

WILHELM HAUSENSTEIN · JEAN HONORÉ FRAGONARD

DER FALL FRAGONARD



FRAGONARD gilt als der klassische Illustrator der französischen Sexualkultur von 1770. Was er sonst geleistet hat, ist der beliebteren Meinung Peripherie. Aber schliesslich gibt die objektive Natur des Künstlers das Mass. Bei ihm war das reine Malerbewusstsein zu mächtig, als dass ihm die Beziehung seiner Kunst zum *thème chéri* der Zeit so ganz das Wesentliche gewesen wäre. Als Chardin von einem wohl-assortierten Ästhetiker gefragt wurde, womit er male, mit dem Verstand oder mit dem Gemüt, meinte er voll indignierter Grobheit: »Mit dem Pinsel.« Fragonard war noch deutlicher: »Je peindrais avec mon cul.« Dies prachtvolle Wort schlägt die künstlerische Keuschheit seiner Erotika und macht das Sexualmotiv zur Nebensache. Der Künstler Fragonard ist tausendmal mehr als der illustrierende Lebemann, der seine *débauches* in Bildchen verwandelt.¹⁾

Das krassste Beispiel den Erotiker isolierender Verknennung gibt die geistreiche und elegante Arbeit W. Freds. Wiewohl Fragonard in seinen besten Zeichnungen durchaus Maler war, lobt diese Monographie, vom Sittengeschichtlichen bei Fragonard bestochen, »sein zeichnerisches Talent, das ja sein malesisches überragt,« und mündet in den grotesken Satz: »Das Werk Fragonards wird weit weniger durch seine Malereien und Zeichnungen als durch die Stiche und Radierungen repräsentiert.« Die Goncourts sahen feiner, aber auch sie verwirren. Sie eröffnen ihre phänomenale Monographie mit der trauernden Wahrnehmung, dass das 19. Jahrhundert keine Malerpoeten habe. Die Dichter der *Renée Mauperin* offenbaren sich als heimliche Romantiker und bestimmen die Poesie als einen Abglanz der verschwundenen Glorien der Liebe von ehemals. In einer etwas sentimental-tonart empfehlen sie uns einen Strauss von Rosen auf den Tisch zu stellen und den Wind eines schönen Tages mit Fragos Blättern spielen zu lassen. Sie fahren fort: »Frago ist der kecke Erzähler, der galante *amoroso*, der Heide, der Schäker, der Maler gallischer Malicen; der Maler der Plafondmythologie, spitzbübischer *Négligés*; der Maler der Göttinnen, deren rosenfarbenes Fleisch den Himmel beglöh, der Alkoven, in denen die Nacktheit eines Weibes leuchtet« Zuletzt versteigen sie sich in einem schönen, aber unverantwortlichen Elan zu der Behauptung: »Visions féeriques, rien de plus: voilà ses tableaux.«

Der französische Adel treibt Kunstgeschichte, seitdem die Diplomatie Sache der

¹⁾ Die beste Arbeit über Fragonard bleibt einstweilen die der Goncourts in *L'art du 18. siècle* /Paris 1862/. Das wissenschaftlich-kritische Hauptwerk ist das des Barons Portalis *Honoré Fragonard, sa vie et son oeuvre* /Paris 1889/. Die Studie Jozs' *Fragonard, moeurs du 18. siècle* /Paris 1901/ ist wesentlich sittenhistorisch. Maucclair's *Fragonard* /Paris 1904/ und Freds gleichnamige Arbeit /Berlin 1904/ sind elegante Popularisationen. Mit Portalis tritt das grosse Werk de Nolhac's *Jean-Honoré Fragonard* /Paris 1906/ in Konkurrenz. Mit dem Portalisschen Werk muss es, zumal wegen der überaus sorgfältigen Kataloge, die beiden Arbeiten beigegeben sind, allen Fragonardstudien als Ausgangspunkt dienen. In *L'art et le Beau* erschien ein Fragonardheft mit leichtem Text von Kahn /Paris 1907/. Im Jahr 1907 erschien das Oeuvre Fragonards mit dem Chardins zusammen in einem grossen Band, zu dem Dayot und Vallat Einleitung und Noten schrieben. Endlich sei hier eine ziemlich flüchtige Arbeit genannt, die kürzlich in einer neuen Sammlung *Les peintres illustrés* /Paris 1909/ erschien und 8 polychrome Drucke nach Fragonard enthält. x Mein vorliegender Essay ging insbesondere vom Material des Louvre und des Kupferstichkabinetts der Pariser Nationalbibliothek aus.

Bourgeoisie wurde und selbst die schönsten Regimenter nicht mehr ganz propre sind. So wurde in der französischen Kunstwissenschaft ein seigneurialer Ton Mode. Das gründlichste Werk über Fragonard, das des Barons Roger Portalis, enthält eine charakteristische Methodenmaxime: »Suchen wir in Fragonard doch keinen Neuerer. . . « Die feudalisierte Kunstbetrachtung findet mit Vergnügen bei Fragonard unzweideutige Zeichen aus dem *ancien régime*. Und was die freieren Goncourts aus ästhetischer Gourmandise meinen, meint Baron Portalis, meint Pierre de Nolhac aus unbewusster adliger Verstimmung. Daher erscheint Fragonard fast überall als der mondäne Epigrammatiker der elegantesten Periode französischer Sexualgeschichte. Er ist der Mann des *dix-huitième* und aller seiner feudalen Süßigkeiten, »rien de plus«. So einseitige Ansichten über Fragonard wurzeln zuletzt in einer stilisierenden Beurteilung des 18. Jahrhunderts. Dieses Jahrhundert war aber nur eine der Steigerungen des grossen Lebensmotivs der Leichtigkeit. Ist Boccaccio im 18. Jahrhundert überboten worden? Enthält jene glänzende Sepia Fragonards mehr Mandragola als Machiavellis lockere Komödie? Ist die knisternde Technik der seidenen *ambasciatori* von Venedig minder elegant als die Diplomatie eines Choiseul oder des politischen Kardinals Fleury? Der Weg von der Sainte-Chapelle und Botticelli über Cranach und die Schule von Fontainebleau zu Watteau und Fragonard, von ihnen zu Goya, Corot und Menzel ist eine einzige, zusammenhängende Linie. Heute existiert sie noch in kläglichen Zersplitterungen; wir haben das Froufroutement seidener Jupons, das Korsett, das Kapotthütchen, das Ballett und das Variété. Auch innerhalb der chronologischen Schranken war das 18. Jahrhundert nicht das, was eine outrierende Bewunderung aus ihm gemacht hat. Selbst im gereiftesten Individuum der Zeit war die galante Philosophie unendlich viel mehr *littérature* und unendlich viel weniger Lebenswirklichkeit, war sie etwas viel Komplexeres als uns die Paradoxe und Pointen der Aristokratie des Esprits glauben machen sollen. Ist nicht auch heute Marcel Prévost der grösste Biedermann, wiewohl er die *Demivierges* geschrieben hat? Man muss eben überall das Artistische vom eigentlich und unverkünstelt Menschlichen scheiden. Der einzige Name *Chardin* zeugt von der Vielspältigkeit jener Zeit. Nicht darum, dass Chardin Krautköpfe, Kupferkasserollen, Mahagonikästchen, Tabakspfeifen, Kaffeetassen und andere Dinge der bürgerlichen Stube malte; nicht darum, dass er — der als Künstler der wahre Aristokrat war — mit seinen Stoffen in die feudale Geschmackskultur eine Bresche brach; sondern darum, dass er einer im künstlerischen Sinn absolut sachlichen Auffassung der Wirklichkeit fähig war. Der Geschmack der grossen Welt war *idealistisch*, im Sinn einer ästhetischen Weltverbesserung. Anders Chardin. Er war keiner von den *peintres-poètes* der Goncourts. Er war ganz einfach ein treuer Maler unscheinbarster Wirklichkeiten. Seine Kunst bringt die beste Überlieferung des Zeitalters, die Richtung aufs Diesseits, reiner zum Ausdruck als die Kunst Bouchers, die ja doch nichts war als die Religion des Ästhetizismus. Mit Chardin teilt den Ruhm des Realismus gerade Fragonard. Denn nicht in den präziösen Steigerungen einer präziösen Galantise ist die Grösse der Fragonardschen Kunst sondern in jenen Arbeiten, die ihn wie Wettersturm über das niedliche ästhetische Credo des gar schön färbenden Pastellzeitalters hinausreissen. In den Arbeiten, in denen er pastos und treffend ist wie eine Szene Shakespeares, dessen Schatten am Horizont des geneigten Jahrhunderts stand.

Fragonard verehrte Rousseau. Fragonard liebte leidenschaftlich die einzigartige Musik Glucks. Fragonard erlebte die Propaganda der bürgerlichen Familie; wenn man will: den Suppentopf, die bourgeoise Häuslichkeitswehmut, die aber immerhin Symptom sozialkultureller Umwälzungen blieb. Rein stofflich weist Fragonards Werk über die Sphäre des warmblütig spielenden Spezialisten *de toutes les rondeurs de la femme* hinaus. Aber auch der Maler der weiblichen Geschlechtlichkeit blieb zuletzt doch immer Maler; und so erhob er sein erotisches Oeuvre hoch über das Niveau des glänzendsten sittengeschichtlichen Materials. Nicht der Sittenhistoriker, nicht der unentwegte Sexualpsychologe wird Fragonard die höchsten Genüsse abgewinnen. Das Geschlechtliche war dem Künstler als Stoff so lieb, weil es dem Künstler am wenigsten stofflichen Aufenthalt verursachte. Das Sexuelle ist in Fragonards Kunst nicht ein Akzent, wie die meisten glauben, sondern eine in ihrer Tonlosigkeit feine Selbstverständlichkeit. Es bedeutete für Fragonard zuletzt nicht mehr als die romantische Historie für Delacroix. Die urgesunde Verbindung des Künstlers mit dem *Viveur*, die bloss bei den Grossen, bei Rubens, bei Guys, bei Toulouse-Lautrec und zufällig bei Makart vorkommt, soll wahrlich nicht gezeugt werden. Aber wollen wir Fragonard nicht verdünnen, dann müssen wir wissen, dass ihm der brausende Drang der Instinkte zuletzt doch darum am wertvollsten blieb, weil er der Meister war, der dem losgelassenen Dithyrambus des Lebens zu jeder Stunde den souveränsten Former zeigen konnte. Es gibt Werke von Fragonard, die jedem, auch dem Unvorbereiteten, absolut als reine Malerei einleuchten müssen. Es sind die Bildnisse in der *Salle Lacaze* des *Louvre*. Auch die Goncourts haben erst vor ihnen so ganz und gar den Maler empfunden. In dem Moment, in dem sie Fragonard mit unerhörter Verve Farbenmassen auf die Leinwand schleudern sehen, gestehen sie unvermittelt gepackt, sie, die Bewunderer des *Poeten* der Frau des 18. Jahrhunderts: »Und diese Hand, die soeben noch zärtlich gleitend über die Leinwand ging, fährt nun dermassen in den Teig, dass die Pinselspur wie der Abdruck eines Bossierholzes auf dem Ton aussieht.« Von hier wird alles klar. Fragonards stärkste künstlerische Äusserungen sind realistische Taten eines impressionistischen Breitpinsels, der in der Farbe wühlt. Maclair und Meier-Graefe haben den Vergleich gefunden, der den besten Fragonards am meisten entspricht. Der Franzose sagt: »Dieser französische Frans Hals: das ist ja das wahre Wort.« Kennt man erst Frago-Hals, dann kennt man das wahre Maler temperament Fragonard. Dann hat man auch gegenüber dem Gesamtwerk die wahre Orientierung.

DER MENSCH UND DER KÜNSTLER

FDMOND und Jules de Goncourt haben uns die Heimat des Künstlers so temperamentvoll beschrieben, dass man sich keiner Unehrllichkeit schuldig macht, wenn man so tut, als sei man dort gewesen und von Orangen und Zitronen, Granatäpfeln und Mandelbäumen, Myrten und Tulpen und Tuberosen, von Erdbeerbeeten und hochgestaffelten Weinbergen, kurz, von hundert brennenden Farben und hundert betäubenden Düften, aus denen Grasse zur Höhe seiner Terrassen steigt, auch von der blauen *Méditerranée*, auf die man von sonnenhellen Hügeln hinüberblickt, von dem *dolce far niente* halbnackter Bewohner und ihrer elyseischen Heiterkeit einen üppigen provençalischen Roman erzählt. Der Vorurgrossvater, Gianpietro

Fragonardi, war aus dem Mailändischen dahingekommen. Die Geschichte bewies Takt, als sie den Vater dem eleganten Gewerbe des Handschuhmachers vorbehielt, bewies ihn wieder, als sie den Vater bewog Gründer zu werden und sein nettes Kapital in einem Pariser Feuerlöschinstitut zu riskieren. Das frühkapitalistische Betriebsexperiment misslang, und die Familie zog nach der Hauptstadt, wo man neues Fortkommen erwartete. Um 1747 verliessen die Fragonards — Jean Honoré stand damals im glücklichen Alter von 15 Jahren, das schon Eindrücke besitzt und noch entscheidenderen geöffnet ist — die wonnige Stadt der kleinen Gantièren, der Bonbons und der Parfümdestillen. Papa François, Kommiss in einem Kurzwarengeschäft, gab den Sohn zu einem Notar. In Wahrheit ging Frago den niedlichen Mädchen nach, ein rechter *saute-ruisseau*; wenn nicht, so war er sicher vor jenen dunkeln, pompösen Geschichten Lebruns, Lesueurs, Jouvenets in Kirchen anzutreffen.

Am 14. Oktober 1750 liess der König in einer kunsterzieherischen Laune sein Bilderkabinet im *Luxembourg* für den allgemeinen Besuch öffnen. In die Zeit dieses denkwürdigen Datums fiel Fragos Entschluss zur Malerei. Der Alte erscheint mit dem Sohn, den Skizzen und einigem Vaterstolz bei Boucher. Der will sich mit dem Elementarsten nicht plagen und schickt den Jungen zu Chardin. Frago hat 6 Monate bei Chardin gelernt. Der neueste Biograph berichtet gegen die Goncourts, die von gezeichneten Stichkopieen reden, Chardin habe dem Zögling sogleich die Palette gegeben und ihm empfohlen »breit, fest und ehrlich zu malen«. Frago scheint bei Chardin gebummelt zu haben, denn Chardin gab ihn auf. Boucher konstatierte aber einen enormen Fortschritt und machte Frago zu seinem Privatschüler. Kein Wunder, dass Fragonard auf Boucher verfiel. Der Herr des Geschmacks von 1750 schien der Jugend die denkbar glänzendste Verbindung von Künstlertum, Einfluss, Erfolg und materiellem Segen. In Wahrheit dankte Boucher seine Stellung nur dem täuschenden kleinen Schritt über das Mass einer liebenswürdigen Mittelmässigkeit hinaus, der verbindlichen Gabe ohne Pedanterie fleissig, ohne Umsturz neu und mit einem Quasi von Bedeutung gefällig zu sein.

Selten wirken in der Kunst die Grössten sofort. Was ist Hilair, was selbst Pater, ja Lancret neben Watteau? Kindsköpfe sehen in Watteau den Maler galanter Gartenfeste. Hinter dem Zeitgewand steckt eine dionysische Menschlichkeit. Die Goncourts nennen ihn den *pensieroso* des Jahrhunderts. Der Mensch, der die *Einschiffung nach Kythere* gemalt hat, ist in den Tiefen der Leidenschaft zu Hause gewesen und hatte mehr Verwandtschaft mit der mystisch-grossen Art des Poussin, des Meisters des *Bacchanals*, als mit der flachen Rouerie des Hofes der *régence*. Der Meister des *Gilles* und des *Indifférent* erhob den farblosen Genussmaterialismus der Zeit zur Höhe einer beinahe dämonischen Philosophie. Chardin aber, Watteaus wahres Widerspiel, schien der Zeit zu sehr auf das bedeutende Sujet zu verzichten. Er war indes nicht der einzige Realist im Gesichtskreis der Zeit. Callot und Courtois hatten den Krieg des 17. Jahrhunderts ohne Umschweife erzählt. Im Ausgang des 17. Jahrhunderts hatte Philippe Mercier eine Porträtkunst geschaffen, die David in seinen besten Stücken fortbilden sollte. Als Zeitgenossen Chardins schufen Claude Joseph Vernet und Louis Gabriel Moreau Landschaften, die man dem Zeitalter der Barbizonschule zutrauen möchte. Aber wie sollte Fragonard derartige Vorbilder suchen, wenn er dem überzeugendsten, Chardin, entwich? Da blieb wohl

einzig Boucher oder der heroisch-historisch-mythologisch-biblische Donnerstil, den Lemoyne, die Coypels, Vanloo ins 18. Jahrhundert hineintrugen. Boucher bedeutete in jedem Fall eine Kunst, die von der eigenen Zeit lebte. Fragonard eignete sich die Manier des Meisters dermassen an, dass Boucher ihm Aufträge zuweisen konnte, zu deren Erledigung der Vielbegehrte keine Zeit besass. Lange gab man zwei Wiener Bilder Fragonards dem andern. Der Fall beweist mancherlei für das Handgelenk Fragos und mancherlei gegen Bouchers Tiefe. Boucher war indes reell genug Frago in dem Moment zu entlassen, in dem der ausgelernt hatte. Er schuf ihm Gelegenheit, um den *Romp Preis* zu konkurrieren, um den sich Fragonard als Nichtakademiker eigentlich nicht bewerben konnte. Carle Vanloo schloss sich mit den Bewerbern ein und las ihnen das Götzenopfer Jerobeams. Die Schüler hatten die Aufgabe aus ihren dermassen animierten Gehirnen Skizzen herauszupressen. Fragonard wurde prämiert. Das Bild ist in der Tat sehr seriös.

Herbst 1756 brach Frago auf. Beim Abschied meinte Boucher: »Mein Junge, du siehst jetzt die Italiener. Wenn du die Leute ernst nimmst, bist du be« Der zierliche *bonhomme* hatte gelegentlich seine *manière Rabelaisienne*. Er hatte gut gesehen. In der französischen Akademie zu Rom schickte sich Fragonard alsbald an den grossen Stil zu imitieren, den er vorfand. Er kopierte mit einem Fleiss und einer Angst, die ihm alle Frische raubten. Er hoffte es den barocken Deszendenten Michelangelos gleichzutun. An dieser Aufgabe konnte seine eigentliche Begabung natürlich bloss scheitern. Er verlor, was der verständige Pariser Akademiesekretär Cochin die *heureux laissés* nannte. Das war um 1759. Es war die schlimmste, die kritische Zeit, die einzige, in der Fragonard sehr stark gelitten hat. Aber zum Glück war er nachgiebig. Als der Landschaftler Hubert Robert im Kreis der jungen französischen Maler auftrat, gewann er Fragonard mit Leichtigkeit für seine Art. Robert skizzierte in der Umgegend der Stadt Ruinen und Bäume und staffierte die etwas sentimentalen Veduten mit Szenen aus dem römischen Volksleben des 18. Jahrhunderts. Fragonard erwarb sich Stoffe und Art des Freundes fast vollkommen. Die Wandlung war gut. Sie bedeutete den Schritt von der *antiquaille* in die Wirklichkeit. Wir besitzen aus jener Zeit sehr feine Dinge: eine *Platonenallee* in Sepia ist der Beweis für die Lust, mit der sich Fragonard auf dem neuen Feld bewegte.

Die Abreise nach Paris stand vor der Türe, als der Abbé Richard de Saint-Non in Rom erschien und zu den jungen Malern in ein Mäzenatenverhältnis trat. Er lud Fragonard zu Beginn der sechziger Jahre nach seinem Sommeraufenthalt zu Tivoli. Damals entstand die schöne, dennoch etwas unpersönliche Rötelskizze von der *Villa Este*: zwischen zwei mächtigen, den Vordergrund symmetrisch beherrschenden Pinien erhebt sich eine langansteigende Treppe, deren Höhe das blasse Gebäude trägt. Saint-Non nahm Fragonard auch nach Neapel. Dort entstand die *Neapolitanische Wäsche*, eine nicht eben überwältigende, doch mit Freude auf Lebendiges gerichtete Röteldarstellung von Arbeiterinnen, die sich an einer hohen, von Bäumen überschatteten Parkmauer zum Wasser beugen. Auf der Rückreise nach Paris berührten die Freunde Florenz, wo sie die Primitiven verachteten und die Bolognesen bewunderten, und Venedig, wo sie mehr noch als den Cinquecentisten der glänzenden dekorativen Art Tiepolos Stunden der Arbeit widmeten. Ende 1761 war Fragonard wieder in Paris. Nun sollte er, so erwartete es die hierarchische Überlieferung in *aestheticis*, in der Kunst

der Hauptstadt eine offizielle Stellung suchen. 1765 erlebte der *Salon* eine grosse Historie *Corésus et Callirhoë*. Die Szene ist das Tableau einer Oper der Zeit. Eine athenische Anekdote. Ein hermaphroditischer Priester ersticht sich, um zwei Liebenden den Opfertod zu ersparen. Blassirisfarbene Säulen, etwas Purpur, etwas Blau, viel falbes, milchiges Weiss. Über dem Ganzen ein kränkliches Sfumato à la Murillo. Hinwelkender Lyrismus der Bewegungen. Das Bild war die Sensation des *Salons* von 1765. Der König erwarb es für die Gobelins und vergass geraume Zeit es zu bezahlen. Man glaubte, die französische Malerei *de grand style* sehe eine Epoche. Aber Fragonard hatte das Glück von seiner Arbeit leben zu müssen. Der kaufkräftige Adel, die kaufkräftigere Hochfinanz hatten wenig Sinn für historische Sonaten. Der glückliche Zeitgeschmack, der das Bild immer dem architektonischen Rahmen einfügte, suchte beim Maler die galante Dekoration. Fragonard lernte hinter den Kulissen den Steuerpächter Bergeret de Grandcourt kennen, einen schwerreichen Bourgeois, der ästhetische Präntionen machte. Ihm malte er einen Amorettenplafond. Eben damals hatte sich der Maler Doyen durch ein Genovevabild einen zahlbaren Namen gemacht. Baron Saint-Julien, *receveur général du clergé de France*, wollte seine Mätresse gerade von diesem andächtigen Meister darstellen lassen: »Ich wünsche, dass Sie mir Madame auf einer Schaukel malten, die ein Bischof in Bewegung bringt. Mich hätten Sie dabei so zu placieren, dass ich die Beine des schönen Kindes sehen könnte.« Doyen war Franzose und Verbindlichkeit genug sofort die weiteren Details des Bildes zu bestimmen, lehnte aber schliesslich ab und empfahl Fragonard. Einige wollen, Frago habe die Sache gemildert, da nicht ein nahrhaftes Pfäfflein, sondern ein betrogener Ehemann die Schaukel in jene Bewegungen setze, die der kleinen Dame Gelegenheit gibt das Stöckelpantöffelchen zu verlieren und dem Liebhaber mit dem koketten Fingerchen und einer süssen Tugendpose des Köpfcchens zu wehren. Boucher alterte, hatte auch nie dies Mass von Libertinage gewagt, das man in Paris *le sel gaulois* nennt. Frago war der Mann den Lehrer entbehrlich zu machen. Die Hochfinanz überschüttete den neuen Maler mit Aufträgen.

Und nun entstanden alle jene köstlichen erotischen Eulenspiegelereien. Und während Seigneurs und Kapitalisten daran ihre Lust entzündeten, geht Fragonard ins *Luxembourg* und kopiert mit Feuereifer Rubens.

Die Goncourts entzücken sich an Fragos »organisation paresseusement travailleuse«. Fragonard war Künstler genug Dinge lässig zu nehmen, die kunstverständigen Laien wichtig sind. Die Dubarry, von Hause eine kleine Proletarierin, die aber die Genialität der weiblichen Instinkte jeder Rassefranzösin besass und darum die ästhetischen Formeln sehr rasch begriff, die die französische Kokotte über die deutsche Prinzessin erheben, wollte ihr Schloss von Fragonard ausmalen lassen. Fragonard entwarf 5 dekorative Panneaux. Er erzählte in dieser Serie vom *Fortschritt der Liebe im Herzen der jungen Mädchen*. Ein Epos vom Eros in 5 Gedichten. Von der ersten Blume bis zum *abandon*. Die Technik ist leicht bis zur Oberflächlichkeit. Die Töne gehören der Zeit: rosaroter und blassblauer Satin, dunkle Baumsilhouetten, kaltblaue, blendendweisses Gewölk aushängende Himmel. Dabei eine spielende Verwendung von Licht und Schatten. Nolhac hält die 5 Panneaux natürlich für Fragonards Meisterwerk. Frago zerzankte sich mit der Auftraggeberin, lief ihr vor der Fertigstellung weg und behielt die Bilder für sich.

Kurz zuvor hatte Frago sich verheiratet. Auch dies Ereignis passt zu der Konzentration der Energie aufs Künstlerische. Die Strapazen der Liebe waren in der Hauptsache vorbei. Die Ehe mit Marie Anne sollte keine Strapaze sein. Marie Anne Gérard war aus Grasse und in der Blütezeit Fragonards Verkäuferin in einem Pariser Geschäft. Sie malte nebenbei Fächer, suchte in Fragonard einen Lehrer und fand einen Gatten. Sie war nicht hübsch, aber gesund und frisch; nicht kokett, aber von einer gewissen breiten, animalischen Grazie. Indes, die Ehe verebte rasch zur Wirtschaftsgemeinschaft. Das andere fand Fragonard bei seiner Schwägerin Marguerite, die im Haus lebte, Fragos Kinder besorgte und bei ihm Malstunden hatte. Sie war die glücklichere Wiederholung der Schwester. Fragos Kunst empfing von der Häuslichkeit die Richtung aufs Familiengenre und auf die Kindermalerei. Nun entstanden jene entzückenden Kinderporträts: der zartblühende Junge in Blassgelb und Blassblau, das Kind mit den Kirschen und die beiden niedlichen dickköpfigen Kleinen mit Holzpferd und Polichinelle. In den Familienszenen machen sich zuweilen antikisierende Mütterposen unangenehm bemerkbar. Die berühmten Miniaturen — beispielsweise Fragonards Söhnchen auf Elfenbein — sind vielleicht Sache der Liebhaberei. Aber in den Kinderbildnissen der ersten Art schuf Fragonard einen Kinderporträtstil, der neben den Werken eines Reynolds, eines Pigalle, Clodion, ja Duquesnoy mit höchsten Ehren zu nennen ist. Fragonard sass in dieser Zeit fest und behaglich. Dann kam eine kleine Unterbrechung, an der auch Madame teilnehmen durfte. Um 1773 trat er mit Bergeret eine italienische Reise an. Er hatte dem wichtigen Amateur die Schönheiten der Kunstgeschichte zu erklären. Man lebte gut, plauderte mit Lady Hamilton und stritt sich am Ende über das Eigentum an den Skizzen, die Fragonard in Italien gemacht hatte. Das Wichtigste an der ganzen Fahrt war vielleicht der Besuch der Galerien zu Wien und Dresden, in denen sich Fragonard an Rubens und die Niederländer des 17. Jahrhunderts hielt.

Und dann kam die grosse Revolution. Der Geschmack des *ancien régime* wurde guillotiniert, Fragonard im materiellen wie im moralischen Sinn arbeitslos. Zwar hatte er zur Zeit des Unabhängigkeitskriegs »dem Genie Franklins« eine pathetische Sepia gewidmet: der Amerikaner thront wie ein Zeus auf rollenden Wolken, wehrt den Blitzen — er hat ja den Blitzableiter erfunden — und befiehlt dem Mars die Tyrannei und den Geiz zu bekriegen. Fragonard war nie Höfling gewesen. Aber die republikanische Tugend kann man ihm auch nicht glauben. Frago war eben durchaus ein *ζῶον ἀπολιτικόν*. Vielleicht wäre es ihm auch recht schlimm ergangen, hätte nicht David, der Herr des neuen Stils, den achtbaren Freimut besessen dem Konvent die Gaben dieses immerhin nicht ganz unverdächtigen *ci-devant* zu loben. Fragonard bekam darum für kurze Zeit eine Stellung in der revolutionären Kunstobrigkeit. Der Arme wurde Konservator. Er rettete der Republik etliche Bilder. Seine eigene Produktion erlahmte; in der Zeit der Revolution hat er ausser Belanglosem nur — und zum Teil mit Benutzung früherer Studien — die Illustrationen zu Lafontaines *Ersählungen* hervorgebracht: hochkultivierte Pikanterien im Zeitalter des immer niederfallenden Beils.

Fragonard war gleichwohl mit dem *ancien régime* im ganzen erledigt. Im *bric-à-brac* der Trödler fand er Arbeiten seiner Hand, die nun für 7 oder 8 Livres verhandelt wurden. Seine Staatsrente sank von 18 000 auf 6000 Francs

und tiefer. Der Sturz war hart, denn Fragonard war in guten Jahren gewohnt gewesen mit 40 000 im Jahre zu wirtschaften. Marguerite, die Fragonard etwa alles dankte, lächelte über die Ruine; als er sie um etliche Dukaten bat, riet ihm das herzlose Tier »de faire de l'économie«. Alexandre Evariste, der Sohn, war Schüler Davids, Klassizist, und verbrannte eines Tages die leichtfertige väterliche Kupferstichsammlung mit den erhabenen Worten: »Ich habe dem guten Geschmack ein Brandopfer dargebracht.« Napoléon schenkte dem Alten 1805 noch 1000 Livres. An einem heissen Augusttag des Jahres 1806 ging Fragonard aufs Marsfeld spazieren, um die schönen Grenadiere des Kaisers zu sehen. Am Rückweg setzte sich der nette alte Herr in ein Kaffeehaus und bestellte sich ein Gefrorenes. Mitten in der niedlichen Beschäftigung bekam *papa Frago* den stilvollsten Schlaganfall, den je ein Sterblicher erlebte.

FRAGONARD UND UNSERE GROSSEN



FRAGONARD war keiner der Festen. Seine Genialität hatte etwas Weibliches, geistvoll Rezeptives. Die Goncourts nannten ihn einen *pasticheur inspiré*. Dennoch gelangte er zu urschöpferischen Taten. Wir dürfen ihn in den grossen Zusammenhang der kunstgeschichtlichen Höhenlinie hineinsehen.

Keine Vergleichung sieht unmöglicher aus als die Fragonards mit Rubens. Wir wissen indes, dass Fragonard Rubens leidenschaftlich liebte. Wohl mag man vor Bildern wie dem *Glas Wasser* und den *Raketen* an der Verbindung zweifeln. Der Gegenstand und seine nächsten stilistischen Konsequenzen sind aber schliesslich das einzig Trennende. Die grosse Art der Behandlung des Nackten rettet die Situation immer unbedingt. Da ist die Nackte mit dem Hündchen. Bei aller Zartheit und Süsse hat das Fleisch etwas von der pomposen Sinnlichkeit der Vlaeminnen des Rubens. Noch offener wirkt Fragonard-Rubens in den *Badenden Nymphen* und in dem *Geraubten Hemd*. Dies Bild ist nicht bloss ein »*médaille de volupté*«, wie die Goncourts so harmlos sagen. Das Bildchen ist schlechterdings ein monumentaler Akt. Die Farben sind *dix-huitième*, und doch wieder mehr, bedeutender, universaler. Blasslila-farbene, teerosengelbe, blütenweisse Stoffe, aber so seltsam grossartig hingestrichen. Der Akt selber ist rein als Linie einen Rubens wert. Diese majestätisch-üppige Schweifung des rechten Oberschenkels: wo bleibt da die berühmte Zierlichkeit des Jahrhunderts? Das ist so ungebrochen tierisch, so gar nicht denaturiert, dass es in einem wohltemperierten *dix-huitième* gar keinen Platz hätte. Auch die Technik ist Rubens. Die tieferen Stellen der *peau fleurie*, ja selbst die positivsten Schatten sind keck und geistreich — nicht manieristisch, wie bei Boucher — mit reinem Vermillon gegeben. Die ganze Pinselführung ist stark, wiewohl es sich eigentlich um eine Miniatur handelt.

Wir lesen bei Fred, der Fragonard zum koloristischen Nachahmer Bouchers degradiert, den Satz: »Von Impressionismus ist Frago selbst in seinen Studien fern.« Was ist für Fred denn eigentlich Impressionismus? Ist es Hals, so ist es sicher auch Fragonard. Man findet den Breitpinsel des Hals und seine offene Palette in den Eselbildern Fragonards. Auch in der wunderschönen, silbertonigen Clavecinszene im *Louvre*, die dem *Corésus* gegenüberhängt, und dem Sepiaporträt der Gattin. Am meisten aber in den Porträts der *Salle Lacaze*. Die Goncourts entdeckten auf der Rückseite des Bildes, das den Schau-

spieler de la Bretèche darstellt, die handschriftliche Notiz Fragonards: »Porträt des Herrn . . ., von Fragonard in einer Stunde gemalt.« Das Bild ist beinahe Lebensgrösse. Ein Ehrgeiz im *fa presto*, der schon fast wie Bravour aussieht. Aber das ist ein reinster Künstlerehrgeiz. Der Breitpinsel rast in wahnsinnigen, dabei unglaublich signifikanten Strichen über die Leinwand hin. Die Goncourts reden von der »fiebernden Bürste, die da kommt und geht«. Sie nennen Frago den »Klassiker im Hinschmeissen«, sprechen von »rasendem Herumfegen«, von der »Verputzmanier eines Besessenen«, von »tollen Bildembryonen«. So reden sie entzückt, empört. Die *peinture mourante* ist ihnen die höhere Legitimation. Wo war der Maler im Zeitalter der Latourpastelle, der auf einem Porträt die Farbmasse zu lassen wagte, als wäre sie mit der Spachtel hingeschmiert? Ist das nicht Impressionismus? Auch das war eine Revolution; und jeder in seiner Weise. Wunderbar, wie sich mit der neuen, von allem Schönmalen emanzipierten Technik der Bestand der Palette ändert. Frago hatte auch die blassen Töne breit gegeben. Wo sich aber seine grosse Technik bedingungslos entfaltet, da bringt sie zurückwirkend die brennendsten und schwersten Farben: in plastischen Massen kommt Zinnober, Kobalt, Ocker und Chromgelb, kommt schliesslich gar das dem *style Louis XV.* und *XVI.* einfach unerhörte Schwarz.

Der nämliche Fragonard wusste Rembrandt zu begreifen. Manche Arbeit gleicht sich ihm gewiss nur äusserlich an. Dahin gehört der scharfbelichtete Pascha, dem die aus dem Dunkel tretenden Neulinge des Harems gezeigt werden. Mit dem *Traum des Bettlers* ist Rembrandt tiefer gefasst, wiewohl sich Fragonard hier selber stärker gleicht als in den anderen Arbeiten der Art. Der stofflich-manieristischen Angleichung bedurfte es eben gar nicht, wenn Frago-Rembrandt entstehen sollte. Frago musste Rembrandt aufnehmen, ohne den Franzosen auszuziehen. Es gelang. Zum Beispiel im *Liebesgelöbnis*. Es ist die wundervoll abklingende Bewegung eines jungen Weibes, das vor einem Liebesaltar in die Kniee sinkt. Das Musikalische des Gemäldes ist Chopin. Das Lichtbildnerische darin, das blonde, in weisse Gewänder gehüllte Weib, diese leuchtende Wolke von Mensch ist Rembrandt. Rembrandt ohne Kanten, in französischer Aussprache, brausend, nasal, tremolo. Aber doch der Rembrandt, dessen Lichter die Detailformen auflösen und die Farben blenden. So ist es auch in der wundervollen *Schlafenden Bacchantin*. Rembrandt ist in dem technisch ungemein keck gegebenen Licht, das den Leib und die Finger der Schlafenden des feinern Modelés ganz beraubt und in einem Bad von Helligkeit zerfliessen lässt. Nicht am schwächsten redet der Geist Rembrandts in den Radierungen nach den Stiftskizzen, die Fragonard in italienischen Kirchen und Sammlungen nach Ricci, Baroccio, Caravaggio, Guercino, Cortona und vielen anderen aufgenommen hatte. Diese Radierungen aus den sechziger Jahren gehören zu den geistvollsten Leistungen der Nadel- und Ätztechnik des Jahrhunderts. Scheinbar kapriziös und verwirbelt sind sie dennoch höchst notwendig und ausdrucksvoll.

Die Reihe der kunstgeschichtlichen Verbindungen liesse sich fortsetzen. Der *Liebesschwur* und der *Liebesbrunnen* konnten von Prudhons jungfräulicher Hand kaum klassizistischer gebildet werden. Chassériau's »reiner Gesang« — das schöne Wort ist von Meier-Graefe — ist in dem Bild der *Glücklich Liebenden*: einem Doppelakt von prachtvолlem dekorativem Schwung. In einer

seiner stärksten Arbeiten, der *Schäferstunde*, hat Fragonard der tiefleuchtenden, oft juwelenhaft gleissenden Koloristik der Romantiker vorgearbeitet: man darf Delacroix' Namen nennen. Die lichtdurchfluteten Rokokointerieurs in Sepia hätte Menzel beneiden können. Der lange, voll auslaufende Fluss der Zeichentechnik — ob Stift, schwarze Kreide, Feder, Sepia, Bister, Tusche —, das ununterbrochene Hinrieseln der Linie, das Fragos besten Zeichnungen das Gepräge einer bewunderungswürdigen Freiheit gibt, ist nur in der lithographischen Technik Daumiers wieder erreicht worden.

... Vor mir liegt ein Blatt von der Hand Fragonards. Ein Symbol seines Menschentums und Künstlertums, wenn man will. In der Höhe ist der Tüll buketartig zusammengefasst. Zu beiden Seiten fließt der zarte Stoff in weichen Falten herunter. Linien wie Schlinglein. So frei wie je Daumier. Unten ein Bett, das sich rein und üppig wölbt. Es ist ganz leer. Immerhin ein Bett. *Un lit de femme*.

XX

RUNDSCHAU

ÖFFENTLICHES LEBEN

Politik / Max Maurenbrecher

England: Krise In dem grossen Kampf um das Budget ist die Entscheidung gefallen. Das Oberhaus hat am 30. November mit 350 gegen 75 Stimmen bei etwa 200 Stimmenthaltungen beschlossen, dass «dieses Haus nicht berechtigt ist der Finanzvorlage seine Zustimmung zu geben, bevor diese Vorlage dem Urteil des Landes unterbreitet worden ist». Damit ist die Regierung gezwungen das Unterhaus aufzulösen und Neuwahlen auszuschreiben. Um des Weihnachtsfests und um der am 1. Januar in Kraft tretenden neuen Wählerlisten willen hat sie dabei den Ausweg getroffen das Unterhaus zunächst nur zu vertagen, schon jetzt aber anzukündigen, dass es am 8. Januar aufgelöst wird, und dass am 13. Januar die Neuwahlen beginnen werden. Wahlparole bildet nunmehr nicht nur der sachliche Inhalt des Budgets sondern auch die staatsrechtliche Frage, ob das Oberhaus ein Recht zur Verwerfung von Finanzvorlagen habe. Wichtig für die Entscheidung wird es sein, welche Haltung die Arbeiterpartei im Wahlkampf einnimmt. Betrachtet sie den Zwiespalt zwischen Konservativen und Liberalen als einen häuslichen Streit der bürgerlichen Parteien, der sie nichts angehe, und stellt sie demnach in möglichst vielen Wahlkreisen eigene Kandidaten auf, so heisst das, da es Stichwahlen in unserm Sinn in England nicht gibt, dass in der

Mehrzahl dieser Kreise der Sieg des konservativen Kandidaten herbeigeführt wird. Liegt ihr an einer aus Liberalen und Sozialisten zusammengesetzten Mehrheit, so darf sie nur in solchen Wahlkreisen Kandidaten aufstellen, wo der Sieg des Konservativen von vornherein ausgeschlossen erscheint.

X

Frankreich: Bevölkerungsrückgang Der Rückgang der französischen Bevölkerung ist eine politische Tatsache von ausserordentlichem Gewicht. Nach den neuesten Zählungsergebnissen ist die Geburtenziffer trotz aller Erörterungen, die man über ihren Rückgang angestellt hat, dauernd weiter heruntergegangen. In der Mitte des 19. Jahrhunderts betrug sie noch rund 1 Mill., 1880 war sie auf 940 000, 1889 auf 880 000 gesunken. 1907 betrug sie nur noch 773 000, und sie ist seitdem noch weiter gefallen. Die Frage ist sowohl in allen Zeitschriften als auch im Parlament behandelt worden. Aber es ist trotz einer energischen Rede Briands noch kein gangbarer Weg gefunden worden dieser Elementarerscheinung des sozialen Lebens Herr zu werden. Für die französische Politik liegt hier die wichtigste Aufgabe der Zukunft vor. Sowohl die wirtschaftliche wie die Kulturentwicklung eines Volks hängen letzten Endes davon ab, dass das Menschenmaterial des Volks im ganzen weder seiner Ziffer noch seiner Lebenskraft nach zurückgeht. Aber es ist zurzeit noch eine ungelöste Frage, inwieweit der bewusste

X