wieder. Der die Noten erklärende Mann ist der gleiche wie auf dem nur im Stich von Audran erhaltenen „Concert champêtre“ (G. 119). Die Steinfigur findet sich auch auf dem „Bosquet de Bacchus“ (Abb. 132) und den „Amusements champêtres“ (Abb. 98).
- S. 83. Die Brüder Goncourt fühlten das Richtige, wenn sie das Gemälde in die Zeit der Dresdener Bilder setzten, auf deren einem sich auch die Gruppe wiederholt (Abb. 90).

Der Titel des Bildes verdankt seine Entstehung wohl mehr der Interpretation eines geschickten Verlegers als den Intentionen des Künstlers. Die gleiche Gruppe findet sich auch auf dem „Danse paysane“. [(Audran sculp.) (G. 125.) Kopie im Museum zu Dijon.] Dort und auf dem Dresdener Bilde wird man dem Paare doch kaum solche Absichten zutrauen. Das Pariser Gemälde hat nicht nur durch starkes Putzen, sondern auch durch Übermalungen sehr verloren.

- S. 84. P. M. (Philipp Mercier) sculp. (G. 114.) Geht in der Behandlung der Bäume, im Ton des Ganzen sowie in der Durchzeichnung der Figuren eng mit den drei folgenden Bildern zusammen.
- S. 85. Das Bild ist eine späte Replik der „Ländlichen Freuden“ in Chantilly (Abb. 14). Um den Unterschied im Stil zu erkennen, vergleiche man die Zeichnung der Hände und Köpfe auf den beiden Bildern sowie die Baumgruppe. In farbiger Beziehung ist der Unterschied noch größer. Das Kleid der Tänzerin auf dem Potsdamer Bilde hat bereits das köstliche kühle Zitrongelb der Dresdener Bilder, während auf den früheren Bildern das Gelb stets mehr nach Rot hinübergeht. Überzeugend wirkt auch der Vergleich des links hockenden Knaben des Potsdamer Bildes mit der gleichen Figur im St. Petersburger Gemälde (Abb. 13). Alle diese Momente verbinden dagegen das Bild mit den Dresdener Kompositionen.
- S. 87—90. Die beiden Bilder sind nicht gestochen und finden sich bereits im Inventar Guarienti (vor 1753). Sowohl die Zeichnung wie die farbige Haltung machen es wahrscheinlich, daß die Gemälde nach der zweiten Fassung der Einschiffung entstanden sind. Nr. 89 besitzt auch die gleiche Gruppe von Venus und Amor wie das Berliner Embarquement, während Nr. 87 den Gitarristen des Chantillybildes (Abb. 28) und die blumenpflückende Dame des „Liebesunterrichts“ (Abb. 82) wiederholt.
- S. 93. Tardieu sculp. (G. 175). Das im Stich (G. 174) etwas steif wirkende Gegenstück „Heureuse âge, âge d'or etc.“ ist bisher noch nicht wieder aufgetaucht. Das Bild muß zeitweilig (wie die „Toilette“ der Wallace-Kollektion) oval gerahmt gewesen sein, da noch deutlich die Druckstellen zu erkennen sind. Ein späterer Stich besitzt auch dieses für die Komposition sehr günstige Format. Das Bild ist schwer genau zu datieren aus Mangel an geeignetem Vergleichsmaterial. Sicher ist es vor dem Gilles entstanden, zu dem es gewissermaßen als kompositionelle Vorstufe angesehen werden kann. Das Kleid ist so breit und leicht gemalt, daß eine Entstehung vor dem Embarquement wenig wahrscheinlich ist. Die Zweifel von Künstlern anlässlich der Berliner Ausstellung 1883 sind nicht ernst zu nehmen. Man stieß sich daran, daß der Arm der Dame zu kurz geraten sei!
- S. 96. Auch für den „Gilles“ läßt sich das genaue Datum seiner Entstehung nicht angeben. Man muß ihn in die Zeit zwischen dem Embarquement und dem Enseigne setzen.
- S. 98. Spätere Replik der „Champs-Élysées“ in der gleichen Sammlung (Abb. 77). Siehe die Notiz darüber in der Einleitung.
- S. 100. Wann und wo das Bild, das den Vater des bekannten Malers darstellt, gemalt wurde, ist nicht bekannt. Foucart wollte aus dem Umstande, daß auf dem Bilde „Singe Sculpteur“ (Abb. 122) der gleiche Kopf wiederkehre, den Schluß ziehen, daß das Porträt in Watteaus Atelier gemalt sein müsse, doch ist der Kopf nicht der nämliche. Cellier vermutete, Watteau habe auf seiner Rückkehr von London Valenciennes berührt und damals den alten Pater porträtiert. Der Stil des Bildes spricht für diese Annahme, die aber im übrigen jeder Begründung entbehrt.
- S. 101. Joanne Micaël Liotard sculp. (G. 64). Gelangte aus Juliennes Besitz in die Sammlung Friedrich II. Sowohl die Komposition wie die farbige Behandlung des Bildes sprechen für die späte Zeit. Man vergleiche es beispielsweise mit einer früheren Komposition, die ähnliche Wirkungen erstrebt (Abb. 52, 55).
- S. 103. Aubert sculp. (G. 164). Aus der Sammlung von Mr. Racine du Jouquoy, später Kardinal Fesch (1845), Duc de Morny (1865). Das Bild wird in dem Briefe an Julienne

- vom 2. September 1720 erwähnt. Doch ist das Bild nicht für Julienne gemalt, wie der Katalog angibt.
- S. 105. Das Bild stammt aus der Sammlung Friedrichs II. und ist unvollendet, daher nicht gestochen. Doch existierte ein Gemälde, das nur geringfügige Abweichungen besitzt und von Lebas gestochen wurde (G. 108).
- S. 107. Das Bild stammt aus der Sammlung La Caze und ist nicht gestochen, aber eine sichere Arbeit des Künstlers aus seiner spätesten Zeit. Die Figur der Venus ist möglicherweise von einer Figur auf Tizians „Diana und Aktäon“ in Bridgewater House angeregt, da sich das Gemälde damals in Paris befand. Die Malerei ist mit dem Panneau zu vergleichen, das auf dem Enseigne erscheint. Die vom Rücken gesehene überschlankte Dame auf der linken Hälfte des Firmenschildes ist aus dem gleichen Stilempfinden hervorgegangen wie die Venus auf dem vorliegenden Bilde.
- S. 108. P. Aveline sculp. (G. 95). „Gravé d'après le tableau en plafond peint par Watteau pour Mr. Gersaint, son ami marchand sur le Pont Notre Dame, haut de 5 pieds sur 9 pieds 6 pouces de large, qui est à présent dans le Cabinet de Mr. de Julienne.“ Daß dieser Stich nach einer Kopie Paters, die sich in Pariser Privatbesitz befindet, hergestellt wurde, ist jetzt von allen besonnenen Forschern anerkannt. Auch der auf recht unangenehme Art in Szene gesetzte französische Zeitungsfeldzug gegen die Echtheit der Berliner Bilder dürfte als beendet anzusehen sein. Das Resultat ist das nämliche, als die Forschungen Seidels (Französische Kunstwerke des 18. Jahrhunderts, im Besitz Seiner Majestät des Kaisers, Berlin und Leipzig 1900, S. 150 ff.) und Labans (Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, 1900, S. 54—59) bereits zehn Jahre früher ergeben hatten: Das Bild ist durch einen Schnitt in zwei nicht ganz gleiche Hälften geteilt, ohne daß oben oder unten gleichzeitig etwas von der Leinwand abgenommen wurde. Die Kopie von Pater mit den Hinzufügungen am oberen Teil des Bildes und gewissen Verschiebungen in der Komposition, die darauf ausgehen, die Gruppen weniger getrennt erscheinen zu lassen, diente als Vorlage für den Stecher, der jedoch die Maße des Originals auf dem Stiche angab. Vgl. die Zusammenfassung über alle diese Fragen von Seidel in den „Amtlichen Berichten aus den königlichen Kunstsammlungen“, April 1910.
- S. 117. Das Bild, das nicht gestochen ist, schließt sich in der Komposition und in den Typen auf das engste an Gillot an. Die Zeichnung ist schwach, die Farben sind fest, ohne Brechungen des Tones. Da uns von Watteau kein Original aus jener Zeit erhalten ist und ich kein sicheres Bild von Gillot aus eigener Anschauung kenne, enthalte ich mich eines Urteils darüber, ob das Gemälde von einem der beiden Künstler herrühren kann. Die schwache Zeichnung scheint gegen die Urheberschaft Watteaus zu sprechen.
- S. 118. Das Bild ist nicht gestochen und vom Herausgeber nicht untersucht. Schon nach dem Sujet und der unsicheren Zeichnung (besonders der Hände) könnte es nur in die frühe Zeit gehören. Dagegen spricht der späte Frauentyp. Der Mann paßt durchaus nicht zu Watteaus Figuren, und das Ganze wirkt in der Reproduktion sehr wenig überzeugend. Lady Dilke äußerte gelegentlich der Guildhall-Exhibition 1898 auch Zweifel über die Echtheit (Gaz. d. B. A. 1898, II, S. 330).
- S. 119. Das Bild kann ebensogut von einem andern gleichzeitigen Künstler herrühren. Ich vermag in der Reproduktion nichts zu erkennen, was für Watteau besonders charakteristisch wäre.
- S. 120. Desplaces sculp. (G. 21). Das Bild ist so restauriert, daß es eines eingehenden Studiums bedarf — was mir bei meinem Aufenthalt in Orléans nicht möglich war —, um festzustellen, was alt ist und von Watteau herrühren kann. Der jetzige Anblick ist trocken und unerfreulich. Den Aufbewahrungsort des Gegenstücks, das sich in einem andern französischen Provinzialmuseum befinden soll, konnte ich nicht erfahren.
- S. 121. Das Bild erreichte auf der Versteigerung der Sammlung Cronier den Preis von 165 000 Franken. Obgleich es nicht gestochen ist, könnte es sehr wohl von dem Künstler gemalt sein, da die Zeichnung ihm nahesteht; doch ist eine Überprüfung des Originals zuvor notwendig.
- S. 122. Gravé par H. S. Thomassin fils (G. 78). Die Zeichnung des Bildes wirkt in der Repro-

- duktion sehr flau. Baron Nikolaus Wrangel von der Ermitage in St. Petersburg war so liebenswürdig, mir mitzuteilen, daß er das Bild für eine Kopie von Mercier halte. Ich selbst konnte das Gemälde nicht untersuchen.
- S. 123. G. Scotin sculp. (G. 146). Ob uns hier das Bild vorliegt, das in Juliennes Besitz war, erscheint mehr wie zweifelhaft, da das Bild auf der Versteigerung der Sammlung Cronier nur einen mäßigen Preis erreichte.
- S. 124. J. P. le Bas sculp. (G. 136). Im reproduzierten Zustande ist es nicht zu entscheiden, ob die Härten und zeichnerischen Mängel lediglich einer späteren Übermalung zur Last fallen.
- S. 127, 128. Die Bilder gelten in Glasgow als Kopien von gleicher Hand, was aus den Abbildungen auch klar hervorgeht (vgl. Abb. 6.) Nr. 129: C. Cochin sculp. (G. 51).
- S. 129. Die flauze Zeichnung zwingt uns, auch dies Bild, das zudem starke Härten in der farbigen Erscheinung besitzt, als Kopie nach dem Original bei Rothschild anzusehen (vgl. Abb. 6).
- S. 130. G. Scotin sculp. (G. 115). Dies beliebte Gemälde ist nur eine Kopie nach dem Original. Dafür sprechen die für jene Zeit charakteristischen braunen und roten Farben. Die mangelhafte Zeichnung und trockene Behandlung sowie die unverstandene Wiedergabe der Baumdurchblicke, die durch die dick aufgesetzten weißen Tupfen alle Fernwirkung verloren haben, schließen den Gedanken an ein Original vollkommen aus.
- S. 131. Hier ist es sofort klar, daß es sich um eine nach dem Stich gefertigte Kopie handelt. Nach der Reproduktion dürfte man fast auf englische Entstehung schließen.
- S. 132. C. N. Cochin sculp. (G. 113). Nach der Photographie zu urteilen, kann uns hier nur eine Kopie vorliegen. Es verdient Beachtung, daß der Bacchusbrunnen links umgewandelt ist in dem Herbstbilde, das Watteau für Crozal malte (Faissar sculp.; G. 48), was wiederum für die alleinige Urheberschaft Watteaus bei dieser Folge spricht.
- S. 133. Das Bild ist eine unwesentlich veränderte Kopie nach dem Original im Soane-Museum zu London (vgl. Abb. 19). Selbst die Reproduktion läßt die mangelhafte Zeichnung so stark durchfühlen, daß kein Zweifel aufkommen kann. Eine zweite, in Pariser Privatbesitz befindliche Kopie war auf der Ausstellung französischer Kunst in Brüssel 1904 zu sehen und ist im Burlington Magazine (März 1904, Vol. III, Number XII) abgebildet.
- S. 134. P. Aveline sculp. (G. 36). 1896 bei Drouot versteigert. Die Formation des ganzen Körpers hat etwas weiches, das durchaus nicht Watteau entspricht, sondern eher an Paters Typen erinnert. Der Stich hat die Watteauschen Formen treuer bewahrt; zu beachten ist besonders der Kopf mit den Haarbüscheln und der Gesamtkontur. Die Zeichnung in der Albertina ist ebenfalls nur eine bildmäßig zurechtgestutzte Nachzeichnung nach dem Gemälde, keine vorausgehende Studie. Verwandt im Motiv ist der öfters auf Bildern als Skulptur benutzte Akt eines Mädchens mit untergeschlagenem Bein (vgl. Abb. 82, 98, 134).
- S. 135. Bei einem Vergleich mit Abb. 28 wird die ängstliche und trockene Behandlung des Wiener Bildes (zu beachten der Kragen) besonders klar. Die Behandlung des Baumschlages und der Blumen ist ebenfalls Watteaus Stil angenähert, aber das Ganze ist nur die Kopie eines Künstlers des 18. Jahrhunderts.
- S. 136. Die Landschaft beweist zur Genüge, daß Watteau keinen Anteil an der Ausführung dieses Bildes hat. Ob die Veränderung in der Komposition gegenüber Abb. 123 auf Watteau zurückgeht, scheint mir sehr zweifelhaft, da das Motiv des „Lorgneur“ gegenstandslos geworden ist.
- S. 137. Das Original des Bildes befand sich in der James-Kollektion und ist jetzt bei Edmond de Rothschild. Bereits Hannover hat das Gemälde im Besitz des Herzogs von Sutherland als Kopie bezeichnet.
- S. 138, 139. Ein Vergleich mit Abb. 56, 57 stellt den Sachverhalt klar.
- S. 140, 141. Beide Kopien sind nach dem verschollenen Originale angefertigt.
- S. 142. Ausgestellt: Guildhall-Exhibition, London 1902. Vgl. Abb. 66, wonach dies Bild eine

- rohe Kopie ist, die nicht einmal in der Wiedergabe des Geschlechtes der Personen zuverlässig ist.
- S. 143. Vgl. Text zu Abb. 79.
- S. 147. Das Bild gehört strenggenommen in die Abteilung der Kopien. Doch ist es von so hoher künstlerischer Qualität, daß wir es hier an erster Stelle aufführen. Die Urheberschaft Watteaus hat bereits Hannover bestritten. Sowohl die Farbe des Bildes wie die technische Behandlung spricht für einen Künstler der nachfolgenden Generation. Ich glaube, daß der Kopist kein anderer als Fragonard gewesen ist. Das Original ist zweimal von L. Crépy filius in reichem ornamentalem Rahmen gestochen worden. (G. 300 und 309).
- S. 148. Claude Phillips publizierte dies Bild im Burlington Magazine XIII, 1908, S. 345 ff., als Watteau. Jeder Pinselstrich spricht dagegen. Die Zeichnungen, die Phillips als Vergleich heranzieht, haben nicht die geringste Verwandtschaft. Es sind Lancrets Typen, Lancrets Technik, die uns in diesem Bilde entgegentreten. Besonders charakteristisch ist für diesen Künstler die Baumkulisse, die Haltung und der Blick des Liebhabers, der Kopf des Mädchens und die Form des Mieders.
- S. 149. Ebenfalls von Claude Phillips im Burlington Magazine VIII (1905), S. 99, 100, als Watteau publiziert. Der Cicerone hatte längst die richtige Bezeichnung Lancret gebracht, die vollkommen überzeugend wirkt. Allein die Behandlung des Pavillons und des Gemäuers rechts machen dies zur Gewißheit. In den Figuren ist jede Haltung, jeder Kontur ebenso für Lancret charakteristisch, wie für Watteau fremd. Das gleiche gilt von der Farbe.
- S. 150. Das Bild wird im Edinburger Katalog bereits richtig als Lancret bezeichnet.
- S. 151. Auch dieses Bild publizierte Claude Phillips im Burlington Magazine V (Number XV), S. 235 ff., als Watteau. Es hat weder mit der „Mariée de Village“ in Sanssouci (Abb. 12) noch mit der „Accordée de Village“ im Soane-Museum (Abb. 19) irgendeinen Zusammenhang. Es steht zweifellos Lancret am nächsten, wie schon die Zeichnung erkennen läßt (zu beachten auch die Hintergrundskulisse). Die farbige Haltung des Bildes hat keine Ähnlichkeit mit irgendeinem Bilde Watteaus.
- S. 152. Ist ein zweifelloser Pater. Dafür sprechen die Aktionen der Figuren (besonders der Mann vor dem Pferd und die sitzende Dame), die Figuren selbst (der Knabe mit dem Stock und das Mädchen mit dem Hund sind Patersche Typen, wie die Profile der Mädchen im Hintergrunde); schließlich die Farbe des Bildes, die in ihrem warmen Ton und dem Rot und Grün für die frühere und mittlere Zeit Paters charakteristisch ist.
- S. 153. Das Bild sieht sehr schwach aus, Komposition und Typen schließen sich an Pater an.
- S. 154. Das Bild eines Künstlers, der sich eng an Watteau anschließt und seine Typen frei verwendet. Der Flötenspieler kommt ohne Hut in dem verlorenen „Concert champêtre“ (G. 119. B. Audran sculp.) vor. Studie zu ihm in der Sammlung der Herren Ricketts und Shannon in London. Die vom Rücken gesehene Dame findet sich auf der Zeichnung im Petit Palais, Paris (Sammlung Dutuit, ehemals Goncourt). Bei dieser Nebeneinanderstellung wird es ohne weiteres klar, daß das Bild in Angers mit seiner spitzigen, ungeschickten Pinselführung (zu beachten besonders die Wiedergabe der Stoffe!) unmöglich von Watteau herrühren kann. Von dem gleichen Künstler scheint die Rötelzeichnung zu sein, die als Plate 49 in den „Twenty-six Drawings“ publiziert wurde (zu vergleichen der Kopf der Dame mit der charakteristischen Führung der Augenbrauen).
- S. 155. Ist ein Werk aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Die zwei Figuren sind aus dem Louvrebild (Abb. 45) kopiert.
- S. 156. Könnte von dem gleichen Künstler sein wie 155.
- S. 157. Berliner Ausstellung 1910, Nr. 66. Möglicherweise könnte die Untermalung von Watteau sein. An dem, was jetzt zu sehen ist, hat Watteau keinen Anteil. Besonders mißglückt ist die Landschaft, die so butterig gemalt ist wie auf keinem Bilde Watteaus.
- S. 158. Berliner Ausstellung 1910, Nr. 70. Es ist schwer begreiflich, wie man bei diesem Bilde

auf den Namen Watteau verfallen konnte. Die Landschaft ist ohne die Engländer der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht zu denken.

- S. 159. Der Maler dieses Bildes schließt sich an den Stil der Berliner Komödiantenbilder an. Die Zeichnung und Malerei sind schwach, die Komposition sowie die Wahl des Formates wirkt sehr ungünstig.
- S. 160. Das Bild stammt von einem Stümper, der sich „Die Liebe auf der französischen Bühne“ (Abb. 34) zum Vorbild genommen hat.
- S. 161. Der schwache Künstler schließt sich eher an Lancret'sche Typen an. Von Watteau stammt nicht einmal die Komposition.