

Martin Schieder

## Jean-Honoré Fragonard und der Pariser Kunstmarkt im ausgehenden Ancien régime

*»Rémy, Ménageot, Collin ne sont ni peintres, ni statuaires, ni littérateurs. Ils sont de purs et simples commerçants en tableaux. Cependant ils en jugent mieux qu'aucun peintre, littérateur ou artiste. [...] Est-ce que le brocanteur s'entend mieux en dessin, en couleur, en magie de clair-obscur, en composition, qu'aucun de nous? Aucunement; mais il a passé quarante ans de sa vie à voir, à comparer, à acheter, à vendre. Ses connaissances sont le résultat de son temps, de sa fortune.«<sup>1</sup>*

Seit der großen Fragonard-Ausstellung, die 1987/88 in Paris und New York zu sehen war, beschäftigt sich die Forschung wieder intensiv mit diesem Künstler.<sup>2</sup> Nach wie vor ist jedoch die Frage nach Fragonards zeitgenössischen Sammlern und Auftraggebern sowie seiner Haltung gegenüber dem expandierenden Kunstmarkt weitgehend unberücksichtigt geblieben. Diese Forschungslücke überrascht insofern kaum, als die kunstästhetische und -theoretische Diskussion des französischen 18. Jahrhunderts Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Abhandlungen ist<sup>3</sup>, während ihr sozialhistorischer Hintergrund insgesamt bislang nur ansatzweise untersucht wurde. Die These von Wolfgang Kemp, »die faktische Rezeption von Kunstwerken durch Kunsthandel, Kunstraub und Sammeltätigkeit« sei als »Forschungsgebiet ... noch kaum entwickelt«<sup>4</sup>, gilt daher in besonderem Maße für das französische 18. Jahrhundert. Tatsächlich werden diese Aspekte einer kontextualistischen Rezeptionsästhetik etwa in der Überblicksdarstellung von Philipp Conisbee oder auch bei Thomas Crow nur unzureichend erörtert.<sup>5</sup> Zu einzelnen Sammlern liegen immerhin einige Aufsätze vor.<sup>6</sup> Außerdem kann man auf die Veröffentlichung der wichtigen Dissertation von Colin B. Bailey hoffen.<sup>7</sup> Besonders lückenhaft sind die Kenntnisse über die Kunsthändler, deren Bedeutung als Vermittler zwischen Künstlern und Sammlern bisher nur im Ansatz erfaßt worden ist. Jean Chatelus geht beispielsweise bei seinem Versuch, das soziale und berufliche Umfeld der Pariser Künstler im 18. Jahrhundert zu rekonstruieren, nur am Rande auf den Zusammenhang zwischen Kunst, Kunsthandel und Kommerz ein.<sup>8</sup> So ist man zur Einführung noch immer auf den Beitrag von Erik Duverger angewiesen.<sup>9</sup> Krzysztof Pomian hat darüber hinaus dargestellt, wie sich im Wandel der Formulierungen und des Layouts der Auktions- und Sammlungskataloge die Geschmacks- und Rezeptionsveränderungen spiegeln.<sup>10</sup> Schließlich hat Jo Lynn Edwards versucht, am Beispiel von Alexandre Joseph Paillet Vita und Arbeitsbereiche eines Kunsthändlers zu beschreiben.<sup>11</sup>

Vor dem Hintergrund dieses Forschungsdesiderats wird im folgenden versucht, die zunehmende Professionalisierung und Kommerzialisierung des Pariser Kunstmarktes im ausgehenden Ancien régime darzustellen. Im Mittelpunkt wird dabei das interaktive Verhältnis zwischen Kunsthändler, Sammler und Künstler stehen. Am Beispiel von Jean-Honoré Fragonard soll die Bedeutung aufgezeigt werden, die der sich formierende Kunstmarkt für die wachsende Autonomie des modernen Künstlers hatte.

Seit der Régence verlagerte sich das gesellschaftliche und kulturelle Leben vom königlichen Hof in Versailles nach Paris. Dieser Prozeß, der in unmittelbarem



Zusammenhang mit dem ökonomischen Aufstieg und der gesellschaftlichen Emanzipation des Bürgertums zu sehen ist, brachte nicht nur für das kulturelle Leben im allgemeinen, sondern speziell für die Kunst einschneidende Veränderungen mit sich. So stieg die Zahl der privaten Sammlungen enorm. Nach Pomian erhöhte sie sich von 150 zwischen 1700 und 1720 auf über 500 zwischen 1750 und 1790. Äußeres Anzeichen für diese Zunahme sind die Auktionen (*ventes*). Gab es vor 1730 kaum öffentliche Versteigerungen privater Sammlungen und fanden in den vierziger und fünfziger Jahren im jährlichen Durchschnitt erst fünf Auktionen statt, waren es zwischen 1761 und 1770 bereits 15. 1772 wurde erstmals eine Zahl von über 20 erreicht, und im darauffolgenden Jahr waren es sogar mehr als 40. In den achtziger Jahren ging die Zahl der Auktionen dann auf durchschnittlich 30 im Jahr zurück, wengleich gegen Ende des Jahrzehnts aufgrund der politischen Ereignisse die Tendenz wieder stieg.<sup>12</sup> Dieser rapide Anstieg der Auktionen in der zweiten Jahrhunderthälfte hatte eine außerordentliche Fluktuation der Bilder zur Folge. Die Provenienz eines Bildes erhöhte jedoch dessen Marktwert; häufig war sie daher im Katalog angegeben.

Hinter der wachsenden Zahl privater Sammlungen und Auktionen verbirgt sich ein radikaler sozialer Wandel des Rezipientenkreises. Hatten sich bisher die wenigen Mäzene und Kunstliebhaber aus einer fast ausnahmslos adeligen Elite rekrutiert, kamen jetzt Rezipienten aus der heterogenen Schicht des gehobenen, zum Teil nobilitierten Bürgertums hinzu. Hier sind an erster Stelle die königlichen Financiers und Magistrate (*parlementaires*) zu nennen. Wesentlich bedingt durch diesen Wandel differenzierte sich die ästhetische Rezeption des Kunstwerkes: Kunstkenner und Sammler waren nun nicht mehr zwangsläufig identisch. Diese Entwicklung spiegelt sich in der Art und Weise, wie die Kunsthändler neuerdings ihre Auktionskataloge konzipierten. Hatte Gersaint die Bilder noch hintereinander und ohne Zuschreibungen aufgelistet, ordnete Mariette im Verkaufskatalog von Crozat die Werke 1751 erstmals nach Schulen. Remy schließlich versuchte 1755 als erster, die Bilder bestimmten Künstlern zuzuordnen.<sup>13</sup> Die genaue Zuschreibung und historische Einordnung eines Bildes wurden jetzt wichtiger als dessen ästhetische Erfassung.

Eine Schlüsselrolle bei diesem Prozeß spielte der Kunsthändler. Da er aufgrund seiner Erfahrung der einzige war, der eine genaue Zuschreibung verantworten und Fälschungen bzw. Kopien vom Original unterscheiden konnte, bildete er einen »nouveau type de connoisseur«. <sup>14</sup> Viele private Sammler vertrauten sich dem Urteil ihres Kunsthändlers an, von dessen Reputation auch die des Sammlers abhing. Oft wurden die Kunsthändler nach dem Tod eines Sammlers von den Erben beauftragt, Expertisen anzufertigen und die Bilder zu taxieren.<sup>15</sup> Dabei war es offenbar nicht unüblich, daß sie wider besseres Wissen ein Bild einem berühmteren Maler zuschrieben. So wurde Remy vorgeworfen, er habe eine Darstellung des *Hl. Johannes in der Wüste* aus der Sammlung Jullienne, für die der Besitzer 6000 Livres gezahlt hatte, fälschlicherweise zu einem Werk Raphaels erklärt. Remys Rechtfertigung ist aufschlußreich:

«Je n'ai fait autre chose que ce qu'ils auroient tous fait à ma place. [...] ceux qui nous chargent de leurs intérêts ne nous laissent pas toute la liberté dont nous voudrions user.»<sup>16</sup>

Außerdem kauften die Kunsthändler auf Auktionen und im Salon, aber auch in den Ateliers der Künstler häufig in Kommission eines privaten Sammlers ein. Re-



my, Le Brun und Paillet gehörten zudem zu denjenigen Händlern, die auf Auktionen oder Auslandsreisen im Auftrag von d'Angiviller Bilder für die königliche Sammlung bzw. für das geplante Museum in der Grande Galerie erwarben.<sup>17</sup>

In ihrer kommerziellen Berufsauffassung überschritten einige Kunsthändler – wie bereits angedeutet – des öfteren die Regeln des Erlaubten, »pour induire en erreur les acheteurs«.<sup>18</sup> In vielen Fällen wurden beispielsweise Bilder aus dem niederländischen 17. Jahrhundert angeboten, bei denen es sich in Wahrheit um zeitgenössische französische Kopien handelte. Oder die Kunsthändler zogen nach Auktionen größerer Sammlungen die erworbenen Bilder für eine Zeitlang vom Markt, um so einer Preisinflation vorzubeugen. Auch wenn die renommierten Kunsthändler häufig zusammenarbeiteten oder kurzfristig gleichsam ein Kartell bildeten, standen sie grundsätzlich in einem heftigen Konkurrenzverhältnis. Man scheute sich nicht, geschäftsschädigende Behauptungen übereinander zu verbreiten.<sup>19</sup>

Nicht zuletzt wegen des schlechten Ansehens, das einige Kunsthändler aufgrund dieser Praktiken besaßen, war es Mitgliedern der Akademie ausdrücklich untersagt, selbst Kunsthandel zu treiben.<sup>20</sup> Andererseits waren viele Kunsthändler – wie Basan, Le Brun oder Paillet – selbst Stecher oder (zweitklassige) Maler der Académie de Saint-Luc. Neben diesen *artistes-marchands* gab es die eigentlichen Kunsthändler, die der Zunft der *marchands-merciers* angehörten und ihre Galerien vorzugsweise im Quartier Saint-Honoré besaßen. Die bekanntesten unter ihnen waren Julliot, Boileau, Lazare Duvaux, den die Marquise de Pompadour bevorzugte, und Gersaint, welcher für kurze Zeit mit einem außergewöhnlichen Ladenschild auf der Brücke Notre-Dame warb: mit Watteaus *L'Enseigne*.<sup>21</sup> Le Brun ließ 1787 im Hof seines Hôtel einen eigens für Versteigerungen bestimmten Verkaufssaal errichten, der mit seinen besonderen Fenstern im Dachstuhl die Beleuchtung in der Grande Galerie im Louvre vorwegnahm!<sup>22</sup> Neben diesen seriösen Kunsthändlern gab es zahlreiche Antiquitätenhändler und Trödler, die wenig angesehenen *brocanteurs*.<sup>23</sup> Die öffentlichen Versteigerungen bedeutender Sammlungen wurden häufig in bekannten Journalen annonciert.<sup>24</sup> Noch wichtiger waren jedoch die speziell für die Auktionen konzipierten Kataloge. Darin priesen die Händler die angebotenen Kunstwerke häufig in einem blumenreichen »argot de la curiosité« an.<sup>25</sup> Die Auktionen selbst entwickelten sich bald zu einem gesellschaftlichen Ereignis, an dem Käufer der gesamten Oberschicht teilnahmen: sowohl Hofadel und hoher Klerus als auch Financiers und Magistrate, aber auch Künstler und Kunsthändler.<sup>26</sup> Die gespannte Atmosphäre und Rivalität der potentiellen Käufer wurde durch den Auktionator entsprechend geschürt,

»qui n'agit ainsi que pour presser de plus en plus l'amateur à se déterminer ... par la répétition continuelle de ces mots: *dites-vous; dit-on? M. dit-il? Personne ne dit mot? je vais adjuger; vous ne dites mot, M., je vais adjuger, &c.*, sans cependant aller aussi vite qu'il paroît le promettre, espérant toujours que la valeur augmentera, ainsi que son bénéfice.«<sup>27</sup>

Diese Gewinnspannen der Kunsthändler konnten beträchtlich sein. Geneviève Mazel hat am Beispiel des Verkaufs der Sammlung Randon de Boisset im Jahre 1777 auf das komplizierte Zahlungssystem im Kunsthandel hingewiesen.<sup>28</sup> In der Regel erhielten die Kunsthändler, die oft für enorme Summen mehrere Bilder zugleich erwarben, vom Verkäufer ein Jahr Kredit. Sobald die Bezahlung durch den Käufer erfolgt war, erhielten sie eine Provision, die sich auf ein bis fünf Prozent der Verkaufs-



summe belief. In den seltensten Fällen wurde bar bezahlt; meist beglich man seine Schulden mit Wechseln, die häufig indossiert waren. Die Kunsthändler hatten jedoch oft nicht nur mit der Zahlungsmoral, sondern auch mit der tatsächlichen Solvenz ihrer Kunden Probleme. Allerdings waren sie selbst nicht immer in der Lage, den vom Verkäufer eingeräumten Kredit zurückzuzahlen. In diesem Fall waren die Gläubiger gezwungen, die veräußerten Kunstwerke wieder zurückzunehmen (*repri-ses*).

Das Kunstwerk war also nicht mehr bloß ein Mittel der sozialen Repräsentation, ein Dekorationsgegenstand oder ausschließlich für den ästhetischen Genuß des Kunstkenner bestimmt. Es wurde auch zum Wert- und Spekulationsobjekt. Nicht nur Joullain beobachtete kritisch diesen »esprit de spéculation, achetent et brocantent pour vendre et brocanter.«<sup>29</sup> Ähnlich wie der Rekordpreis von 54 Millionen Dollar für van Goghs *Iris* im November 1987 von sich reden machte, beschäftigte die Zeitgenossen etwa die Auktion des Duc de Choiseul 1772, auf der für beinahe 450 000 Livres Kunstwerke veräußert wurden.<sup>30</sup> Diderot war keineswegs der einzige, der beklagte, daß der Wert eines Kunstobjektes nicht mehr nach dessen künstlerischer Bedeutung bemessen wurde, sondern dem Gesetz von Angebot und Nachfrage unterlag:

»Un tableau considéré en lui-même, quelque beau qu'il soit, n'a pourtant qu'une certaine valeur au delà de laquelle son prix est de pure fantaisie. Ce prix de fantaisie n'a point de limites. Il dépend absolument du nombre, de la richesse, de la vanité, de la jalousie, et de la fureur des amateurs.«<sup>31</sup>

Mit Sorge beobachtete man zugleich, daß immer häufiger nationale Kulturgüter von ausländischen Sammlern erworben wurden.<sup>32</sup> Neben Karoline von Baden und Friedrich dem Großen war vor allem Katharina II. gefürchtet. Mit Hilfe Diderots und des Kunsthändlers Ménageot hatte sie beispielsweise auf dem Verkauf des Baron de Thiers ca. 400 Bilder im Wert von 460 000 Livres erstanden.<sup>33</sup>

Welche Auswirkungen hatten nun die zunehmende Kommerzialisierung und Professionalisierung des Pariser Kunstmarktes für das Schaffen der Künstler? Offensichtlich gewann der Kunsthändler als Vermittler zwischen Sammlern und Kunstwerken nicht nur großen Einfluß auf den Geschmack der Sammler, sondern auch auf die Kunstproduktion. Er übernahm in gewissem Sinn die Funktion eines Mäzens, wie es schon in zeitgenössischen Kommentaren bemerkt wurde.<sup>34</sup>

Jean-Honoré Fragonard schien von all diesen Entwicklungen zunächst unberührt. Am 30. März 1765 präsentierte er sein *morceau d'agrément* an der Akademie: *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*<sup>35</sup> – ein Historienbild, das begeistert aufgenommen wurde. Als im August das Werk im Salon der Öffentlichkeit gezeigt wurde, fand es in den Gazetten und Journalen ebenfalls große Resonanz.<sup>36</sup> Diderot stellte *Corésus* in den Mittelpunkt seines »Salon de 1765«. Seitens der Akademie wurden nun hohe Erwartungen an Fragonard geknüpft. Für ihn bot sich die große Gelegenheit, an der Académie Royale als Historienmaler Karriere zu machen. Bereits am 3. April hatte Marigny auf Drängen Cochins zugestimmt, *Corésus* für 2400 Livres für die königliche Sammlung zu erwerben und als Gobelin reproduzieren zu lassen. Außerdem sollte Fragonard das Atelier des gerade verstorbenen Deshays im Louvre übernehmen, um dort für 4500 Livres ein Pendant zu *Corésus* zu malen.<sup>37</sup> Im Mai 1766 erhielt er den Auftrag, für die *Galerie d'Apollon* im Louvre als sein *morceau de réception* ein Deckengemälde zu entwerfen.<sup>38</sup> Fast zur gleichen Zeit



schlug Cochin Marigny vor, daß Fragonard für das Schloß Bellevue zwei *dessus-de-portes* anfertigen könnte.<sup>39</sup>

Trotz eigener Versprechungen und Mahnungen seitens der Akademie hat Fragonard keinen dieser öffentlichen Aufträge ausgeführt.<sup>40</sup> Von den Malern, die in der Zeit von 1759 bis 1781 im Salon ausgestellt haben, war er der einzige, der nach dem *agrément* kein *morceau de réception* an der Akademie einreichte. Es drängt sich somit die Frage auf, weshalb Fragonard auf eine Karriere verzichtet hat, die ihm neben Ruhm und zahlreichen Privilegien ein hohes soziales Ansehen versprach. Greuze etwa hatte aus Enttäuschung darüber, mit seinem *Septimus Severus et Caracalla* 1769 nur als Genre- und nicht als Historienmaler an der Akademie aufgenommen worden zu sein, nicht mehr im Salon ausgestellt. Grund für Fragonards bemerkenswerten Verzicht war sicherlich nicht die Furcht vor den berüchtigten Salonkritikern, auch wenn ihm dies einige Kritiker und seine Gegner an der Akademie unterstellten. Seine Abwendung von der Akademie und der Historienmalerei entsprang vielmehr materiellen und künstlerischen Motiven, auf die bereits die Brüder Goncourt hingewiesen haben.<sup>41</sup>

Ein erster Hinweis auf Fragonards finanzielle Interessen findet sich in einem Brief, den Cochin im Zusammenhang mit dem Kauf und der Bezahlung von *Corésus* an Marigny geschrieben hat:

»Il se trouvait obligé ... à des ouvrages peu conformes à son génie et qui retarderoient les succès que l'on a droit d'en attendre. Je vous supplie donc de vouloir bien lui accorder un acompte sur le tableau de *Corésus* ... peut être de 1.200 liv.«<sup>42</sup>

Wenig später drängte Cochin den Superintendenten erneut, Fragonard einen Vorschuß zu gewähren.<sup>43</sup> Das einflußreiche Direktionsmitglied der Akademie kannte die Existenzsorgen der Künstler, die für den König arbeiteten. Für einen Historienmaler kam neben geistlichen Institutionen fast ausschließlich der Staat als Auftraggeber in Frage. Dessen Bezahlung war im Vergleich zu den Summen, die von privaten Auftraggebern und Käufern gezahlt wurden, jedoch bescheiden. So sollte Fragonard für *Corésus* 2400 Livres vom König erhalten, während ihm später beispielsweise von der Comtesse Du Barry für *Les progrès de l'amour* 18000 Livres angeboten wurden. Die letzte Rate für sein Bild *Corésus* erhielt Fragonard erst im Januar 1773!<sup>44</sup>

Cochin befürchtete zu Recht, daß Fragonard der Historienmalerei und der Akademie den Rücken kehren und sich statt dessen der *petite manière* und deren Liebhabern, dem vermögenden Adel und Bürgertum, zuwenden würde. Der Künstler besaß bereits zu diesem Zeitpunkt eine kleine private Klientel, die ihn gut bezahlte. So erteilte ihm 1767 der Baron de Saint-Julien den Auftrag für das Bild *Hasards heureux de l'Escarpolette*.<sup>45</sup> Es war der erste große Erfolg des jungen Künstlers, wie die zahlreichen Reproduktionsstiche beweisen. Noch wichtiger für Fragonards Aufstieg waren seine beiden Mäzene: der Abbé Saint-Non und der *fermier général* Bergeret. Sie finanzierten dem Künstler nicht nur jeweils eine Italienreise, sondern verschafften ihm aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung gerade zu Beginn seiner Karriere wichtige Aufträge und waren selbst die ersten Sammler seiner Bilder.

Fragonard gab seine Abkehr von der Historienmalerei gewissermaßen öffentlich bekannt: im Salon von 1767 waren zum zweiten und letzten Mal Werke von ihm zu sehen. Entgegen der Erwartung der Akademie und großer Teile der Öffentlichkeit handelte es sich nicht um weitere Historienbilder, sondern um zwei kleinformatige



tige Gemälde *à la petite manière*. Dies wurde von den Kritikern, die dem *grand goût* anhängen, mit Enttäuschung und Unverständnis aufgenommen. Diderot beispielsweise, der zwei Jahre zuvor noch voll des Lobes über Fragonard gewesen war, spottete nur noch über das »belle omelette, bien jaune et point brûlée«, das der Maler zeigte.<sup>46</sup> Als Fragonard im Salon von 1769 überhaupt nicht mehr ausstellte, kritisierte Bachaumont, daß sich Fragonard damit begnüge, »de briller aujourd'hui dans les boudoirs & dans les gardes-robres«, anstatt für »la gloire & pour la postérité« zu arbeiten.<sup>47</sup> Und wiederum zwei Jahre später stichelte Madame d'Épinay, deren Salon Fragonard nie besuchte: »M. Fragonard? Il perd son temps et son talent: il gagne de l'argent.«<sup>48</sup>

Diese Äußerungen lassen vermuten, wie stark Fragonards Interessen materiell ausgerichtet waren. Anstatt sich dem Risiko einer relativ niedrigen und unregelmäßigen staatlichen Bezahlung auszusetzen, zog er es vor, für eine vermögende Privatkundschaft zu arbeiten. Zu Recht hat Mary D. Sheriff diesen finanziellen Gesichtspunkt in Fragonards künstlerischem Werdegang besonders betont.<sup>49</sup> Dieses geschäftliche Interesse wird durch weitere Ereignisse in seiner Karriere bestätigt, in denen Geld eine besondere Rolle spielte. Es sei hier nur auf die Differenzen des Künstlers mit Bergeret, mit Madame Du Barry oder Madame Guimard hingewiesen.<sup>50</sup>

Seinen Wunsch nach materieller Unabhängigkeit konnte Fragonard allerdings nur erfüllen, weil sein schöpferisches Talent außerordentlich war. Schon seine zeitgenössischen Kritiker, Sammler und Kollegen haben die unkonventionelle Auseinandersetzung Fragonards mit der Tradition und seine künstlerische Infragestellung der Bildgattungen hervorgehoben und bewundert.<sup>51</sup> Wie in dem *Portrait de l'abbé de Saint Non* ging es Fragonard etwa bei den sogenannten *portraits de fantaisie* weder um eine möglichst genaue Wiedergabe der Wirklichkeit (*ressemblance*) noch um eine Idealisierung der porträtierten Person, sondern um den spielerisch-intellektuellen Umgang mit den gewohnten Vorstellungen (*convenance*) von der Gattung des Porträts.<sup>52</sup> Eine ähnliche Auseinandersetzung mit tradierten Formen und Inhalten findet sich in seinen Landschaftsbildern *dans le goût hollandais*. Fragonard plante sie nicht als getreue Kopien der Originale. Hier reizte ihn der individuelle, künstlerische Umgang mit dem Genre des Landschaftsbildes, das in Frankreich kaum eine eigenständige Entwicklung erfahren hatte, sondern sich an italienischen und holländischen Vorbildern orientierte. Genau dies entsprach dem Interesse des gebildeten Sammlers, der seinen *Fragonard* als Pendant neben einen *Ruisdael* hing und es dem *goût de comparaison* des Betrachters überließ, beide voneinander zu unterscheiden. Fragonards künstlerische Vorliebe für die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts kam also durchaus seinen materiellen Interessen entgegen, zumal die importierten holländischen Originale Spitzenpreise erzielten, die viele Sammler nicht bezahlen konnten. Insofern konnte ein Bild Fragonards *à la manière de Ruisdael* nicht nur als raffiniertes Pendant zu einem Original dienen, sondern auch als dessen Ersatz.

Fragonards Erfolg erklärt sich nicht nur aus der originellen Auswahl und Formulierung seiner Sujets. Ein weiterer wesentlicher Grund war seine virtuose, heute beinahe *informell* wirkende Maltechnik. Zeichnungen und Skizzen sprachen in besonderer Weise den Kunstkenner an, da sie ihn unmittelbar am künstlerischen Entstehungsprozeß teilhaben ließen und sich in seiner Vorstellung zum vollendeten Bild ergänzten.<sup>53</sup> Fragonard traf beispielsweise mit der skizzenhaften Ausführung und



dem scheinbaren *non finito* seiner *portraits de fantaisie* ebendiesen Zeitgeschmack: bei ihm wurde die Skizze zum fertigen Bild.

Noch stärker offenbart sich in seinen seriellen Bildern – den Amoretten und Kopfstudien, aber auch in den Genreszenen<sup>54</sup> –, daß sich Fragonard am *goût de jour* orientierte. Es wäre jedoch unzutreffend, Fragonard deswegen als bloßen Eklektizisten und Opportunisten zu bezeichnen. Nur aufgrund seiner außergewöhnlichen künstlerischen Begabung war es ihm möglich, auf die aktuellen Geschmackstendenzen zu reagieren. Da auch sein Geschäftssinn sehr ausgeprägt war, bildete der freie Kunstmarkt folglich das geeignete Arbeitsfeld für ihn. Eine von dem Maler Léonard Defrance überlieferte Episode zeigt, wie sehr Fragonard mit den Gesetzen des Kunstmarktes vertraut war: 1778 riet er Defrance, der seine Bilder veräußern wollte, einen nicht zu hohen Preis vom Kunsthändler zu fordern, damit dieser ihm möglichst alle Bilder abkaufte.<sup>55</sup>

Es lassen sich insgesamt 14 Kunsthändler nachweisen, die auf Auktionen Bilder Fragonards kauften. Zu ihnen gehörten Basan, de Ghendt sowie Paillet, der im Laufe der Zeit 13 Gemälde von ihm erstanden hat. Sein Kollege Le Brun besaß eine ausgesprochene Vorliebe für Pendants: unter seinen insgesamt 14 Bildern von Fragonard befanden sich vier Bildpaare. Die Werke blieben indes selten lange im Besitz der Kunsthändler, da diese oft nur in Kommission eines Sammlers ein- oder verkauften. So erwarb Paillet auf der Auktion Veri, die er 1785 selbst organisierte, *L'Adoration des bergers*<sup>56</sup> für 9501 Livres. Schon der hohe Preis läßt vermuten, daß Paillet das Bild für einen anonymen Käufer erstanden hat. Das dazugehörige Pendant, *Le Verrou*<sup>57</sup>, kaufte hingegen Le Brun für 3950 Livres. Sieben Jahre später wurde es auf der Auktion Grimod de La Reynière erneut zum Verkauf angeboten – und wieder ersteigerte es Le Brun. Beide Male hatte er also entweder in Kommission gehandelt oder das Werk nur erstanden, um es bald darauf mit einer entsprechenden Gewinnspanne wieder abstoßen zu können. Fragonards Bilder scheinen demnach auch ein beliebtes Spekulationsobjekt gewesen zu sein. Dies wird noch deutlicher, wenn man die Preise, die seine Werke erzielten, und die Zahl der Auktionen, auf denen sie angeboten wurden, mit denen anderer Künstler vergleicht.<sup>58</sup> Für einige niederländische und flämische Bilder wurden über 30000 Livres gezahlt. Relativ bescheiden nahmen sich dagegen die Summen aus, die Werke der französischen Kollegen Fragonards erbrachten. Auf Höchstpreise kamen nur Bilder von Vernet<sup>59</sup> und Greuze.<sup>60</sup> Den höchsten Erlös, den ein Gemälde von Vien erzielte, brachte *Une belle femme nue sortant du bain* auf der Auktion des Duc de Choiseul 1772 mit 2050 Livres. Selbst die Preise für einen *Boucher* überschritten nur selten 1000 Livres. Noch weniger wurde in der Regel für Bilder Chardins gezahlt; teilweise waren es nicht einmal 100 Livres.

Welche Preise erzielte nun Fragonard? Obwohl die Preisspanne recht breit war, kostete der Großteil seiner Bilder deutlich weniger als 1000 Livres. Meist handelte es sich um kleinere Arbeiten, die nicht immer auf einen konkreten Auftrag hin entstanden, sondern die direkt für den Kunstmarkt geschaffen wurden. Seit der Mitte der siebziger Jahre erzielten mehrere jüngere Werke Fragonards jedoch aufsehenerregende Höchstpreise. Beispielsweise wurde *Le verrou* auf der Auktion Veri im Dezember 1785 für 3950 Livres verkauft. Dieses Bild hatte ein Jahr zuvor durch einen in den Gazetten mehrfach annoncierten Reproduktionsstich einen besonderen Bekanntheitsgrad in der Pariser Kunstszene erworben. Der enorme Betrag von 7030 Livres, der 1777 für *La visitation de la Vierge* auf der Auktion Randon de Boisset ge-



zahlt wurde, beeindruckte das Publikum.<sup>61</sup> Das teuerste Bild war die *Adoration des bergers*, die 1785 – wie bereits erwähnt – 9501 Livres erzielte. Bald danach nahm der Wert der Bilder Fragonards stetig ab. Von der Auktion Calonne im März 1795 überlieferte Blanc: »Le quatrième jour fut le meilleur. La Visitation, par Fragonard, que M. le Calonne avait payée 6,000 fr., se vend seulement 2,100 fr.«<sup>62</sup> Nach der Jahrhundertwende wurde nicht einmal mehr das Preisniveau von 1000 Livres erreicht.

Die Beobachtung, daß die Preise für Fragonards Bilder bis in die 1780er Jahre hinein erst stiegen und danach wieder fielen, wird durch eine quantifizierende Auswertung der bei Jean-Pierre Cuzin aufgeführten Auktionen bestätigt. Insgesamt sind für den Zeitraum zwischen 1760 und 1810 171 *ventes* überliefert, auf denen 432 Werke Fragonards angeboten oder verkauft wurden. Im einzelnen ergibt sich dabei folgendes Bild:<sup>63</sup>

Zeitraum	Anzahl der Auktion. m. Arb. Fragonards	Anz. d. versteig. Werke Fragonards	Gesamtzahl der Pariser Kunstaukt.
1760er:	2 ( 1,2%)	4 ( 1,0%)	
1770er:	42 (24,5%)	137 (31,7%)	389 (28,9%)
1770-74:	6 ( 3,5%)	17 ( 3,9%)	159 (11,8%)
1775-79:	36 (21,1%)	120 (27,8%)	230 (17,1%)
1780er:	71 (41,5%)	179 (41,4%)	428 (31,9%)
1780-84:	34 (19,9%)	77 (17,8%)	256 (19,1%)
1785-89:	37 (21,6%)	102 (23,6%)	172 (12,8%)
1790er:	40 (23,4%)	92 (21,3%)	249 (18,5%)
1790-94:	26 (15,2%)	68 (15,7%)	116 ( 8,6%)
1795-99:	14 ( 8,2%)	24 ( 5,6%)	133 ( 9,9%)
1800-10:	16 ( 9,4%)	20 ( 4,6%)	278 (20,7%)
total:	171 (100%)	432 (100%)	1344 (100%)

Daß Fragonards Werke zwischen 1775 und 1795 auf über 100 Auktionen angeboten wurden, spiegelt in erster Linie die damalige Expansion des Kunstmarktes wider, die in der absoluten Zahl der Pariser Auktionen zum Ausdruck kommt. Dennoch lassen sich aus den Angaben interessante Rückschlüsse auf Fragonards persönliche Erfolgskurve ziehen, zumal die Prozentzahlen von Auktionen und verkauften bzw. angebotenen Bildern nahezu übereinstimmen. Offensichtlich erfolgte Fragonards Durchbruch auf dem freien Kunstmarkt erst ab Mitte der siebziger Jahre – also zehn Jahre nach *Corésus*. Als Wendepunkt kann man das Jahr 1776 ansehen: da schnellte die Zahl der verkauften Bilder auf 27 hoch, die auf insgesamt acht Auktionen angeboten wurden. In all den Jahren zuvor waren auf jeweils maximal drei Auktionen nie mehr als acht Werke von ihm verkauft worden. Der Abstieg setzte erst zu Beginn der neunziger Jahre ein, d.h. zu einem Zeitpunkt, als Fragonard selbst kaum mehr malte. In beiden Fällen ist ein gewisser Verzögerungseffekt zu berücksichtigen. Weshalb sollte sich ein Sammler, nachdem Fragonard zu einem gefragten Künstler avanciert war, gleich wieder von einem gerade erworbenen Bild trennen? Ähnliches gilt für die Rezeption seiner Werke bis in die neunziger Jahre hinein: die Akzeptanz des so-



nannten Neo-Klassizismus beim breiten Publikum und in den weniger bedeutenden privaten Sammlungen erfolgte nur allmählich.

Fragonards Bilder waren also über fast 20 Jahre hinweg auf dem Kunstmarkt gefragt. Dies zeigt, daß es sich bei den von der Forschung häufig betonten Widersprüchen in Fragonards Werk nicht so sehr um Brüche im künstlerischen Sinn handelt, sondern daß seine unterschiedlichen Techniken, Sujets und Ausdrucksformen im Kontext des Wandels der äußeren Rezeptionsbedingungen gesehen werden müssen.

## Anmerkungen

- 1 Diderot an Falconet; zit. nach Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, hrsg. von Roger Lewinter, Bd. X, Paris 1963, S. 1028f.
- 2 Vgl. Ausst.-Kat. Fragonard, hrsg. von Pierre Rosenberg, Paris 1987; Cuzin, Jean-Pierre, Fragonard, Paris 1987; Asthon, Dore, Fragonard in the universe of painting, Smithsonian Institution 1988; Sheriff, Mary D., Fragonard: art and eroticism, Chicago 1990.
- 3 Vgl. z.B. Kohle, Hubertus, *Ut pictura poesis non erit*. Denis Diderots Kunstbegriff, Hildesheim 1989; Kirchner, Thomas, *L'expression des passions*. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991.
- 4 Kemp, Wolfgang, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild*. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 7-27, S. 21.
- 5 Conisbee, Philip, *Painting in Eighteenth-Century France*, Oxford 1981; Crow, Thomas E., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London 1985.
- 6 Vgl. z.B. Bonfait, Olivier, *Les Collections des parlementaires parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in: *Revue de l'Art* 73 (1986), S. 28-48; Bailey, Colin B., *Le marquis de Veri collectionneur*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* 1983, S. 67-83.
- 7 Bailey, Colin B., *Aspects of the Patronage and Collecting of French Painting at the End of the Ancien Régime*, unpublished doctoral dissertation, Oxford 1985.
- 8 Chatelus, Jean, *Peindre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nîmes 1991, v.a. S. 36-47.
- 9 Duverger, Erik, *Réflexions sur le commerce d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in: *Stil und Überlieferung der Kunst des Abendlandes (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964)*, Berlin 1967, Bd. III, S. 65-88.
- 10 Pomian, Krzysztof, *Marchands, connaisseurs et curieux à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in: *Revue de l'Art* 43 (1979), S. 23-36.
- 11 Edwards, Jo Lynn, *Alexandre Joseph Paillet (1743-1814). Study of a Parisian art dealer*, Ph.D. diss. Washington 1982.
- 12 Vgl. Pomian, 1979, S. 32, und Lugt, Frits, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*. Première période: vers 1600-1825, La Haye 1938.
- 13 Vgl. Pomian, 1979, S. 25f.
- 14 Bonfait, S. 34. Auch einige Werke Fragonards wurden schon zu seinen Lebzeiten anderen Künstlern zugeschrieben. So versicherte er, daß »deux dessins que Monsieur mercier a acheté à la vente de M<sup>r</sup> Varenchan ... sont originaux«; zit. nach Ausst.-Kat. Fragonard, S. 481.
- 15 Vgl. z.B. Guiffrey, Jules Joseph, *Scellés et inventaires d'artistes français du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in: *Nouvelles Archives de l'Art Français* 1885, S. 89 und 160.
- 16 Remy, Pierre, *Catalogue raisonné des tableaux, groupes et figures de bronze qui composent le cabinet de feu Monsieur Gaignat*, Paris 1768, S. IX.
- 17 Vgl. z.B. Archives Nationales (Paris), O<sup>1</sup>/1917; 1784, S. 414: »Le Directeur général



- des Bâtiments a introduit à la vente publique ... du cabinet de tableaux du comte de Vaudreuil un nombre d'encherisseurs chargés d'acheter pour la collection de Sa Majesté les tableaux reconnus faits pour entrer dans la galerie Museum dont l'établissement se prépare»; zit. nach Edwards, S. 158, Anm. 1.
- 18 So der Kunsthändler Glomy über die Verkaufspraktiken seiner eigenen Zunft; zit. nach Thibandeau, A., *Lettre sur la curiosité et les curieux*, in: Blanc, Charles, *Le trésor de la curiosité*, 2 Bde., Paris 1857/58, Bd. I, S. Cf.
- 19 Vgl. z.B. Thibandeau, S. LXXII f.
- 20 Diese Vorschrift umgingen jedoch einige Künstler, indem sie sich mit einem Kunsthändler oder einem Mitglied der Académie de Saint-Luc assoziierten! Vgl. z.B. Guiffrey, S. 121-23.
- 21 *L'Enseigne (Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint)*, 1720, 163 x 308 cm, Berlin, Schloß Charlottenburg.
- 22 Vgl. Gallet, Michel, *La maison de Madame Vigée-Lebrun*, Rue du Gros-Chenet, in: *Gazette des Beaux-Arts* 56 (1960), S. 275-84.
- 23 Vgl. z.B. *La confession publique du brocanteur*, Amsterdam 1776, Reprint 1936.
- 24 Vgl. z.B. *Mercur de France*, April 1777, S. 173-75 (*Vente Prince de Conti*).
- 25 Thibandeau, S. XCVI.
- 26 Vgl. Pomian, Krzysztof, *Zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem: die Sammlung*, in: ders., *Der Ursprung des Museums*, Berlin 1988, S. 13-72, S. 63 f.
- 27 Jollain, François G., *Réflexions sur la peinture et la gravure, accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général*, Metz 1786, S. 125.
- 28 Mazel, Geneviève, 1777. *La vente Randon de Boisset et le marché de l'art au 18e s.*, in: *L'Estampille* 202 (April 1987), S. 41-47.
- 29 Jollain, S. 114. Vgl. Diderot, *Salons*, hrsg. von Jean Seznec und Jean Adhémar, Bd. III (1767), Oxford 1963, S. 53-55.
- 30 Vgl. z.B. *Correspondance littéraire, philosophique et critique* par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., hrsg. von Maurice Tourneux, 16 Bde., Paris 1877-82, Reprint Nendeln/Lichtenstein 1968, Bd. IX, S. 496.
- 31 Diderot an Grimm; zit. nach Diderot, *Correspondance*, hrsg. von G. Roth und J. Varloot, Bd. XIV, Paris 1968, S. 238; vgl. Jollain, S. 190.
- 32 Vgl. z.B. *Correspondance littéraire*, Bd. II, S. 71.
- 33 Vgl. Cartwright, Michael T., *Diderot's Connoisseurship: Ethics and Aesthetics of the Art Trade*, in: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 10 (1980), S. 227-237.
- 34 Vgl. den Prolog im »Catalogue ... de feu Pierre-François Basan père« von Regnault, Paris 1797/98: »Le Dieu du Commerce, et le Génie de l'activité déterminent le goût de l'artiste pour les avantages du commerce, ils lui facilitent les correspondances de son art chez l'Etranger.«
- 35 1765, 309 x 400 cm, Paris, Musée du Louvre.
- 36 Vgl. *Ausst.-Kat.* Fragonard, S. 212.
- 37 Vgl. *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, hrsg. von Marc Furcy-Raynaud, in: *Nouvelles Archives de l'Art Français* 20 (1904), S. 10-12.
- 38 Vgl. *Procès verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793)*, hrsg. von Anatole de Montaiglon, 10 Bde., Paris 1875-1892, Bd. VII, S. 331.
- 39 Vgl. *Correspondance de M. de Marigny*, S. 51.
- 40 Vgl. *Correspondance de M. de Marigny*, S. 53 und 247.
- 41 Vgl. Goncourt, Edmond und Jules de, *Fragonard*, in: *L'Art du dix-huitième siècle*, 3 Bde., Bd. III, Paris 1882, Reprint Genf-Paris 1985, S. 211-98, S. 231 ff.
- 42 *Correspondance de M. de Marigny*, S. 27.
- 43 Vgl. *Correspondance de M. de Marigny*, S. 28.
- 44 Vgl. *Ausst.-Kat.* Fragonard, S. 301.
- 45 1767, 83 x 65 cm, London, The Wallace Collection.
- 46 Diderot, *Salons*, Bd. III (1767), S. 280. Es handelt sich um *Groupes d'enfants dans le ciel*, 1767, 65 x 56 cm, Paris, Musée du Louvre.
- 47 Bachaumont, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, 36 Bde., London 1777-89, Bd. XIII, S. 32 f.
- 48 Zit. nach *Ausst.-Kat.* Fragonard, S. 300.
- 49 Sheriff, Mary D., *For Love or Money? Rethinking Fragonard*, in: *Eighteenth-Century Studies* 19 (1986) S. 333-54.



- 50 Der Verfasser beabsichtigt, das besondere Verhältnis von Fragonard zu seinen Mäzenen und Auftraggebern demnächst an anderer Stelle darzulegen.
- 51 Vgl. z.B. Peinture. Observations sur les ouvrages de Peinture & de Sculpture, &c. exposés au Louvre en 1765, in: *Mercure de France*, Okt./I 1765, S. 139-69, S. 165.
- 52 1769, 80 x 65 cm, Paris, Musée du Louvre. Vgl. Sheriff, Mary D., *Invention, Resemblance, and Fragonard's Portraits of Fantaisie*, in: *Art Bulletin* 69 (1987), S. 77-87.
- 53 Vgl. z.B. Diderot, *Salons*, Bd. II (1765), Oxford 1960, S. 153f.
- 54 Vgl. z.B. Cuzin, *Kat.*-Nr. 311-13, 315-17, 319-21.
- 55 Vgl. Léonard DeFrance, *Mémoires*, hrsg. von Françoise Dehousse und Maurice Pouchen, Liege 1980, S. 64; zit. nach *Ausst.-Kat. Fragonard*, S. 422.
- 56 Um 1775, 73 x 93 cm, New York, Privatbesitz (Cuzin, *Kat.*-Nr. 300).
- 57 Um 1778, 73 x 92 cm, Paris, Musée du Louvre (Cuzin, *Kat.*-Nr. 336).
- 58 Vgl. Mireur, Hippolyte, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, 7 Bde., Paris 1911-12.
- 59 Für zwei Pendants, *Une tempête* und *Un calme*, wurden 1777 auf der Auktion Randon de Boisset zusammen 8540 Livres gezahlt.
- 60 Joullain kaufte 1782 auf der Auktion De Menars im Auftrag des Königs *L'accordée de village* für 16650 Livres. Zuvor hatte es De Menars auf der Auktion Randon de Boisset (1777) für nur 9000 Livres erworben.
- 61 Verschollen; vgl. *Ausst.-Kat. Fragonard*, S. 472f.
- 62 Blanc, Bd. II, S. 168.
- 63 Die erste Tabellenspalte zeigt den Zeitraum. Die zweite informiert über die Anzahl der Auktionen, auf denen Bilder Fragonards angeboten wurden, während die dritte seine dort versteigerten Werke summiert (nach Cuzin; S. 260-358; vgl. Anm. 2). In der letzten Spalte ist zum Vergleich die Zahl der Pariser Auktionen insgesamt aufgelistet (nach Lugt; vgl. Anm. 12).