

2005 jedenfalls für eine Rückgabe der drei Gemälde von Carl Blechen und des Aquarells von Anselm Feuerbach, während Schweizer Juristen bei anderen Werken aus der gleichen Auktion keinen Anlass für eine Restitution sahen.

Abschließend fasste Lukas Gloor die Kernpunkte der Tagung zusammen. Wie sehr die Meinungen bei der Beurteilung von Fluchtgut auseinandergehen, zeigte die Diskussion mehr als deutlich. Dass die Gemengelage von historischer Aufarbeitung, moralischer Bewertung einer Sachlage und divergierenden Interessen involvierter Parteien, die das Thema bestimmt, von höchster Brisanz ist, wurde ebenfalls klar. Unbestritten blieb die Feststellung, dass ohne die Verfolgungspolitik des NS-Regimes viele jüdische Sammler ihren Kunstbesitz nicht in die Schweiz gebracht und nicht hier verkauft hätten. Uneinig blieb man hingegen bei der Frage, ob für Fluchtgut in jedem Fall eine Rückgabeverpflichtung bestehe. Dabei betonte

Gloor erneut, dass über allen Überlegungen, seien sie rechtlicher oder historischer Natur, immer auch die moralische Frage schwebte. Und schließlich erinnerte er an die von der Schweiz gerne betonte Sondersituation während des NS-Unrechtsregimes, „denn ihre Bewohner können nicht nachträglich für Taten haftbar gemacht werden, die sie nicht begangen, und für Verhältnisse büßen, die sie nicht geschaffen haben“. Die Akten der Tagung werden in der von Beat Schönenberger und Peter Mosimann betreuten Reihe *Kunst und Recht 2015* bei Stämpfli publiziert; eine Folgeveranstaltung für den 31. August 2015 ist in Planung.

---

**DAVID SCHMIDHAUSER, M.A.**  
 Fondation Beyeler,  
 Baselstr. 77, CH-4125 Riehen,  
[david.schmidhauser@fondationbeyeler.ch](mailto:david.schmidhauser@fondationbeyeler.ch)

## Jean-Honoré Fragonard, der große Unbekannte

### **Fragonard. Poesie & Leidenschaft.**

Katalog zur Ausstellung. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 30. November 2013–23. Februar 2014.

Berlin/München, Deutscher Kunstverlag 2013. 272 S., zahlr. Abb.

ISBN 978-3-422-07214-5. € 34,90

---

**D**ie Karlsruher Kunsthalle hat sich seit dem Zweiten Weltkrieg eine führende Position in der Rezeption französischer Kunst des Ancien Régime und des 19. Jahrhunderts erarbeitet. Aufbauend auf der Sammlung Karoline Luises von Baden präsentiert das Museum seit den 1950er Jahren dank seiner

systematischen Erwerbungs politik die französische Malerei in Deutschland in herausragender Weise. Anders als die Berlin-Potsdamer Sammlungen hat die Kunsthalle die Sicht auf das höfische Sammeln im 18. Jahrhundert in neue Richtungen weiterentwickelt und ihre Präsentation der stark gewandelten kunsthistorischen Sicht auf die französische Malerei angepasst. Die Karlsruher Sammlungspolitik geht wesentlich über die Vision der Goncourts hinaus, da dort Historienmalerei und Stilleben gleichwertig neben Porträt und Genre stehen, akademische Kunst gegenüber den Vertretern einer „Kunstgeschichte der Außenseiter“, wie sie seit dem 19. Jahrhundert gepflegt wurde, bestehen kann. Das Ergebnis ist eine geradezu kammermusikalisch zu nennende, ausbalancierte Werkgruppe und die ‚französischste‘ Sammlung französischer Kunst unter den deutschen Museen.

In dieser Tradition stehen auch die Karlsruher Sonderausstellungen. Die Kunsthalle hat entscheidende Beiträge zur Erforschung und Popularisierung französischer Kunst geleistet, so 1999 mit der innovativen und anregenden Chardin-Ausstellung, die den Maler im Jubiläumsjahr in seinem Verhältnis zu den Niederlanden präsentierte. Zum 50. Jubiläum des Elysée-Vertrags 2013 hatte die Kunsthalle mit der ersten umfassenden Corot-Schau und dann der Fragonard-Premiere in Deutschland gleich zwei Ausstellungen zu bis dahin in deutschen Sammlungen und Museen unterrepräsentierten französischen Künstlern organisiert (vgl. Klaus Heinrich Kohrs, *Toujours la même chose? Corot in Karlsruhe*, in: *Kunstchronik* 66, 2013/4, 199ff.).

### SPONTANEITÄT UND SKIZZENHAFTIGKEIT

Während sich Fragonard in Frankreich ebenso wie in weiten Teilen Europas und den Vereinigten Staaten großer Wertschätzung erfreut, kamen nur zwei seiner Gemälde und das auch erst nach dem Zweiten Weltkrieg in deutsche Museen. Eines von Fragonards Hauptwerken, sein „Portrait de fantaisie“ Gabriel Auguste Godefroys, wurde vor kurzem aus der im Arp Museum Bahnhof Rolandseck ausgestellten Sammlung Rau versteigert, ohne dass dies in der öffentlichen Wahrnehmung als Verlust empfunden worden zu sein scheint. Dagegen besitzen insbesondere Berlin, Frankfurt und Karlsruhe selbst wichtige Gruppen seiner Zeichnungen. Dort wurde aus Anlass der Ausstellung ein besonders schö-



Abb. 1 Jean-Honoré Fragonard, *Szene aus Ariost, Der rasende Roland, Gesang 1, Strophe 59: Sakripant, im Begriff, Angelika zu überwältigen, wird durch einen großen Lärm unterbrochen*, 1780er Jahre. Schwarze Kreide, Pinsel in Braun und Grau, laviert, 39,0 x 24,7 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett (Ausst.kat. Fragonard, Berlin/München 2013, S. 189)

nes Blatt erworben – eine der Illustrationen zu Ariosts *Orlando furioso* (Abb. 1).

Die Ausstellung vereinte 85 Exponate, hauptsächlich Zeichnungen, aus der gesamten Karriere Fragonards. Die Zeichnungen repräsentierten alle wichtigen Varianten seines Schaffens in zentralen und teilweise weniger bekannten Beispielen. Bei den Gemälden herrschte das kleine Format vor, darunter jedoch herausragende Stücke. Ziel der

Ausstellung war es nicht, eine umfassende, gültige Retrospektive zusammenzustellen, sondern dem Prozesshaften in Fragonards Kunst und dadurch seinem Ausnahmestatus im 18. Jahrhundert auf die Spur zu kommen, wie es die Kuratorin Astrid Reuter in ihrem kurzen Einleitungsaufsatz im Katalog darlegt. Stärker als andere Maler seiner Zeit machte Fragonard die freie Handschrift, das Skizzenhafte, das scheinbar Schnelle oder Unvollendete zu seinem Markenzeichen. Reuter definiert das Verhältnis von Imitation und Inspiration im Werk des Malers und Zeichners als eines der zentralen Themen der Ausstellung: Diese fragte danach, inwieweit das Freie und Skizzenhafte unmittelbar aus dem Schaffensprozess hervorging oder ob es auf eine Strategie seitens des Künstlers zurückzuführen ist. Fragonards künstlerische Überzeugungskraft beruht auch auf der vorgebliehen Spontaneität seiner Arbeiten, wie die Serie seiner Ariost-Illustrationen in ihrer extremen Skizzenhaftigkeit belegte, die damit zum zentralen Argument der Schau wurde.

Organisiert war die Ausstellung in drei thematischen Sektionen, der Katalog führt die Werke in seinen hieran orientierten Kapiteln jeweils chronologisch auf. Ein erster Teil verfolgte unter dem Titel „Natur und Geselligkeit“ Fragonards Verhältnis zur Tradition der *fête galante* (Abb. 2), die sich mit Watteau in der Pariser Malerei als Experimentierfeld für ästhetische Innovationen etabliert hatte, ein zweites Kapitel („Sensibilität und Leidenschaft“) präsentierte die Darstellung starker Emotionen bei Fragonard und den Einfluss von Emotionalität auf den sich genialisch gebenden Stil des Künstlers. Abschließend wurde unter dem Titel „Poesie und Inspiration“ Fragonards Verhältnis zu Historie, Alten Meistern und zu literarischen Vorlagen untersucht – und damit ein potentiell akademienahes Œuvre in seiner dennoch stilistischen und ikonografischen Eigenständigkeit.

Die Gruppierung nach diesen drei Themen führte zu anregenden Korrespondenzen in den Ausstellungsräumen, deren Hängung die intelli-

gente Auswahl der Exponate augenfällig machte. Die spezifischen Möglichkeiten des Mediums Ausstellung wurden – im Gegensatz zur Publikation – bestens genutzt. Es war dabei unvermeidlich, dass die Zuordnung einiger Werke zu den Kategorien arbiträr blieb. Fragonards Karlsruher Verzählung zum „Opfer der Rose“ hätte eher in der zweiten Sektion ihren Kontext finden sollen, die Berliner Löwenstudie eher im dritten Teil.

### UNTERBELICHTETES FRAUENBILD

Die Katalogeinträge sind detailliert und informativ. Problematisch bleibt die Frage der Betitelung von Werken des 18. Jahrhunderts. Die meisten verwendeten Titel stammen aus dem 19. und 20. Jahrhundert und verstellen den Blick auf Fragonard eher, als dass sie zur Klärung der Bildsujets beitragen. Hier wären einfache, beschreibende Bezeichnungen zu bevorzugen gewesen. Die Angabe solcher postumen Benennungen auch auf Französisch suggeriert fälschlicherweise, dass ihnen in der Zeit ein offizieller Status zukam. Tatsächlich wäre dieses Vorgehen nur bei frühen Titeln des 18. Jahrhunderts sinnvoll.

Angesichts der oft stark sexualisierten Werke Fragonards sind die Katalogtexte gelegentlich nicht hinreichend explizit, vor allem in den Fällen, in denen es sich um die Darstellung von Prostitution handelt. Wichtiger noch als eine solche Feindifferenzierung in den Sprachebenen wäre der Hinweis darauf gewesen, dass Fragonard in seiner Themenwahl selbst nicht immer ganz geschmackssicher war und dass er den Respekt gegenüber seinen weiblichen Modellen vermissen ließ, wie man ihn etwa bei Watteau oder Lancret findet. Die offensichtliche Frage nach dem Frauenbild Fragonards wird im Katalog nicht angesprochen.

Einige wenige Anmerkungen zu den Katalogeinträgen seien hier angeführt: Bei Nr. 17 (Szene aus dem Exodus, Berlin) handelt es sich um eine Kreidezeichnung im Stil des im 18. Jahrhundert (und bei Fragonards Lehrer Boucher) so beliebten Benedetto Castiglione. Nr. 18 (Das Opfer der Rose, Karlsruhe): Die dritte Version von Fragonards „Liebesbrunnen“ befindet sich im J. Paul Getty Museum. Für Nr. 31 (Das Bett mit Amouretten,

Besançon) könnte Maurice Jacques' kurz zuvor entstandener Tapiserie-Entwurf für eine Bett-rückwand mit Wolken von 1764 als Anregung ge-dient haben. Der als Vergleich zu Nr. 78 (Die Auf-nahme von Mandricart und Doralice, München) genannte „Barmherzige Samariter“ wurde zwis-chenzeitlich vom *Rembrandt Research Project* wie-der Rembrandt selbst zugeschrieben.

**D**er Katalog ist sorgfältig produziert; die Abbildungen sind von guter Qualität. Was dem Buch fehlt, ist der große, umfassende Aufsatz, der Fragonard als Künstler in einen weiteren Kontext stellt. Stattdessen zerfällt es in Einzelaufsätze un-terschiedlicher Qualität. Während Reuters den Katalogeinträgen vorausgestellter Text kurz die Objektauswahl erläutert, diskutiert Christine

Ekelhard Fragonards Beitrag zur Autonomisierung der Zeichnung und beschreibt, wie bei ihm die Grenzen zwischen Zeichnung und Malerei ver-schwimmen. Die Hauptthese dieses Aufsatzes war für das Ausstellungskonzept zentral, die Argumen-tation ist hingegen häufig nicht präzise oder in Kli-schees befangen. Das Grundproblem ist dabei, dass die Autorin ihren Begriff von ‚Modernität‘ nicht definiert. Auch die zentrale Frage nach dem Publikum von Fragonards Zeichnungen bleibt of-fen. Traditionelle und zum Teil längst überholte Einschätzungen herrschen vor: Watteau wird noch als ein sich von der Akademie abwendender Künstler gesehen, der Vergleich mit „Fragonards lebendiger, duftiger, fast schon impressionistisch wirkender Zeichenweise“ fällt allzu blumig aus. Auch die vergleichende Betrachtung von Frago-nards Kopfstudien mit Porträtzeichnungen ist we-



Abb. 2 Fragonard, Parklandschaft mit heiterer Gesellschaft (Le Furet), um 1760–61. Rötrel, 33,9 x 46,8 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Ausst.kat. Fragonard 2013, S. 36)



nig relevant, da es sich hierbei um Werke in der Tradition niederländischer Tronies handelt und gerade nicht um Porträts.

**KREATIVE UND ÖKONOMISCHE STRATEGIEN**

Der maßgebliche Aufsatz des Katalogs, der auch grundsätzliche Fragen aufwirft, ist Marie-Anne Dupuy-Vacheys Text zum Verhältnis von Malerei und Zeichnung in Fragonards Werk. Als

Bearbeiterin des Werkverzeichnisses der Fragonard-Zeichnungen verfügt die Autorin über eine profunde Kenntnis der Materie. Ihr wichtigstes Ergebnis dürfte sein, dass Fragonard seine Werke in Vorzeichnungen und Kompositionsstudien vorbereitete (Abb. 3 und 4). Ähnlich wie bei Watteau ist diese Frage lange diskutiert worden. Das von Dupuy-Vachey präsentierte Material belegt jetzt eindeutig, dass es Vorzeichnungen von Fragonard gibt – und wohl noch viel mehr als die erhaltenen gegeben hat – und dass er seine Bilder einer sehr präzisen Vorbereitung unterzog, insbesondere, indem er mit unterschiedlichen Ausrichtungen der Figuren experimentierte und die Komposition bisweilen spiegelte. Die Zahl vorbereitender Zeichnungen nahm laut Dupuy-Vachey im Laufe von Fragonards Karriere allmählich ab. Auch das vor Kurzem aufgetauchte und übereilt, da zwar auf solider Faktenbasis, aber ohne hinlängliche Interpretation veröffentlichte Blatt aus französischem Privatbesitz (Carole Blumenfeld, *Une facétie de Fragonard. Les révélations d'un dessin retrouvé*, Paris 2013) mit Zeichnungen von *Portraits de fantaisie*, auf dem die Dargestellten identifiziert sind, hält sie für eine Entwurfsskizze und kündigt eine Studie an, die dieses wichtige Blatt genauer analysieren wird.

Außerdem erörtert sie das Verhältnis von Zeichnungen und Gemälden umfassend: Sie geht



Abb. 3 Fragonard, *Die Anbetung der Hirten*, um 1775–76. Schwarze Kreide, laviert, 35,6 x 46,3 cm. Paris, Louvre (Ausst.kat. Fragonard 2013, S. 144)

von der Existenz einer beträchtlichen Zahl von Ricordi aus, die teuer gehandelt wurden. Dabei konnte durchaus auch ein Gemälde als Ricordo einer Zeichnung auftreten, da gelegentlich Gemälde den Zeichnungen bei der Bildfindung vorausgingen. Zeichnungsversionen einer Komposition waren für den Künstler häufig auch kommerziell interessant. Andere Zeichnungen wurden nicht als Vorstudien angefertigt, sondern erst später weiterentwickelt. Angesichts dieses komplexen Befundes bevorzugt Dupuy-Vachey den Begriff der ‚Korrespondenzen‘ zwischen Gemälden und Zeichnungen.

Norbert Miller vergleicht in anregend essayistischer Weise die kreativen Strategien von Ariost und Fragonard und macht dadurch plausibel, dass der Zeichner aufgrund dieser künstlerischen „Wahlverwandtschaft“ in seinen Ariost-Illustrationen eine derartige künstlerische Höchstleistung erreichen konnte. Martin Schieder wählt dagegen einen Vergleich zwischen Fragonard und Jeff Koons als Aufhänger, um die Marktstrategien des Künstlers zu beleuchten. Anhand von vier Aspekten („Sex sells“, „Appropriation Art“, „Ästhetik des Materials“, „Kunstmarkt“) zeichnet er nach, wie Fragonard innerhalb des akademischen Systems aufstieg und dann außerhalb der staatlichen Förderung und Auftragsvergabe außerordentliche Erfolge

ge verbuchen konnte – bei Sammlern und Auftraggebern, die seine kontinuierliche Grenzerweiterung des Akzeptablen in Stil und (libertinärem) Inhalt genossen und zu schätzen wussten. Fragonard wurde (völlig anders als Jeff Koons) in der öffentlichen Wahrnehmung ausgegrenzt, er avancierte vielmehr zum akzeptierten Außenseiter für Kenner. Dies mag auch der Grund sein, warum er im 18. Jahrhundert im Ausland vergleichsweise wenig wahrgenommen wurde: Seine für einen privaten Markt jenseits der Salons und staatlichen Aufträge produzierten Werke wurden in den breitenwirksamen Medien nicht diskutiert und waren so außerhalb einer in Paris verkehrenden In-Group weitgehend unsichtbar. Der Vergleich zwischen Koons und Fragonard zeigt erstaunliche Parallelen und unterstreicht das innovative Potential des Franzosen.

#### **WEITERHIN RÄTSELHAFT: FRAGONARDS INNOVATIONEN**

Doch auch dieser Ausstellung gelang es nicht, das Geheimnis von Fragonards Kreativität abschließend zu lüften. Entscheidend dafür wäre ein besseres Verständnis von Fragonards Arbeitsabläufen, wie es Dupuy-Vachey in ihrem Katalogtext im Ansatz vorangebracht hat. Fragonards Werke sind schwer zu datieren, auch, was die relative Chronologie seiner Werke und Versionen betrifft. Es herrscht inzwischen Übereinstimmung, dass Fragonards stilistische Vielfalt nicht entwicklungsgeschichtlich erklärt werden kann, sondern sein experimentelles künstlerisches Vorgehen für eine kleine, informierte Auftraggeber- und Sammlerschicht dokumentiert. Die daraus folgenden Datierungsprobleme spiegeln nur das Unvermögen, die Entwicklung seiner Bildideen und seines Werkes präzise zu fassen.



**Abb. 4 Fragonard, Die Anbetung der Hirten, um 1775–76. Öl auf Lw., 73 x 93 cm. Paris, Louvre (Ausst.kat. Fragonard 2013, S. 145)**

**E**s wäre daher hilfreich gewesen, anhand eines oder zweier ausgewählter Beispiele die Abfolge von Versionen und Metamorphosen nachzuvollziehen, um so Fragonards kreativen Prozess sichtbar zu machen, um ihn zur Diskussion stellen zu können. Die Ausstellung hat sich darauf konzentriert, eine Vielzahl verschiedener Bildfindungen zusammenzustellen. Allein in dieser Auswahl zeigte sich Fragonards bemerkenswerte Kreativität und Experimentierfreudigkeit auch im Bereich der Ikonografie, denn viele seiner Werke sind kaum einer eindeutigen Interpretation zu unterwerfen. Seine stilistische und ikonografische Offenheit paarte sich mit einer breit gefächerten Themenwahl, die den intellektuellen Zugriff auf sein Werk nach wie vor erschweren, da sich seine künstlerischen Innovationen im Vielfältigen, Offenen und ständig Verwandelnden manifestieren.

---

**DR. CHRISTOPH MARTIN VOGTHERR**  
Wallace Collection, Hertford House,  
Manchester Square, London, W1U 3BN, UK,  
[christoph.vogtherr@wallacecollection.org](mailto:christoph.vogtherr@wallacecollection.org)