

été ajoutées). Mais ces problèmes, essentiellement liés aux coûts de revient indubitablement élevés pour les ouvrages de cette nature, ne cachent pas que les livres d'art tels que les conçoivent Arthens, ont encore de beaux jours devant eux, malgré les avantages techniques des publications électroniques.

MATTHIEU LETT

Vier Stufen der Liebe? Fragonards Gemälde für Madame Du Barry

Colin B. Bailey
**Fragonard's Progress of Love at
The Frick Collection.** New York,
The Frick Collection in Association
with D. Giles Limited London 2011.
192 S., 140 Farb- und s/w Abb.,
ISBN 978-1-904832-60-7. \$ 44,95

In dem magistralen Katalog der Pariser Fragonard-Ausstellung von 1987/88 hat Pierre Rosenberg seinen Eintrag zu jenen in der Schau gar nicht gezeigten Panneaux, welche der Künstler 1771/72 für die *Maison de Plaisance* der Comtesse Du Barry im Garten von Schloss Louveciennes gemalt hat, mit dem Wunsch geschlossen: „Il est temps, nous semble-t-il, de consacrer à ce chef-d'œuvre de l'art français la monographie, qui lui rendra sa pleine dimension.“ Seit 2011 liegt eine solche Monographie vor. Sie stammt aus der Feder von Colin D. Bailey, der nicht nur als ausgewiesener Kenner des französischen 18. Jh.s, sondern vor allem als *Chief Curator*

an der Frick Collection, die Fragonards Bilder zu ihren Highlights zählt, wie kein Zweiter berufen war, sich dieser Aufgabe anzunehmen.

DIE REIZE FRAGONARDS

Vor uns liegt ein schmuckes, üppig und instruktiv illustriertes Buch. Baileys Text führt den Leser zunächst von den zeitlich vorausgehenden Dekorationen Fragonards zu der kostbaren *Maison de Plaisance* der letzten Mätresse des alternden Ludwig XV. und zu ihrem ingeniösen Architekten Claude-Nicolas Ledoux. Er widmet sich dann eingehend der Entstehungsgeschichte und der klärenden Lektüre von Fragonards viel bewunderten und noch mehr umrätselten Panneaux. Schließlich verfolgt Bailey den Weg der Bilder von Louveciennes über Grasse nach London bis in die Kunstsammlung des berühmten, aber auch berüchtigt sinistren Stahlmagnaten Henry Clay Frick an der Fifth Avenue in New York. Über dem Band liegt ein letzter Hauch von jener Faszination, welche die Verschwendung und der Luxus des französischen 18. Jh.s auf die Dollar-Barone Nordamerikas ausübten. So hat Baileys Buch etwas von einem kulturgeschichtlichen Revenant und darin liegt nicht sein geringster Reiz.



Abb. 1–4 Jean-Honoré Fragonard, *Die Verfolgung*, 317,8 x 215,6 cm; *Die Escalade*, 317,5 x 243,8 cm; Öl auf Lw.

Hier aber muss zunächst interessieren, wie diese Monographie auf jene offenen Fragen antwortet, welche wegen des fast völligen Schweigens der Quellen das Verständnis von Fragonards Paneaux erschweren. Erinnern wir kurz: Jeanne Bécu, so ihr bürgerlicher Name, war im Juni 1768 dem König zugeführt worden. Im folgenden Monat wurde sie durch Verheiratung in den Adelsstand gehoben, aber erst im April 1769 wird die wegen ihrer niederen Herkunft in Versailles Missachtete dem Hof vorgestellt. Im Juli schenkte ihr der König auf Lebenszeit das Schloss Louveciennes. Daraufhin beauftragte sie 1770 den damals gesuchtesten Pariser Architekten Ledoux mit dem Bau einer *Maison de Plaisance* in dem zur Seine hin gelegenen Teil des Parks. Ledoux entwirft einen Bau ebenso edel – nur präziöser – wie das Petit Trianon. Schon am 2. September 1771 erscheint der König zu einem festlichen Diner.

Aber wie kam es zur Einbeziehung des gar nicht im damals modernen, antikisierenden Stil

malenden Boucher-Schülers Fragonard in dieses Projekt? Die Quellen sagen dazu nichts. Die Forschung schwankt zwischen der Annahme, dass ein Schwager der Comtesse, welcher Fragonard-Bilder sammelte, den Kontakt herstellte, und derjenigen, dass der Porträtmaler Drouais, über den die Du Barry für Louveciennes Supraporten erworben hatte, als Vermittler aktiv war. Am überzeugendsten ist der von Bailey gemachte Vorschlag, Ledoux habe als der auch für die Innenausstattung verantwortliche Architekt der Favoritin Fragonard empfohlen, den er aus früherer Zusammenarbeit schätzte. Bailey möchte noch einen Schritt weitergehen und Ledoux auch die Redaktion des ikonographischen Programms für die vier Paneaux im *Sallon du Cul de Four* anmuten. Er erinnert daran, dass Ledoux sich bis in jedes Detail um die innere Ausschmückung seiner Projekte zu kümmern pflegte. Aber es ist kaum vorstellbar, dass die neue *Maîtresse-en-titre*, welche den Pavillon in Louveciennes als ihren Liebestempel errichten ließ und



Die Krönung, 317,8 x 243,2 cm; Liebesbriefe, 317,2 x 216,8 cm. 1771/72, New York, The Frick Collection (Bailey, Taf. I–IV)

den zwischen dem *Sallon du Roi* und dem Park gelegenen Raum durch Fragonards Bilder in einen imaginären Liebesgarten verwandelte, auf ihre Rolle als inspirierende Dirigentin verzichtet hätte. Die Fragonard-Forschung hat die Rolle der Du Barry als Schlüsselfigur für die Bilder im Pavillon von Louveciennes zu wenig beachtet.

KEINE FORTLAUFENDE GESCHICHTE

Auszugehen ist von dem ebenso unbefriedigenden wie die Phantasie beflügelnden Befund, dass wir aus dem 18. Jh. weder eine Bezeichnung für alle vier Bilder noch einen Titel für ein einzelnes Paneau kennen. Nur an zwei Stellen werden Fragonards Gemälde kursorisch erwähnt. Im Inventar von Louveciennes wird 1772 vermerkt: „Quatre grands tableaux tenants lieu de tenture, représentant les quatre âges de l’amour“. Im gleichen Jahr heißt es am 20. Juli in Bachaumonts *Mémoires secrets*: In einem Salon des Pavillons seien vier noch nicht vollendete „grands tableaux du Sieur Frago-

nard“ vorgesehen, „qui roulent sur les amours des bergers et semblent allégoriques aux aventures de la maîtresse du lieu“. Viel ist diesen Auskünften nicht zu entnehmen. Die so eigentümliche Wendung „Les quatre âges de l’amour“ scheint vage so etwas wie die „vier Stufen der Liebe“ anzudeuten. Bachaumonts Bezeichnung „amours des bergers“ deutet auf Pastoralen, wie sie auf den Bildern gar nicht zu sehen sind. Anscheinend weiß er von den Gemälden nur vom Hörensagen. Aufhorchen lässt seine klatschsüchtig-denunzierende Behauptung, die Bilder schienen sich allegorisch auf die (erotischen) Abenteuer der Herrin des Hauses zu beziehen. Aber nirgends findet sich eine präzise Angabe über Programm oder Titel. Von diesem Silentium ist auszugehen, um den Modus von Fragonards Gemälden zu fassen.

Erst die mit der erotischen Kultur des 18. Jh.s, mit ihren Anspielungen und galanten Verstecken nicht mehr vertrauten Kunstliebhaber des 19. Jh.s, welche Fragonards Gemälde nicht in Louvecien-

nes, sondern in seiner Heimatstadt Grasse, in der Villa Maubert, sahen, lasen als Zeitgenossen der bürgerlichen Romane deren Abfolge wie eine fortlaufende Geschichte. Eine englische Besucherin nannte sie „a comedy of love“. Der Verfasser der ersten Fragonard-Monographie, Roger de Portalis, taufte sie „Le Roman de l’amour de la jeunesse“. Der Graphiker Marcellin Desboutin, bekannt als Freund Manets, erfand dann 1888 den Titel „Le Progrès de l’amour“, welcher in der englischen Version „Fragonards Progress of Love“ noch auf der Titelseite von Baileys Buch prangt. Für die spätere Forschung hat diese melodramatische Titulatur bis heute den Kompass abgeben – klärend, aber auch verführend.

An erzählerische, literarisch gespeiste Bildfolgen gewöhnt, hat die kunsthistorische Forschung nach der Reihenfolge der vier Panneaux von Fragonard mit dem „Progrès de l’amour“ gefragt. Es gab verschiedene Vorschläge, wobei die Sequenz: 1) Verfolgung, 2) Escalade, 3) Liebesbriefe, 4) Krönung die breiteste Zustimmung fand. Der Rezensent hat 1968 in diese Diskussion eingegriffen und die Disposition der Panneaux an den gekrümmten und den geraden Wänden des *Sallon du Cul de Four* geklärt, dann in einer ersichtlich von Erwin Panofskys „disguised symbolism“ geprägten Lektüre die Ikonographie der vier Bilder durchleuchtet und als Ergebnis das Bild mit den Liebesbriefen an das Ende der Sequenz gerückt (*Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* XIX, 127–156; Abb. 1–4). Wenn ich recht lese, folgt Bailey meinem Vorschlag. Nun war es eine wissenschaftsgeschichtlich erheiternde Überraschung, dass Donald Posner, neben Robert Rosenblum der wichtigste Schüler Walter Friedlaenders, welchen mit Panofsky eine ebenso uralte, nach Freiburg zurückreichende Freundschaft wie ein gescheiter Spott für dessen „Neoplatonic Nonsense“ (sic) verband, meinem Vorschlag im Namen des gesunden Menschenverstandes widersprach. Er argumentierte, es sei doch schwer vorstellbar, dass ein erotischer Zyklus, den die Du Barry als *Maîtresse-en-titre* orderte, auf ein moralisierendes Ende zulaufe (*Burlington Magazine* 114, 1972, 526–534). Posner hat m.E. zu Recht die Lacher auf seiner Seite gehabt,

auch wenn der Fall nicht eindeutig ausgemacht ist. Aber wir waren beide Gefangene jenes Dilemmas, in welches der Wegweiser „The Progress of Love“ unsere Recherche manövriert hatte.

EINE FRAGE DES GESCHMACKS?

Fragonards Panneaux sind das turbulente Beispiel einer architektonisch-dekorativen Bilderversammlung ohne literarisches Programm. Es gibt zu diesen Bildern keinen Text. Auch wissen wir nicht, welche Vorgaben die Auftraggeberin dem Künstler gemacht hat. Nach Dezallier d’Argenville war dem Maler Joseph-Marie Vien, der 1773 nach der Zurückweisung der Bilder Fragonards den Auftrag übernommen hatte, die Darstellung von „Sujets de l’Histoire et de la Fable“ untersagt. Gleiches wird man 1771 für Fragonard annehmen dürfen. Eine weitere Einschränkung lässt sich vermuten. Sieht man sich unter Fragonards zeitlich kurz voraufgehenden erotischen Bildern um – blickt etwa auf das sinnliche Glück von „Le Moment désiré“ – so fällt auf, dass auf den Panneaux für die Du Barry alle erotischen Freizügigkeiten und Entblößungen vermieden sind. Auch dahinter möchte ein Veto der Auftraggeberin stecken.

Fragonard hat ein eigenes Genus von Liebesbildern erfunden – keine vielfigurigen *Fêtes galantes*, keine verspielten Schäfereien und erst recht keine Obszönitäten. Es geht immer nur um das Spiel zwischen zwei Personen. Er transponiert das Erbe Watteaus und Bouchers in eine neue künstliche Natürlichkeit, die nichts mehr von der Tändelei des Rokoko hat und noch nicht im Klassizismus erfroren ist. In verwunschenen Gärten, in denen Rosen blühen und Orangen duften, in denen Bäume und Büsche wolkige Umrisse annehmen, tauchen im Grün Statuen von Venus und Amor, Amicitia und Delphin auf, Erinnerungen an die verschwundene Mythologie. Sie sind die höheren Begleitstimmen für die Liebesspiele zu ihren Füßen. In diesen Spielen schildert Fragonard keine fortlaufende Romanze, keinen Ablauf, sondern die Wellenschläge der Liebe im Zaubergarten der Venus und der Amicitia. Bailey gibt eine eingängige Beschreibung der vier Gemälde, aber er bleibt hinter dem Stand der Forschung zurück, die sich

inzwischen von der Suche nach der Reihenfolge des „Progrès de l’amour“ längst verabschiedet hat. Neben anderen hatte Mary D. Sheriff in ihrem brillanten Buch *Fragonard, Art and Eroticism* (Chicago/London 1990) die Analyse der Panneaux aus dem Pavillon in Louveciennes mit dem Satz geschlossen: „What is represented, is less the progress of love [...] than the triumph of artifice, artifice that shines the more brightly than its brilliance is cleverly concealed.“ Hinter diese Einschätzung, welche die Frage nach der Reihenfolge nicht abschneidet, aber suspendiert, kann die Beschäftigung mit Fragonards Bildern aus dem Liebesgarten nicht mehr zurückfallen.

Fragonards Bilder wurden zurückgewiesen. Anscheinend ist er für seine Arbeit an ihnen nicht einmal bezahlt worden. Auch über diesen Vorgang schweigen die Quellen. Wir wissen nur, dass spätestens im Sommer 1773 der Maler Vien an vier Bildern für den *Sallon du Cul de Four* in Louveciennes arbeitete, für welche die zeitgenössische Kritik den Titel „Les Progrès de l’amour dans les cœurs de jeunes filles (Grecques)“ nannte. Die Zurückweisung muss auf die Comtesse Du Barry persönlich zurückgehen. Über deren Gründe lassen sich nur Vermutungen anstellen. Die neo-grazistische Malweise Viens war um 1770 Ausdruck eines Stil- und Modewandels in Paris, und es mag sein, dass die Du Barry mit ihrem Wechsel von Fragonard zu Vien diesem Geschmacksschwenk folgen wollte. Bailey zeigt darüber hinaus, dass Fragonards sinnlich frei bewegte Bildsprache nicht zum „klassizistischen“ Charakter des Pavillons in Louveciennes passte. Die 1773 erschienenen *Dialogues sur la peinture*, welche vermutlich von dem Maler Antoine Renou stammen, hatten sich in diesem Sinne geäußert: „Vous avez vu à Lussienne encore le nec plus ultra pour le heurté, le roulé, le bien fouetté, le tartouillis [...] c’est du divin Fragonard que je vous parle, le pinceau le plus capital de notre peinture.“

Aber es fragt sich, ob allein Fragen des Geschmacks für die Zurückweisung von Fragonards Bildern ausschlaggebend waren. An dieser Stelle

muss man sich an die anzügliche Bemerkung in Bachaumonts *Mémoires secrets* erinnern: die Panneaux „semblent allégoriques aux aventures de la maîtresse de la maison“. Immer wieder ist suggeriert worden, dass der feurige Liebhaber, der die Leiter ersteigt, mit seinen Zügen an Ludwig XV. erinnere (vgl. *Abb. 2*), und Bailey verweist nicht unüberzeugend auf Ähnlichkeiten zwischen der Geliebten unter der Venusstatue und der königlichen Mätresse. So dürften es weniger ästhetische Vorbehalte gewesen sein – oder zumindest nicht diese allein – als die Überschreitung einer Grenze der Diskretion, welche die Mätresse zur Entfernung der Bilder Fragonards veranlasste. So deutlich durfte die allegorische Anspielung auf ihr Abenteuer mit dem König nicht ausfallen. Ludwig XV., der die Leiter zum Liebesgarten der Du Barry ersteigt – eine solche Darstellung konnte nur den Spott oder die Empörung der ohnedies feindseligen höfischen Umgebung provozieren. Deswegen zog sich die *Maîtresse-en-titre* hinter die unsinnlichen Allegorien von Vien zurück.

SPÄTERE SCHICKSALE

Baileys Buch schildert die Translation des Zyklus nach Grasse. Anscheinend hat Fragonard zwischen 1772/73 und 1790 die Bilder aufgerollt bei sich im Atelier bewahrt. Als er 1790 nach Grasse ging, hat er diese ihm offensichtlich wichtigen Gemälde mitgenommen und in der Villa eines Verwandten installiert, dabei um weitere Leinwände erweitert. Bailey beschreibt den Weg der Bilder von Grasse nach New York. In Grasse wurden sie nach 1880 berühmt. Zu ihren Besuchern zählten sogar Mitglieder des englischen Königshauses, und selbst die prüde Queen Victoria erwähnt sie lobend. Sie standen zum Verkauf, aber der französische Staat griff wegen der hohen Preisforderung nicht zu. 1898 geraten sie in den Londoner Kunsthandel und im folgenden Jahr kauft sie der amerikanische Krösus Pierpont Morgan für 62000 Pfund und gestaltet in seinem Haus in Princes Gate am Hyde Park einen Raum mit ihnen. Zu den Besuchern zählten dort Henry James und George Bernard Shaw, und selbst Bernard Berenson, der Morgans Londoner Haus verächtlich „a pawnbro-

kers shop for Croesus“ nannte, konzedierte: „I love his Fragonard Room“. Dann zogen die Bilder weiter nach Amerika, und nach Morgans Tod 1913 erwarb sie Frick und installierte sie in seinem neuen, an eine französische *Maison de Plaisance* erinnernden Haus an der Fifth Avenue, in dem er – wie in New York noch um 1960 verbreitet wurde – zwischen seinen märchenhaften Kunstschatzen die *Financial Times* gelesen haben soll.

Die Schilderung dieser Odyssee von Fragonards Panneaux ist der glänzendste und archivalisch lückenlos abgesicherte Teil von Baileys Buch. Die ganz große Monographie über Fragonards Ge-

mälde, welche diese in die Tradition der Liebesgartenbilder seit Rubens stellen müsste, bleibt noch zu schreiben. Rosenbergs Wunsch, mit dem wir diese Besprechung begannen, ist noch nicht erfüllt.

PROF. DR. WILLIBALD SAUERLÄNDER

Raum, Macht, Geschlecht: Repräsentatives Bauen in der Toskana

Ilaria Hoppe
**Die Räume der Regentin. Die Villa
 Poggio Imperiale zu Florenz.**
 Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2012.
 344 S., 129 s/w Abb., 17 Farbtaf.
 ISBN 978-3-496-01442-3. € 49,00

Die vorliegende Arbeit stellt eine aktualisierte und gekürzte Fassung der im Jahr 2003 an der Technischen Universität Berlin eingereichten kunsthistorischen Dissertation der Autorin dar. Die Publikation ist reich illustriert; allerdings sind die Schwarz-Weiß-Abbildungen durchgehend sehr klein gedruckt, so dass zahlreiche Details des umfangreichen Freskenprogramms der Villa Poggio Imperiale leider nicht ausreichend zur Geltung kommen.

Gegenstand des Buches ist der Umbau der Villa bei Florenz durch die habsburgische Erzherzogin Maria Magdalena von Österreich (1589–1631),

die jüngste Tochter des gegenreformatorisch eingestellten Erzherzogs Karl II. von Innerösterreich und seiner Frau Erzherzogin Maria. Zu letzterer erschien vor kurzem eine umfangreiche Monografie (Katrin Keller, *Erzherzogin Maria von Innerösterreich [1551–1608]. Zwischen Habsburg und Wittelsbach*, Wien/Köln/Weimar 2012), die die derzeitige „Konjunktur“ in der Frühneuzeitforschung zu europäischen Höfen und zur aristokratischen Kultur unterstreicht.

REPRÄSENTATIONSARCHITEKTUR

Die Frage, in welcher Hinsicht Maria Magdalena die architektonisch und in den Wandmalereien neu gestaltete Villa tatsächlich für ihre eigenen Repräsentationsansprüche nutzte, ist – auf der Basis einer guten Quellenlage – das zentrale Problemfeld der Autorin. Über Fragen der ikonographischen Konzeption hinaus bietet sie Interpretationen des ge- und umbauten Raums als Ausdruck sozialer Ordnung. Die Autorin hat insofern mit kunsthistorischen *und* historischen Fragestellungen zu tun, als es dabei nicht nur um die Ausstat-