

CHRISTOPHE LERIBAUT

Jean-François de Troy (1679-1752)

Paris, Arthena 2002. 496 S., zahlr. Abb. ISBN 2-903239-30-4

Seit 1979 unterstützt der gemeinnützige Pariser Verlag Arthena die Erschließung französischer Kunst – ganz überwiegend der Malerei – durch Werkkataloge. In dieser Reihe sind seit her die Œuvreverzeichnisse von zentralen (und auch einigen weniger zentralen) Figuren der französischen Malerei insbesondere des 17. und 18. Jh.s erschienen, wie Vignon und Eustache Le Sueur, den beiden Coypel, Restout und Vien. Nimmt man sie zur Hand, so kann man die grundlegende Neubewertung nachvollziehen, die von den Forschern der Generation Pierre Rosenbergs und Antoine Schnappers vorgenommen wurde: weg von den Goncourts, hin zur akademischen Tradition, zur Historie und zu einer Geschichte der französischen Malerei, die der Wahrnehmung der Zeitgenossen folgt. Arthena steht für diesen grundlegenden Versuch einer breiten Aufarbeitung und Neubewertung der französischen Malereitradition, letztlich mit dem Ziel, Frankreich – auch durch einige »Einbürgerungen« – als eine der großen Schulen des 17. und 18. Jh.s zu etablieren und darzustellen. Diese Einschätzung mag inzwischen neben Frankreich auch in den englischsprachigen Ländern zum Gemeinplatz geworden sein, in Deutschland wird dieser Standpunkt aber nur von einem kleineren Kreis von Spezialisten geteilt. Gerade das Interesse am *grand siècle* und an der Historienmalerei beider Jahrhunderte ist hier nach wie vor gering.

Das Erscheinen eines weiteren, magistralen und opulent ausgestatteten Bandes ist deshalb eine gute Gelegenheit, noch einmal auf diese Reihe und ihr Anliegen hinzuweisen, gerade weil mit Jean-François de Troy nun das Werk eines Malers auf gesicherter Basis neu vorgestellt wird, von dem in Potsdam die außerhalb Frankreichs wichtigste Werkgruppe bewahrt

wird. Die Farbabbildungen sind von sehr guter Qualität und der Band ist sorgfältig redigiert.

Der Ruhm de Troys beruht bis heute auf seinen sog. *tableaux de mode*, in der zeitgenössischen Oberschicht angesiedelten Genredarstellungen. Wie kaum ein anderer Maler verkörperte de Troy in ihnen die seit den Goncourts zumindest unterschwellig dominierende Vorstellung von der raffinierten, weiblich geprägten Welt des französischen Rokoko. Von Friedrich II. von Preußen über Vivant Denon bis zu Mrs. Wrightsman hat dieses Bild die Sammler fasziniert. De Troys »Liebeserklärung« und seine sog. »Molière-Lektüre«, sein »Austernessen« und zahlreiche weitere Gemälde dienen kontinuierlich als Illustrationen in den unterschiedlichsten Büchern zu Lebensstil und Sachkultur des Rokoko – und bringen Rekordpreise auf dem Kunstmarkt. Eine Monographie zu de Troy muß sich der Sogwirkung dieser Werkgruppe stellen. Leribault kann dieses im Goncourtschen Sinne verzerrte Bild aber zurechtrücken. Er verhilft dem Akademiker de Troy zu seinem Recht, dem Historienmaler und Rivalen Lemoynes, dem Direktor der französischen Akademie in Rom. Das erste Mal erhalten de Troys *tableaux de mode* nun ihren angemessenen – wichtigen, aber nicht dominierenden – Platz in seinem Œuvre.

Leribaults Anliegen, de Troy nach den Kriterien seiner Zeit zu betrachten, zeigt sich schon in der Gliederung der Arbeit. Nach einer aus den Quellen in wesentlichen Zügen neu erarbeiteten Darstellung von Ausbildungsgang und Frühwerk widmet er ein umfangreiches Kapitel de Troys Pariser Karriere bis zu seiner Übersiedlung nach Rom 1738. Einzelne werden hier die Historien Gemälde und die *tableaux de mode* erörtert, dazu in der Anwendung von

Fragestellungen der Schnapper-Schule die Frage nach dem Umfeld des Malers und insbesondere der sozialen Verortung seiner Auftraggeber und Sammler. Ein vergleichbar gewichtiger Teil behandelt seine römischen Jahren – seine offizielle Position als Direktor der französischen Akademie in Rom, dann seinen Platz in der römischen Kunstwelt der Zeit. Nachlaß und Nachleben ist ein eigenes Kapitel gewidmet, ebenso den druckgraphischen Reproduktionen seiner Werke. Den Hauptteil des Buches bildet der anschließende Werkkatalog.

De Troy wurde 1679 in eine Familie hineingeboren, die in die Pariser Kunstwelt eingebunden war. Neben Lebrun und Roger de Piles befand sich auch Elisabeth de Lafosse, Schwester von Charles de Lafosse und Frau von Jean Forest, unter den Paten der Familie. De Troy erhielt über seinen Vater daher leichten Zugang zur Ausbildung an der Akademie, doch erwies er sich zunächst nicht als besonders erfolgreicher Schüler. Wohl nicht nur freiwillig brach er 1698 zu seiner ersten Italienreise auf, von der er erst gegen 1704 zurückkehrte. Leribault kann diesen Aufenthalt das erste Mal genauer fassen und weist zu Recht darauf hin, daß er wenige Spuren in de Troys Werk hinterlassen hat. Das gilt insbesondere für die venezianische Malerei, die trotz seiner Zeit in der Lagunenstadt zunächst ohne Wirkung blieb.

Erst relativ spät wurde de Troy in die Pariser Akademie aufgenommen, dann allerdings am selben Tag des Jahres 1708 *agréé* und *re  *. Wie später bei der Aufnahme Charles Coypels galten auch hier für den Sohn eines Akademikers offensichtlich Ausnahmen. Danach ging der Aufstieg schnell vonstatten: 1716 wurde der Maler *adjoint   professeur*, 1719 Professor. De Troy war zunächst auf der Suche nach seiner Klientel. In den ersten Jahren arbeitete er noch in der Werkstatt seines Vaters, der auch ein großes Projekt der Stadt Paris an ihn weitergab. Erst allmählich erhielt er bedeutende Aufträge der Finanzwelt, wo der K nst-

ler seine wirtschaftliche Basis erarbeitete. Bei seinen Bemühungen um königliche Aufträge war de Troy erfolgreich, doch waren sie stets von der Rivalität mit François Lemoyne bestimmt. Beide Maler hatten schon 1727 den ersten Preis des vom Duc d'Antin organisierten Wettbewerbs für Historienmalerei unter sich aufgeteilt. In der Folge blieb de Troy der zweite Sieger. Lemoyne erhielt den Auftrag für den Salon d'Hercule in Versailles und wurde in der Folge zum *Premier Peintre du Roi* ernannt. Erst Lemoynes Selbstmord 1737 beendete diese Konkurrenz. Noch 1736 hatte de Troy erreicht, daß er die Kartons der Geschichte der Esther für die Gobelins malen konnte, um hier selbst eine Bühne für anspruchsvolle Historien zu erhalten.

1724 stellte de Troy sein erstes *tableau de mode* aus und schuf in dem folgenden guten Jahrzehnt eine kleine Gruppe von Genregem lden, auf denen heute weitgehend sein Ruhm beruht. Diese Einschätzung steht in deutlichem Gegensatz zur zeitgenössischen Wahrnehmung: Unter den Biographen erwähnte nur Mariette die *tableaux de mode*  berhaupt; es existieren keine zeitgenössischen Nachstiche. Leribault weist dieser Werkgruppe ihren angemessenen Platz im *Œuvre* zu. Mehr wäre allenfalls über die Ableitung dieser Szenen zu sagen. Statt sie unmittelbar in den persönlichen Interessen und Lebensumständen des Malers anzusiedeln, sollte man sie doch eher in eine breitere Tendenz der 1720er Jahre in Frankreich einbinden, Themen der niederländischen Genre-malerei des 17. Jh.s in eine zeitgenössische Sprache zu übersetzen. Ähnliches tat zur gleichen Zeit Charles Coypel; Chardin folgte wenige Jahre später. Eine zentrale Position bei der Entstehung von de Troys *tableaux de mode* kommt der Berliner »Kaffeetrinkerin« von 1723 zu. De Troy setzte diese Werkgruppe in Rom nicht mehr fort. Es liegt nahe, in ihr eine Art Ausweichmanöver für einen spezifischen Pariser Markt zu sehen. Von besonderem Interesse sind hier Leribaults Beobachtun-

gen zur sog. »Molière-Lektüre«, für die er nachweist, daß wichtige Elemente nicht in der zeitgenössischen Sachkultur nachzuweisen, sondern vielmehr der brillanten Bildregie geschuldet sind. Hier wäre noch stärker zu fragen, welche Bilder der zeitgenössischen Konversation und des Miteinanders de Troy hier konstruierte und inwieweit er dabei auf seine Klientel einging.

Auf einer stilistischen Ebene bemerkenswert ist insbesondere eine Gruppe von Werken im niederländisch-rembrandtschen Stil, die Leribault bereits in der Festschrift Schnapper vorgestellt hatte. Innerhalb des an sich bekannten Phänomens der intensiven Niederländer-Rezeption französischer Maler des 18. Jh.s wird hier nun eine wichtige Gruppe aus den späten 1720er Jahren greifbar, ein unmittelbarer Vorläufer der entsprechenden Werkgruppen Charles-Antoine Coypels und vor allem Chardins. Sie flankiert die niederländisch inspirierte Werkgruppe der *tableaux de mode*. Mit seinem Wechsel als Direktor an die französische Akademie in Rom gewann de Troy zunehmend Abstand von der Pariser Szene, insbesondere auch wegen seines gespannten Verhältnisses zum mächtigen Marigny. Andererseits sind auch sonst in Rom kaum Wechselwirkungen mit der zeitgenössischen Kunstszene festzustellen.

Leribaults Kapitel zu de Troys Tätigkeit in Rom kann grundsätzliches Interesse beanspruchen. Dem Autor ist hier eine gültige Zusammenfassung und Erweiterung des Kenntnisstandes zu dieser wichtigen Periode der französischen Kunst und der französisch-italienischen Beziehungen gelungen. Er stellt umfassend die Ausbildungsmethoden und die Situation an der Akademie dar. Hier ist der Band eine Fundgrube für das Verständnis einer ganzen französischen Malergeneration, die sich zu dieser Zeit in Rom befand.

Der Werkkatalog umfaßt 444 Einträge zu Gemälden und 44 zu Zeichnungen in chronologischer Folge, dazu eine Zusammenstellung der wichtigsten zurückgewiesenen Zuschrei-

bungen an de Troy. Er bietet das erste Mal eine solide Grundlage, um das umfangreiche Œuvre des Malers zu überblicken und einen klaren Eindruck von seiner inhaltlichen und stilistischen Entwicklung zu erhalten. Ihm liegt eine beeindruckend breite Quellenbasis zugrunde. Belegte Werke werden durch stilistisch begründete Zuschreibungen ergänzt. Hier sind allenfalls einige kritische Anmerkungen zur Methode zu machen, ohne das erzielte Ergebnis in Frage zu stellen. Man würde hier eine exaktere Trennung von belegten und (sicher) zuzuschreibenden Werken erwarten. Als fast beliebiges Beispiel herausgegriffen seien die beiden Landschaften de Troys aus der Sammlung La Caze (heute als Leihgabe im französischen Außenministerium, Nr. P. 162 und P. 163). Ihre stilistische Zuschreibung an de Troy (statt bisher an Gainsborough!) überzeugt, wird aber im Buch nicht begründet. Man muß sich hier auf den kennerschaftlichen Blick Leribaults verlassen; ein Versuch, diese Entscheidungen nachvollziehbar zu machen, wäre wünschenswert.

Großteils stilkritisch erfolgt die Trennung der Œuvres von Jean-François und seinem Vater François. Erst in letzter Zeit hatte Dominique Brême dem Werk des Vaters umfangreiche Forschungen gewidmet, die das erste Mal im Ausstellungskatalog von 1997 greifbar wurden. Leribault folgt Brême nicht in jedem Falle, die Erkenntnisse beider Forscher zusammen ermöglichen nun jedoch, Vater und Sohn deutlicher auseinanderzuhalten als jemals zuvor. Die bei Leribault anklingenden Zweifel an der Zuschreibung des Porträts der Kinder de Troys (P. 278) verstärken sich angesichts des Abbildungsmaterials. – Ein Quellenanhang enthält ausgewählte Archivquellen, insbesondere zum Nachlaß des Malers und zur Rezeptionsgeschichte seines Werkes, eine ausführliche Zeittafel und die Bibliographie.

Weiterhin bleiben zentrale Künstlerpersönlichkeiten der Epoche zu erschließen, so die *Premiers peintres du roi* Carle Van Loo (dessen Werkverzeichnis nur in Kurzform als Teil

des Ausstellungskataloges von 1977 vorliegt) und Jean-Baptiste-Marie Pierre. Gleichzeitig nähert sich jedoch der Zeitpunkt, wo man angesichts der ungeheuren Mengen neuen Materials mehr und mehr auch ein Interpretationsvakuum zu spüren beginnt. Hätte die angelsächsische Forschung in den letzten zwanzig Jahren nicht grundlegend neue Fragen aufgeworfen und neue Interpretationsansätze geboten, wäre der Befund noch frappanter. Es herrscht jedoch ein Kommunikationsproblem zwischen den beiden Forschungstraditionen, das schwer überbrückbar scheint: Nur den wenigsten angelsächsischen Forschern steht die breite positivistische Material- und Quellenbasis zur Verfügung, wie sie in Frankreich erarbeitet wird; mangelnde Sprachkenntnisse beeinträchtigen die For-

schung. Umgekehrt herrscht in Frankreich nach wie vor eine tiefe Skepsis, wenn sich die Kunstgeschichte zu weit von Fragen der Zuschreibung, Werkgenese, der Rekonstruktion von Ensembles und der Provenienzhistorie entfernt. Auch hier wird allenfalls englischsprachige Literatur systematisch rezipiert. Man könnte viel von einem breiter angelegten Austausch erwarten, dessen Grundlagen aber erst zu erarbeiten wären. Vielleicht bietet sich hier ja eine Chance für die weiterhin eher marginale deutsche Frankreich-Forschung. Die Bestände deutscher Museen könnten hier einen Ansatzpunkt bieten. Lerbaults vorbildliche de Troy-Monographie ist ein gutes Beispiel für die solide Grundlage, wie sie die französische Forschung hierfür bereitstellt.

Christoph Martin Vogtherr

Ridikül! Mode in der Karikatur 1600 bis 1900

Berlin, Kunstbibliothek SMB, 5. Dezember 2003 bis 15. Februar 2004. Catalogo a cura di Adelheid Rasche e Gundula Wolter, Berlin/Köln, Dumont 2003

La Lipperheidesche Kostumbibliothek conservata presso la Kunstbibliothek di Berlino è universalmente nota come una delle più ricche collezioni di opere a stampa relative alla storia della moda e del costume.

Il settore vero e proprio delle caricature all'interno della Kostumbibliothek offre una vastissima scelta di grafica francese, inglese, viennese e tedesca dei secoli dal XVII al XIX solo in piccola parte già studiata e conosciuta. Potendo contare su questa documentazione davvero imponente è stata allestita a Berlino una mostra il cui catalogo verrà a lungo considerato uno strumento indispensabile da chi si occupa di storia della grafica e in particolare di caricatura della moda, un settore della grafica che in passato è stato spesso trascurato o sottovalutato.

Adelheid Rasche nella sua introduzione al catalogo definisce le caricature di questo tipo come elaborazioni grafiche che hanno come oggetto gli abiti contemporanei rappresentati secondo un punto di vista critico oltre che umoristico. Le immagini pur prendendo spunto da situazioni che si ispirano alla realtà contemporanea riescono spesso ad assumere un valore più generale e se opportunamente accostate le une alle altre ci raccontano una storia delle mentalità che difficilmente può emergere da altri documenti.

Tutte le stampe »a larga diffusione« (conviene chiamarle così per non ricorrere al termine »popolare« che può essere fuorviante) sono in grado di fornire numerose informazioni indipendentemente dal loro valore artistico. E non soltanto sul loro specifico soggetto, ma anche