

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich
Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich
Band: 1 (1994)

Artikel: "L'âme de l'homme de génie" : Fragonards Rinaldo-Pendants im literarischen Kontext
Autor: Louis, François
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720128>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

“L’âme de l’homme de génie”

Fragonards Rinaldo-Pendants im literarischen Kontext

François Louis

Der offen zur Schau gestellte Pinselduktus, der von genialer Virtuosität, von inspirierter Schaffenskraft künden will, war und ist zweifellos eine der meistgeschätzten Qualitäten der Malerei Jean-Honoré Fragonards (1732-1806). Betont gefülsgerichtet und scheinbar selbstredend hat diese Gestaltungweise Generationen von Kunsthistorikern fasziniert, die darin allenthalben die romantisch verklärte Vorstellung des heissblütigen südländischen, von einem ungestümen Schaffensdrang getriebenen Malers bestätigt fanden. Nicht zuletzt angesichts seiner so beeindruckenden Pinselsprache stiess Fragonards Umgang mit Bildthema und Ikonographie kaum auf Interesse, was zu einem einseitigen Verständnis vieler seiner Werke führte. Fragonards sensualistische Malweise erscheint indes kontextgebunden und erhält erst durch die genaue Kenntnis des Bildgegenstandes ihre volle Wirksamkeit. Am Beispiel der beiden Rinaldo-Pendants soll dies im folgenden verdeutlicht werden. Es lässt sich nachweisen, dass die bisherige Identifizierung des Themas eines dieser zwar vielgelobten, doch kaum untersuchten Gemälde von einer falschen Textquelle ausgeht. Analysiert man beide Bilder anhand ihrer tatsächlichen literarischen Vorlage, lassen sich Fragonards Wahl von Pendants als Bildform sowie seine skizzenhafte Malweise als bewusst auf das Bildthema abgestimmte Ausdrucksmittel interpretieren, die Teil einer vielschichtigen Auseinandersetzung des Malers mit poetischer Literatur abseits der offiziellen Historienmalerei sind.¹

191

¹ Für hilfreiche und anregende Kommentare bin ich Professor Mary D. Sheriff und für redaktionelle Ratschläge Anne McGannon und Simone Louis sehr dankbar. Anlass für den vorliegenden Artikel bildeten Beobachtungen, die ich erstmals in einem Kapitel meiner Lizziatsarbeit formuliert habe: *Figur und Natur. Überlegungen zu Fragonards Parkbildern*, Universität Zürich, 1991, S. 34-41 (unpubliziert). Farabbildungen beider Pendants finden sich in *Fragonard. Ausstellungskatalog. National Museum of Western Art, Tókyó 1980*, Nrn. 37, 38; J. Thuillier, *Fragonard*, revised paperback edition, Genf 1987, S. 79ff.; J.M. Massengale, *Jean-Honoré Fragonard*, New York 1993, S. 83; gutes Detail bei L. Réau, *Fragonard - Sa vie et son œuvre*, Paris 1956, S. 75.

² Vente Natoire, 14. Dezember 1778, Los 102; Vente de Vaudreuil, 26. November 1787, Los 163; vgl. A. Ananoff, *L’œuvre dessiné de Jean-Honoré Fragonard*, Bd. III, Paris 1968, Nr. 170. Eine Skizze in Gabriel de Saint-Aubins Exemplar des Verkaufskataloges von 1778 identifiziert die Komposition eindeutig, vgl. P. Rosenberg, *Fragonard. Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1987*/Metropolitan Museum of Art, New York 1988, S. 160. Da die Zeichnung aus dem Nachlass von Charles-Joseph Natoire (1700-1777), Fragonards Lehrer in Rom, in den Handel gelangte, und in Details, insbesondere des Baumschlages, grössere Deutlichkeit als das Ölbild zeigt, diesem aber ansonsten äusserst ähnlich ist, handelt es sich möglicherweise um eine Arbeit, die Fragonard nach dem Ölgemälde angefertigt hat, vielleicht um sie Natoire zu senden oder sie selbst anlässlich seiner zweiten Reise nach Rom 1773 mitzubringen. Die Zeichnung ist mittlerweile im Pariser Kunsthandel aufgetaucht und wurde am 12. Januar 1999 bei Arcole verkauft.

³ J. und E. Goncourt, *L’art du XVIIIe siècle*, Bd. III, Paris 1865, S. 325. Auch zu diesem Bild existiert eine vergleichbare Zeichnung, die jedoch einige ikonographische Unterschiede aufweist; vgl. Ananoff 1968, Nr. 1703; Rosenberg 1987, Nr. 71 bis. Zu den Zeichnungen ferner A. Ananoff, "Drawings by J.H. Fragonard for 'Jerusalem delivered'", in: *The Connoisseur*, Januar 1968, S. 12-16.

Als am 14. April 1882 im Hotel Drouot in Paris die Sammlung Léopold Flamengs versteigert wurde, erzielte ein Gemälde von Fragonard (Los 27) mit 9100 Francs den herausragenden Preis. Der Verfasser des Katalogs, Ch. George, führte das Bild, von dem wir keine früheren Erwähnungen kennen, unter dem bis heute geläufigen Titel *Renaud dans les jardins d’Armide* auf (Abb. 1). George wusste weder von Fragonards Zeichnung derselben Komposition (Abb. 3), die 1778 und 1787 unter dem Titel *Renaud entrant dans la forêt enchantée* beziehungsweise *Renaud qui entre dans la forêt enchantée* zum Verkauf gelangt war,² noch erkannte er das Gemälde als Pendant eines nur zwei Jahre zuvor an der Vente Walferdin versteigerten Werkes (Los 16), welches bereits 1865 von den Brüdern Goncourt als *Renaud dans la forêt enchantée* publiziert worden war (Abb. 2).³ Erst in unserem Jahrhundert hat man die Zusammengehörigkeit der Bilder wahrgenommen, die nach etlichen Besitzerwechseln schliesslich in einer Pariser Privatsammlung wieder zusammen-



Abb. 1: Jean-Honoré Fragonard, *Rinaldo im Zauberwald* (*Rinaldo vor dem Trugbild der Armida*). Öl auf Leinwand, 72 x 91 cm. Privatsammlung Paris.
Foto: Giraudon, Paris.

fanden.⁴ 1778 scheinen die Gemälde bereits getrennt gewesen zu sein, denn ein Katalogeintrag jenes Jahres erwähnt nur ein Bild.⁵ Die Entstehungsumstände der Pendants sind unbekannt, und ihre genaue Entstehungszeit ist nicht gesichert, kann aber zwischen 1763 und 1767 angesetzt werden.

Georges Benennung des einen Pendants als *Renaud dans les jardins d'Armide* wurde 1889 von Portalis übernommen und ist seither nie in Zweifel gezogen worden,⁶ ungeachtet der Unstimmigkeit gegenüber den in den Verkaufskatalogen des 18. Jahrhunderts angeführten Bildtiteln. Eine Überprüfung der in all den Titeln angesprochenen Textgrundlage, Torquato Tassos berühmtes, 1581 erstmals publiziertes Heldenepos "La Gerusalemme liberata", verhilft schnell zu einer eindeutigen Identifizierung der Szenen. In beiden Pendants bezieht sich Fragonard offensichtlich auf Tassos Gesang XVIII, in welchem eine der zentralen Heldengestalten des Epos, der Christenritter Renaud, einen verhexten Wald von seiner Verwunschenheit befreit. Dieser Wald wurde von Rinaldos heidnischer Widersacherin, der zauberkundigen und rachsüchtigen Armida, beherrscht, die in Rinaldo verliebt war, von ihm, dem pflichtbewussten Kämpfer für das Christentum, jedoch verschmäht wurde. Der

⁴ Zur Provenienz vgl. G. Wildenstein, *The Paintings of Fragonard*, Aylesbury 1960, Nrn. 213, 214, oder J.-P. Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard. Vie et œuvre*, Fribourg/Paris 1987, Nrn. 95, 96. Kurz nach ihrer Wiedervereinigung wurden die Bilder 1935 in Kopenhagen erstmals als Pendants ausgestellt: *L'Art Français au XVIIIe siècle*, Schloss Charlottenburg, Nrn. 76, 77.

⁵ Vente Mercier, 1. Oktober 1778 (Los 16): "Fragonard: Renaud dans la forêt enchantée: esquisse pleine de feu et d'une composition savante, 3 pieds sur 2 de haut." Der Eintrag ist die früheste bekannte Erwähnung eines der Pendants. Er wird traditionell erweisen mit unserer Abb. 2 in Verbindung gebracht, kann sich aber, wie gleich erläutert wird, auch auf unsere Abb. 1 beziehen.

⁶ Baron R. Portalis, *Honoré Fragonard. Sa vie et son œuvre*, Paris 1889, S. 287.

François Louis



Abb. 2: Jean-Honoré Fragonard, *Rinaldo im Zauberwald* (*Rinaldo fällt die Myrte*). Öl auf Leinwand, 72 x 91 cm, Privatsammlung Paris.
Foto: Giraudon, Paris.

traditionelle Bildtitel *Renaud dans les jardins d'Armide* spricht dagegen eine frühere Episode an (Gesang XVI, Verse 18-27), als Rinaldo für kurze Zeit - entführt und verblendet - in einem durch Zauber hervorgebrachten paradiesischen Garten in trauter Zweisamkeit mit Armida vereint war. Obwohl diese letztere Szene aus Gesang XVI in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts enorme Beliebtheit erlangt hat,⁷ ist sie in Fragonards Pendants nicht dargestellt. Der detaillierte Vergleich der Gemälde mit Tassos Versen XVIII/17-37 macht dies deutlich. Als Rinaldo in weissem Gewand und glänzenden Waffen den verzauberten Wald betritt, sieht er verführerische musizierende Nymphen aus den Bäumen hervorquellen; die schönste sieht aus wie Armida und entsteigt einer riesigen, baumhohen Myrte:

27

Quai le mostra la scena o quai dipinte
tal volta rimiriam dée boscareccie,
nude le braccia e l'abito succinte,
con bei coturni e con discolte treccie,
tali in sembianza si vedean la finte
figlie de le selvatiche corteccie;

Wie wir in Schäferspielen, auf Gemälden
Zuweilen göttliche Gestalten sehen
Mit nackten Armen, aufgeschürzten Kleidern
Gelösten Haaren, schönen Bühnenschuhen,
So stellten sich, ein Scheinbild, die den Rinden
Entsprossen Mädchen seinen Blicken dar.

⁷ Für Beispiele vgl. A. Buzzoni (Hrsg.), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arte figurativa*, Ausstellungskatalog Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, Bologna 1985, S. 195-360; A. Pigler, *Barockthemen*, Bd. II, Budapest 1974, S. 467ff.; ferner J.G. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, Paris 1962.

se non che in vece d'arco o di faretra,
chi tien leuto, e chi viola o cetra.

28

E cominciàr costor danze e carole,
e di se stesse una corona ordiro
e cinsero il guerrier, sì come sòle
esser punto rinchiuso entro il suo giro.
Cinser la pianta ancora, e tai parole
nel dolce canto lor da lui s'udiro:
"Ben caro giungi in queste chiostre amene,
o de la donna nostra amore e spene.

29

Giungi aspettato a dar salute a l'egera,
d'amoroso pensiero arsa e ferita.
Questa selva che dianzi era si negra,
stanza conforme a la dolente vita,
vedi che tutta al tuo venir s'allegra
e 'n piu leggiadre forme è rivestita."
Tale era il canto; e poi dal mirto uscia
un dolcissimo tuono, e quel s'apria.

30

Già nel'aprir d'un rustico sileno
meraviglie vedea l'antica etade,
ma quel gran mirto da l'aperto seno
imagini mostrò più belle e rade:
donna mostrò ch'assomigliava a pieno
nel falso aspetto angelica beltade.
Rinaldo guata, e di veder gli è aviso
le sembianze d'Armida e il dolce viso.

Um den Zauber zu bannen, schlägt der unbeeindruckte Rinaldo diesen Myrtenbaum mit
seinem Schwert um - unter dem Geschrei der sich zu Ungeheuern verwandelnden Nymphen:

35

Egli alza il ferro, e 'l suo pregar non cura;
ma colei si trasmuta (oh novi mostri!)
si come avien che d'una altra figura,
trasformando repente, il sogno mostri.
Così ingrossò le membra e tornò oscura
la faccia e vi sparir gli avori e gli ostri;
crebbe in gigante altissimo, e si feo
con cento armate braccia un Briareo.

36

Cinquanta spade impugna e con cinquanta
scudi risuona, e minacciando freme.
Ogn'altra ninfa ancor d'arme s'ammanta,

Nur dass sie, statt des Köchers und des Bogens,
Violen, Lauten oder Leiern hielten.

Und sie begannen Reigenspiel und Tänze
Und fügten aus sich selber einen Kranz
Und schlossen, wie der Bogen eines Kreises
Den Mittelpunkt umschliesst, den Ritter ein,
Umschlossen auch den Baum, und solche Worte
Verlauteten in ihrem süßen Singen:
"In diesen holden Gründen sei willkommen,
Der du der Herrin Hoffnung bist und Liebe.

Sie wartet dein, dass du sie heilst, die krank ist,
Verwundet und versengt von Liebesgram.
Der Wald, der früher finster war, dem Leben
der Leidenden gemässer Aufenthalt,
Sieh, wie er sich bei deiner Ankunft ganz
Erheitert und sich reizender bekleidet."
So sangen sie. Da - aus der Myrte tönte
es überschwenglich süß. Sie tat sich auf.

Beim Öffnen eines bärurischen Silens
Erblickte Wunder schon das Altertum
Doch schönre, köstlichere Bilder zeigte
Die grosse Myrte, als ihr Schoss sich auftat.
Sie zeigte eines Weibes Truggebilde,
Ganz einer engelhaften Schönheit ähnlich.
Rinaldo schaut. Ihm ist zumut, er sehe
Das holde Antlitz, die Gestalt Armidas.

Er hebt das Schwert und hört nicht auf ihr Flehen.
Sie aber wandelt sich (o neues Wunder!)
Wie manchmal eine Traumgestalt sich plötzlich
In eine andre Traumgestalt verwandelt.
Die Glieder schwellen, ihr Gesicht wird dunkel.
Der Purpur und das Elfenbein verschwinden.
Sie wächst zu Riesengröße, und mit hundert
Bewehrten Armen wird sie zum Briareus.

Der greift nach fünfzig Schwertern, fünfzig Schilden
Lässt er erkirren und bedroht ihn schnaubend.
Die Nymphen werden alle zum bewehrten

fatta un ciclope orrendo; ed ei non teme:
raddoppia i colpi a la difesa pianta
che pur, come animata, a i colpi geme.
Sembran de l'aria i campi i campi stigi,
tanti appaion in lor mostri e prodigi.

37

Sopra il turbato ciel, sotto la terra
tuona: e fulmina quello, e trema questa;
vengono i venti e le procelle in guerra,
e gli soffiano al volto aspra tempesta.
Ma pur mai colpo il cavalier non erra,
né per tanto furor punto s'arresta;
tronca la noce: è noce, e mirto parve.
Qui l'incanto forni, sparir le larve.

Zyklopscheusal. Ihn erschreckt das nicht.
Er mehrt auf den beschützten Baum die Streiche
Der sie mit Ächzen, wie beseelt, erleidet.
Das Reich der Luft scheint nun das Reich des Hades,
So wimmelt es von Wunderungeheuern.

In Höhen dröhnt der wilde Himmel, unten
Die Erde; sie erbebt, er flammt von Blitzen.
Die Winde und die Stürme nahen hadernd
Und blasen rauhes Wetter ihm ins Antlitz.
Doch führt der Ritter keinen Hieb vergeblich;
Von solchem Wüten unbehelligt, fällt er
Den Drudenbaum (er schien nur eine Myrte):
Der Zauber löste sich, die Geister schwanden.⁸

Fragonards Darstellung hält sich eng an die literarische Vorlage. Im ersten Bild sieht man Rinaldo, wie er, umgeben von drei graziösen Schönheiten, entschlossen auf die Erscheinung Armidas zuschreitet, die aus einer mächtigen, eine musizierende Nymphenschar überwölbenden Myrte heraustritt (XVIII/25-33). Im zweiten Gemälde ist Rinaldo dabei, den ächzenden Baum umzuschlagen (XVIII/35-37). Die in der ersten Szene noch verführerisch und kokett erscheinende Armida wird nun durch Rinaldos erbarmungsloses Zuschlagen hilflos nach rechts oben geschleudert, während aus der Wurzel der Myrte infernalische Kreaturen hervordringen und Armidas Platz einnehmen. Auch in Komposition und Farbgebung entspricht Fragonard der Vorgabe Tassos. Die sinnlichen, harmonischen Kreisformen, die sich im ersten Gemälde spiralförmig in die Bildtiefe drehen, und die erotisch-assoziativen Türkis-, Rosa- und Elfenbeintöne (vgl. XVIII/35), werden in der zweiten Szene ersetzt durch dramatisierende Diagonalkreuzungen und dunkle, dräuende Blaugrün-, Rot- und Brauntöne. Der Titel *Renaud dans la forêt enchantée* (*Rinaldo im Zauberwald*) trifft zweifelsfrei auf beide Pendants gemeinsam zu. Wir wollen sie im folgenden als *Rinaldo vor dem Trugbild der Armida* und *Rinaldo fällt die Myrte* unterscheiden.

195

Das Missverständnis, das erste Gemälde sei eine freie Wiedergabe von Gesang XVI, hat zur Annahme geführt, Fragonard sei bei beiden Bildern nicht unmittelbar von Tassos Text ausgegangen, ja er habe diesen überhaupt nicht gelesen, sondern sich von der 1686 entstandenen Oper "Armide" von Jean-Baptiste de Lully (nach dem Libretto von Philippe Quinault) anregen lassen, die in Paris 1761 und 1764 mit grossem Erfolg wiederaufgeführt worden war.⁹ Es scheint aber vielmehr, dass nicht Fragonard, sondern die vielen Fragonard-Interpreten weder Tasso noch Quinaults Libretto gelesen haben, denn auch Quinault variiert Tassos Gesang XVI und schildert keine Szene, die sich auch nur auf eines von Fragonards Pendants beziehen liesse.¹⁰ Die auffällige theatralische Bildgestaltung, die Anleihen bei zeitgenössischer Oper und Ballett macht, wurde bislang ebenfalls in einem vagen Zusammenhang mit de Lullys Oper gesehen.¹¹ Nach der Überprüfung der Textquelle erweist sich jedoch die Theatralik Fragonards als durchaus adäquat, denn Tasso selbst charakterisierte, gleichsam in einer Ekphrase, die Nymphen als Balletttänzerinnen und Musikantinnen (XVIII/27). Schon 1754 hatte Jean Nicolas Servandoni (1695-1766) dieselben Szenen als besonders bühnenwirksam erkannt und sie in Form eines fünfaktigen wortlosen Dekorationsschauspieles, einer

⁸ Deutsche Übersetzung von E. Staiger, *Torquato Tasso, Werke und Briefe*, München 1978, S. 584ff.

⁹ Louis Réau scheint einer der ersten gewesen zu sein, der die Pendants mit der Oper *Armide* in Verbindung gebracht hat, siehe Réau 1956, S. 151; seither findet man diese Ansicht regelmäßig zitiert.

¹⁰ Die Datierung der Bilder von 1764 einzig aufgrund der Oper, wie dies Réau 1956, S. 151, oder Rosenberg 1987, S. 160, getan haben, ist demnach nicht stichhaltig. Die Oper *Armide* diente aber andernorts tatsächlich als Bildvorlage. So malte Jean-Baptiste-Marie Pierre (1713-1789) 1769 für den neuen Salon des Château de Saint-Cloud fünf Wandbilder der fünf Opernakte. Das Château wurde im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 zerstört.

¹¹ Vgl. etwa Wildenstein 1960, S. 11; D. Wakefield, *Fragonard*, London 1976, S. 30; Rosenberg 1987, S. 160; Massengale 1993 (wie Anm. 1), S. 82.



196

Abb. 3: Jean-Honoré Fragonard, *Rinaldo im Zauberwald (Rinaldo vor dem Trugbild der Armida)*. Bister, laviert, auf Papier, 33 x 46 cm, Privatsammlung. Foto: Arcole, Paris.

¹² J.N. Servandoni, *La Forest Enchantée, représentation tirée du Poème Italien de la Jérusalem délivrée. Spectacle orné de Machines, animé d'Acteurs Pantomimes et accompagné d'une Musique (de la composition de M. Geminiani) qui en exprime les différentes actions, exécuté sur le grand Théâtre du Palais des Tuilleries pour la première fois le Dimanche 31 Mars 1754*. Paris 1754. Servandoni veranstaltete jeweils ein derartiges pantomimisches Spiel während der Fastenzeit in den Jahren 1738 bis 1742 und 1754 bis 1758. Dabei arbeitete er mit einer Vielzahl von Seitenkulissen und mit dioramaartigen Wandeldekorationen und Beleuchtungseffekten. Dazu H. Frenzel, *Geschichte des Theaters*, München 1984, S. 188; A.M. Nagler, "J.N. Servandonis und F. Bouchers Wirken an der Pariser Oper", in: R. Badenhausen und H. Zielske (Hrsg.), *Bühnenformen. Bühnenräume, Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts*, Berlin 1974, S. 68f.; Simpson 1962 (wie Anm. 7), S. 172f.

¹³ Vgl. J. Seznec, "Fragonard as an Interpreter of Ariosto", in: E. Mongan, P. Hofer, J. Seznec (Hrsg.), *Drawings for Ariosto*, New York 1945, S. 41-49; E. Jollet, "Gravity in Painting: Fragonard's *Perette and the Depiction of Innocence*", in: *Art History*, Vol. 16, no. 2 (June 1993), S. 266-285.

seiner sogenannten *opéras en pantomimes*, als Theateraufführung umgesetzt. Sein Stück "La Forest Enchantée" war eine visuelle Adaption von Tassos Gesang XVIII, die vorwiegend mit den illusionistischen und spektakulären Effekten der Bühnendekoration arbeitete.

Servandoni selbst zog für diese nur von ihm praktizierte Form von Theater den Vergleich mit der Malerei herbei und bezeichnete sein Stück als eine Art "lebendiges Gemälde". Den Ablauf der Handlung erläuterte er in einem gedruckten Programm.¹² Angesichts der zeitlichen Distanz von ungefähr zehn Jahren zwischen der Aufführung des Schauspiels und der Entstehung von Fragonards Pendants können wir eine direkte Bezugnahme Fragonards auf Servandoni ausschliessen. Im folgenden wird sich jedoch das Wissen um dessen Stück für das Verständnis einiger Aspekte der Pendants als aufschlussreich erweisen.

—

Fragonards Auseinandersetzung mit literarischen Vorlagen erscheint, soweit dies bisher untersucht ist, intensiv, überlegt, vielfältig und sehr vielschichtig, keineswegs jedoch banal.¹³ Die grosse Treue, mit der er den Text jeweils ins Bild umsetzt, beschränkt sich nicht allein auf die Wiedergabe der Schilderung. Durch die Verwendung spezifischer Gestaltungsweisen wird er auch gewissen literarischen Qualitäten des Textes gerecht. Besondere Bedeutung kommt in unserem Fall zwei Gestaltungsmodi zu: zum einen der Skizzenhaftig-

François Louis

keit und zum anderen der Bildform der Pendants, das heisst der narrativen Verteilung einer Handlung auf zwei Bilder. – Man hat die Rinaldo-Pendants lange für Studien gehalten, die Fragonards Suche nach einem Historienthema für sein Akademieaufnahmestück belegen. Mittlerweile aber versteht man sie als eigenständige, bewusst in einer skizzenhaften Manier ausgeführte Gemälde, als "tableau en maniére d'esquisse"¹⁴, die in keiner direkten Beziehung zum Aufnahmestück stehen, ja den akademischen Erfordernissen geradezu widersprechen. Die szenisch-narrative Zusammengehörigkeit der Bilder bestätigt dies. Hätte Fragonard tatsächlich ein Pendantpaar als Aufnahmestück geplant, wären seine Chancen auf Anerkennung wohl schon von vornherein sehr klein gewesen, denn die Bildform der Pendants entspricht nicht den humanistischen Vorstellungen akademischer Historienmalerei, wie man sie in der traditionellen, auf monoszenische Gestaltung fixierten *ut-pictura-poësis*-Doktrin antrifft.¹⁵ Gleichwohl setzt sich Fragonard hier mit einem der am heftigsten diskutierten Probleme damaliger Historienmalerei auseinander, der Umsetzung dichterischer Handlungsdramaturgie ins bildliche Medium. Nur bewältigt er dieses Problem nicht durch Kondensation einer Handlung in ein anspielungsreiches Konstrukt aus unterschiedlichen Handlungselementen, sondern durch Aufteilen einer Handlung in zwei einzelne szenische Momente unmittelbar vor und nach der Peripetie. Gerade das kontrastierende Nebeneinander zweier zeitlich aufeinanderfolgender Handlungsmomente verleiht den Bildern ihre Wirksamkeit. Der Zeitablauf wird wie in der Literatur direkt nachvollziehbar und braucht nicht mehr durch gelehrte Entschlüsselungen ikonographischer Details rekonstruiert zu werden. Dieses zwar nicht humanistische, wohl aber gefühlswirksame Bildkonzept der Pendants entnahm Fragonard denn auch nicht der klassischen Maltradition. Berufen konnte er sich einerseits - nicht zuletzt auch über die Vermittlung des Theaters - auf eine Urform bildlicher Narration, wie man sie etwa in den Schautafelsequenzen des Bänkelsanges antrifft und wie sie bereits mit den moralisierend-anekdotischen Bildfolgen von William Hogarth (1697-1764) in England und von Cornelis Troost (1697-1752) in Holland Eingang in die Malerei gefunden hatte, und andererseits auf die Dekorationsmalerei, wo sich die Idee der kontrastierenden und korrespondierenden Pendants im Verlauf der ersten Hälfte des Jahrhunderts fest etabliert hatte.¹⁶ Zudem erfreuten sich kontrastierende moralisierende Genreszenen auch in Frankreich einer gewissen Wertschätzung, wie die beiden Pendants, *Education des riches* und *Education des pauvres*, verdeutlichen mögen, die Noel Hallé (1711-1781) am Salon von 1765 ausstellte.¹⁷ In seiner Dramaturgie folgt Fragonard dem theatralischen Prinzip der "stärksten Gegensätze", dessen Anwendung die Betrachter etwa durch "rapide Wechsel von Finsternis zu Licht, von Entsetzen zu Vergnügen, von Schrecklichem zu Anmutigem" überraschen und fesseln sollte.¹⁸ Es sind dies dieselben "Überraschungen", die auch Servandonis Dekorationsschauspiele charakterisierten. Es mag hier genügen, die im 18. Jahrhundert zunehmend komplexer werdende Verflechtung von Theater, Dichtung und Malerei festzustellen und damit zu belegen, dass Servandoni seine einzigartigen wortlosen Schauspiele als "poësie qui parle aux yeux" bezeichnete,¹⁹ oder auf Hogarth zu verweisen, der seine moralisierenden Bildserien mit Bühnenaufführungen und sich selbst mit einem "dramatic writer" verglich.

197

¹⁴ Vgl. Cuzin 1987, 82; Rosenberg 1987, S. 19f.

¹⁵ R.W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, S. 63ff.

¹⁶ Vgl. zur Ästhetik der Pendants im Bereich der Landschafts- und Seestücke I. Lochhead, *The Spectator and the Landscape in the Art Criticism of Diderot and his Contemporaries*, Ann Arbor, MI, 1982, S. 80ff.; in der Figurenmalerei, etwa bei Boucher, siehe M. D. Sheriff, *Fragonard, Art and Eroticism*, Chicago 1990, figs. 8, 9. Wie bedeutsam die Idee des Pendants im Bereich der Innendekoration war, erweist sich auch in der Tatsache, dass selbst Fragonards *Corésus et Callirhoe*, auf Anregung Cochins, als Vorlage für einen Wandteppich dienten und mit einem Pendant ergänzt werden sollte. Es kam jedoch nie zur Ausführung, und das wahrscheinlich von Fragonard als Pendant geplante Bild *Le sacrifice au Minotaure* wäre dann lediglich eine thematische, nicht aber eine narrative Ergänzung gewesen (vgl. Rosenberg 1987, S. 219f.).

¹⁷ *Diderot et l'Art de Boucher à David*, Ausstellungs-katalog Hôtel de la Monnaie, Paris 1984, Nrn. 76, 77.

¹⁸ In einer *opéra en pantomime*, so ein Kommentar zu Servandonis *La Descente d'Enée aux Enfers*, spielt sich eine Geschichte ab, "qui promet le plus de variété, qui fournit les contrastes les plus marqués, qui occasionne de rapides passages des ténèbres à la lumière, de l'épouvante au plaisir, du terrible au gracieux, surprises qui font les situations d'un spectacle muet", *Mercurie de France*, März 1740, S. 573.

¹⁹ Nagler 1974 (wie Anm. 12), S. 68.

Während die Pendantform bis zu einem gewissen Grad die narrativen und dramaturgischen Qualitäten der literarischen Vorlage umsetzt, erscheint Fragonards Skizzenhaftigkeit jenen Aspekten der Poesie verbunden, welche die Qualität und Wirksamkeit der dichterischen Sprache beziehungsweise der künstlerischen Schöpfung betreffen und sich an den Kunstver-

stand und die Vorstellungskraft des Lesers richten. Die bühnenartig beleuchteten Figuren der ersten Szene, *Rinaldo vor dem Trugbild der Armida*, präsentierte sich dem Betrachter um 1765 in ihren traditionellen, theatraleisch-stilisierten Posen als leicht wiedererkennbare Kunstfiguren. Die Gestaltung ihrer Bekleidung allerdings ist ganz und gar unkonventionell. Die pastos hingestrichenen Gewänder kontrastieren in ihrer Malweise scharf mit dem flächig und konturiert wiedergegebenen Inkarnat, was zur Folge hat, dass die Figuren gleichzeitig mit Stoff und mit Pinselstrichen bekleidet zu sein scheinen. Bedenkt man, welche enorme Bedeutung der Ausführung des Faltenwurfs innerhalb der akademischen Malregeln zukam, so muss man Fragonards Gewandbehandlung sicherlich als ein bewusstes Spiel mit den Sehgewohnheiten seines Publikums verstehen, das ja in erster Linie an offiziellen Historienbildern geschult war. Mary Sheriff hat überzeugend vorgeschlagen, dass nur ein kleiner Kreis von Amateuren und Connaisseuren derartige Aussenseitermalerei schätzte - Leute, die sich die Fähigkeit vorbehielten, die Qualität eines Kunstwerks beurteilen zu können und die sich an Fragonards manipulierendem Spiel mit künstlerischen Konventionen ergötzen konnten.²⁰ Fragonard hat die kontrastvolle skizzenhafte Malweise in diesem Bild aber auch in erotisierender Absicht eingesetzt. Bei den Nymphen im Vordergrund, vor allem aber bei der Gestalt der Armida, lässt sich feststellen, wie die Pinselzüge in harmonisch reizvollem Spiel die nackten Körper verhüllen, umhüllen und enthüllen. Indem der Betrachter - und zweifellos sind die Pendants an ein männliches Publikum gerichtet - den Verlauf der einzelnen Pinsellinien verfolgt, umspielen und streicheln seine Blicke gleichzeitig auch die Körper der Frauen.²¹ Auf sehr sinnliche, direkte Art lenkt Fragonard die Phantasie des Betrachters in erotische Bahnen und evoziert so dieselbe verführerische und verzauberte Atmosphäre, die schon Tasso der Szene zugeschrieben hat.

198

Im Gegenstück, *Rinaldo fällt die Myrte*, setzt Fragonard den losen Pinselduktus zur Verdeutlichung der dramatischen Aktion ein. Kein Gewandstrich harmoniert noch mit dem von ihm bedeckten Körper. Die vorhin noch graziös und kokett erscheinende Gestalt der Armida ist nun in ein pathetisch gestikulierendes Bündel aus gewellten Pinselschwüngen verwandelt. Auf der gesamten Bildfläche gruppieren sich Pinselstriche zu turbulenten Knäueln, die dem betrachtenden Auge nirgends Ruhe und müssige Genussmöglichkeit mehr gönnen. Einzig die sonnenbeschiene, bemooste Rinde im Wurzelbereich des in die Tiefe fallenden Baumes ist von parallelen, gleichmäßig aufgetragenen hellen Farbwischern bedeckt. Dies ermöglicht dem Betrachter, sich in die Position Rinaldos zu versetzen, denn hier wird ihm der notwendige, feste Ausgangspunkt geboten, von dem aus er sich in das bedrohliche Gewirr von Widersachern respektive in einen Tumult aus Farben stürzen kann.

Ein Hauptthema der Pendants ist die Verwandlung eines Waldes, was wiederum mit der Erschaffung und der Metamorphose verschiedener Kreaturen einhergeht. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint Fragonards Wahl der skizzenhaften Malweise besonders angemessen. Wie aus dem diffusen, am Beginn der Schöpfung stehenden Chaos lösen sich in der ersten Szene die Nymphen von der schemenhaften Vegetationsgestaltung und gewinnen allmählich an eigener Körperlichkeit. Sie werden durch Armidas Illusionskünste aus Bäumen geboren. Fragonards hochgradig skizzenhafte Malweise lässt ein eindeutiges Erkennen dieses Geschehens nicht zu; vielmehr wird auf die Textur der Pinselstriche insistiert. Mit gutem Grund, denn im Pinselduktus findet man bekanntlich die sichtbaren Spuren des Malvorgangs; am Pinselduktus lässt sich der künstlerische Schaffensprozess

²⁰ M.D. Sheriff, *Fragonard. Art and Eroticism*, Chicago 1990, S. 132ff., S. 162.

²¹ Zu den erotischen Konnotationen von Fragonards skizzenhafter Pinselführung im Bild *Les baigneuses* im Louvre siehe Sheriff 1990, S. 149-152.

François Louis

nachvollziehen; in ihm tritt die Qualität des Künstlers, sein Ingenium und sein Enthusiasmus, jene Begeisterung, die Ausdruck seiner Inspiration ist, am offenkundigsten vor Augen.²² Der mit solchen Konzepten vertraute Betrachter wird vor unserem "tableau en manière d'esquisse" zwangsläufig auf die Schaffenskraft und den Schaffensdrang des Malers verwiesen, und er stellt fest, wie der Künstler hier aus dem Farbchaos verführerische Schönheit beziehungsweise höllische Schrecken hervorzaubert und so seine eigene künstlerische Fähigkeit in Analogie zu jener Armidas stellt.

Halten wir einige Zeilen aus Claude-Henri Watelets "L'art de peindre" von 1760 über die Verwendung der Farbe neben Fragonards Bilder, so wird deutlich, dass Armida um die Mitte des 18. Jahrhunderts die ideale Künstlerin verkörpern konnte:

"Que d'un objet choisi l'interposition
Soit à l'art des couleurs, ce qu'est à l'éloquence,
Faute d'expressions, l'adroite réticence.
Offrirez-vous Renaud, dans cet instant du jour,
Mollement enchaîné dans les bras de l'amour?
Armide aura fait naître un myrthe dont l'ombrage
Sur le disque brûlant forme un léger nuage;
Et ces rayons si vifs, échappés au hazard,
Pour fixer le moment, seront l'effet de l'art."²³

So wie eine beredte Person über unaussprechliche Sachverhalte durch geschicktes Umschreiben dennoch sprechen kann, sollte ein guter Maler durch geschickte Plazierung inhaltlich passender Gegenstände zu einer künstlerisch überzeugenden Farbgebung gelangen. Watelet erkennt demnach in Armidas Myrte nicht nur einen schönen Baum, der als traditionelles Symbol der Venus hervorragend zur sinnlichen Szene passt, sondern gleichzeitig auch ein besonders wirksames Kunstmittel. Auch in Fragonards Pendants ist die Myrte zweifellos essentielles Kompositionselement und zudem zentraler Bestandteil der Bildhandlung. Durch Armidas Zauberkräfte wurde sie von einem schlichten Nussbaum in einen prachtvollen Liebesbaum verwandelt. In diesem Zustand gebiert sie ein Trugbild der verlockenden Armida. Fragonard spielt im ersten Pendant also sowohl auf die Künstlerin und Schöpferin Armida an, die eine unscheinbare Natur zu berückender, kunstvoller Schönheit verwandeln kann, präsentiert sie gleichzeitig aber auch als Versucherin, deren Schöpfungen, so einnehmend und lieblich sie auch sein mögen, letztlich doch bloss künstlich hervorgerufene Illusionen sind, die nur für beschränkte Zeit erfreuen können und schliesslich zerstört werden. Mit Armida verband sich im Bewusstsein des französischen 18. Jahrhunderts immer auch der Aspekt der "Kokette". Sie galt als Verführerin, als "enchanteresse", die mit Mitteln der Täuschung arbeitet, mit den "artifices d'une femme perfide qui cherche à tromper, à séduire, à retenir, à réchauffer un amant", um hier Diderots Meinung anzuführen.²⁴

199

²² Sheriff hat die theoretischen Implikationen von Fragonards skizzenhafter Malweise ausführlich beleuchtet, siehe Sheriff 1990, S. 120-152; M.D. Sheriff, "Invention, Resemblance und Fragonard's Portraits de Fantaisie", in: *The Art Bulletin*, März 1987, S. 77-87.

²³ C.-H. Watelet, *L'art de peindre*, Paris 1760, S. 36. "Das Dazwischenstellen eines Igutl gewählten Gegenstands sollte für die Kunst der Farbe das sein, was für die Beredsamkeit, mangels passender Ausdrücke, die geschickte Umgehung ist. Werden Sie Rinaldo zu dieser Tageszeit [Mittag] bequem gefesselt in den Armen der Liebe darstellen? Dann hat Armida schon eine Myrte wachsen lassen, deren Schatten vor der Sonne eine leichte Wolke bildet; und ihre lebhaften Strahlen, die wie zufällig den Augenblick festhalten, sind die Wirkung der Kunst."

²⁴ J. Seznec und J. Adhémar (Hrsg.), *Diderot - Salons*, Vol. III, 1767, Oxford 1963, S. 103.

In der zweiten Szene, *Rinaldo fällt die Myrte*, sind die Positionen von Rinaldo und Armida vertauscht; nun hat Rinaldo die Stelle der handelnden, manipulierenden und im übertragenen Sinne kreativen Person eingenommen. Das künstlich hervorgerufene Paradies Armidas wird durch eine männliche Tat in den ursprünglichen, natürlichen und nutzbaren Waldzustand zurückverwandelt, die männliche Schaffenskraft durch die sexuelle Metapher des Schwertes, welches Rinaldo in den klaffenden Schnitt des niederfallenden

Baumstammes schlägt, klar angezeigt.²⁵ Die Figur der Armida liess um 1765 in einer geradezu prädestinierten Weise die Verbindung der ästhetischen Kategorien des Artifizellen und Natürlichen mit Auffassungen von Kreativität und allgemein herrschenden Geschlechtlichkeitsvorstellungen zu, und Fragonards Rinaldo-Pendants demonstrieren dies in einer einzigartigen, exemplarischen Anschaulichkeit.

Die innerhalb der Kategorie der artifiziellen, demonstrativ zur Schau gestellten Kunst anzurende Verknüpfung von verführerisch wollüstiger Naturumgebung mit verlockender Weiblichkeit, der die Ästhetik der männlich arbeitsamen Natürlichkeit ohne offensichtliche Kunstanstrengung gegenübergestellt wird, findet sich vergleichbar in den Gartentheorien jener Zeit. So unterscheidet etwa Watelet, der zu den Pionieren des sogenannten "pittoresken Gartengenres" zählt, unter anderem zwischen Parks und "romantischen" Gärten: "In den Parks muss das Nutzbare dem Angenehmen die Hand bieten, und die Kunst muss überhaupt der Natur untergeordnet sein. [...]. In den Gärten, die zu feinern und gesuchtern Ergötzungen bestimmt sind, pflegen Kunst und Reichtum, zu unnatürlichen Wirkungen und zu Wundern angewendet, sich anzustrengen, den Sieg über die Natur davonzutragen."²⁶ In zwei üblicherweise in die 1770er Jahre datierten Pendants eines Parks und eines Gartens stellte Fragonard derartige ästhetische Unterscheidungen zwischen natürlicher und artifizieller Natur deutlich vor Augen, und auch dort wird klar, wie stark diese beiden Kategorien mit geschlechtlichen Konnotationen behaftet sind.²⁷ Im Garten entfalten sich erotische Spiele; der Park bietet tugendhafter Verliebtheit und einem lauten, unschuldigen Knabenspiel die angemessene Umgebung.

²⁵ Zu den verschiedenen Formen der sexuellen Metaphorik bei Fragonard siehe Sheriff 1990, S. 58-113. Die Vorstellung des aus seiner Sexualität heraus schaffenden Künstlers war zu jener Zeit keineswegs aussergewöhnlich und ist anhand der Pygmalion-Theematik ausführlich untersucht worden; hier in Armida in gewisser Weise ein weibliches Äquivalent zu finden, mag allerdings überraschen, lässt sich aber damit erklären, dass die Koketterie in Paris eine wesentlich grössere Bedeutung als anderswo besessen hat und dass man in der bisherigen Forschung der französischen Malerei des Ancien Régime in geschlechtsspezifischer Hinsicht noch relativ wenig Beachtung geschenkt hat. Vgl. dazu allgemein: B. Baumgärtel, *Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weinheim und Basel 1990, S. 91-106.

²⁶ C.-H. Watelet, *Versuch über die Gärten*, Leipzig 1776, S. 88 (orig. *Essai sur les jardins*, Paris 1774). Vgl. dazu ferner meine unpublizierte Lizentiatssarbeit (wie Anm. 1).

²⁷ *Le cheval fondu und La main chaude*, National Gallery of Art (Samuel H. Kress Collection), Washington, D.C.; Rosenberg 1987, Nrn. 164, 165; Cuzin 1987, Nrn. 340, 341; Sheriff 1990, S. 82-89.

²⁸ Gravelots Kupferstiche erschienen erstmals 1771 in einer Ausgabe des Originaltextes: T. Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, Paris 1771. Vgl. Buzzoni 1985 (wie Anm. 7), S. 118f.; K. Rorschach, *Eighteenth Century French Book Illustration. Drawings by Fragonard and Gravelot from the Rosenbach Museum and Library*, Ausstellungskatalog Rosenbach Museum and Library, Philadelphia, PA, 1985, insbesondere Nrn. 23-27.

²⁹ Die Ausgabe von Mirabaud wurde 1735, 1752, 1759 und 1771 (Brüssel) neu aufgelegt.

Wir haben im vorangegangenen zwei bedeutsame Aspekte der Rinaldo-Pendants angesprochen, die im folgenden in Beziehung zueinander gesetzt werden können: die Nähe zum dichterischen Vorbild und die unorthodoxe, auf künstlerische Schaffenskraft verweisende Konzeption. Welche bemerkenswerte Distanz die skizzenhafte Ausführung und das Pendant-Konzept zwischen Fragonard und traditionelle Tasso-Illustratoren legen, verdeutlicht ein Vergleich mit einem etwa zur selben Zeit entstandenen Kupferstich von Hubert François Bourguignon, genannt Gravelot (1699-1773) (Abb. 4). Trotz kompositioneller Verwandtschaft konzentriert sich Gravelots Stich in seiner deskriptiven Gestaltungsweise vornehmlich auf den Inhalt der Erzählung und vermeidet eine Auseinandersetzung mit den sprachlichen Qualitäten Tassos.²⁸ Dieselbe Inhaltsbezogenheit finden wir auch in der 1724 erschienenen und bis 1760 dreimal neu aufgelegten Übersetzung "Jérusalem délivrée" von Jean-Baptiste Mirabaud (1675-1760).²⁹ Mirabauds erklärende und relativ nüchterne Prosa (!) steht noch ganz in der rationalistischen Tradition der Ära Louis XIV. und Louis XV., deren Übersetzungen man heute unter der Bezeichnung "belles infidèles" kennt. 1774 ersetzte die wesentlich getreueren und poetischeren Übersetzungen von Charles-François Lebrun (1739-1824) Mirabauds Version mit grossem Erfolg. Die im folgenden angeführten Versionen von Vers XVIII/35 mögen einen Eindruck der beiden unterschiedlichen Auffassungen vermitteln:

"Renaud sans se soucier de ses [Armida's] prières ni de ses larmes, leva le bras: mais dans le moment d'horribles éclats de tonnerre se font entendre, la terre est violemment ébranlée & il en sort d'affreux mugissements. Un géant énorme prend la place d'Armide;" (Mirabaud)³⁰

Abb. 4: Hubert François Bourguignon, gen. Gravelot, *Rinaldo im Zauberwald (Rinaldo vor dem Trugbild der Armida)*. Kupferstich, aus Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, Paris 1771, Gesang XVIII.
Foto: Bibliothèque Universitaire, Lausanne.



"Toujours inexorable, Renaud lève le bras: soudain elle [Armida] prend des formes nouvelles. Tels, dans le délire d'un songe, les fantômes se multiplient & se succèdent. Son corps s'épaissit, les lys & les roses de son teint s'effacent; les ombres s'étendent sur son front. C'est un géant terrible, un Briarée qui avec cent mains fait mouvoir cinquante épées & résonner cinquante boucliers." (Lebrun)³⁰

Es lässt sich im Moment weder nachweisen, inwieweit Fragonard sich auf den italienischen Originaltext oder auf Mirabauds Übersetzung gestützt, noch ob er Lebruns Übersetzung bereits vor ihrer Veröffentlichung gekannt hat - sie war möglicherweise schon beendet, als er die Bilder malte. Wie dem auch sei, Lebruns Werk verrät dieselbe künstlerische Auffassung wie Fragonards Pendants.³² Im unglaublich kurzen Vorwort machte Lebrun seinen neuartigen Standpunkt deutlich: "La traduction que nous donnons au public, a été arrachée à l'Auteur presque malgré lui: c'est, nous a-t-il dit, un Ouvrage de ma première jeunesse; j'étois passionné pour le Tasse & mécontent de ses Traducteurs: j'ai fait autrement, je n'ai peut-être pas fait mieux. Du Tasse - Sa vie est partout. Son génie doit se retrouver dans mon Ouvrage, ou mon ouvrage ne vaut rien." Lebrun erklärt sein Bemühen um eine akkurate Wiedergabe von Tassos sprachlichem Ausdruck mit seiner leidenschaftlichen Reaktion auf die Dichtung selbst, und ähnlich scheint auch Fragonards Nähe zum Text bewusster Ausdruck von Begeisterung zu sein. Tassos Kunst kann im sensiblen Leser - und

³⁰ *Jérusalem délivrée. Poème heroique du Tasse, traduit en françois*, Paris 1752, Bd. II, S. 282. Es ist interessant festzustellen, dass der Italiener Servandoni, zwei Generationen vor Fragonard geboren, in seinem zusammenfassenden Beiheft zu *La Forest Enchantée* (vgl. Ann. 12) Mirabauds Übersetzung ausdrücklich lobte und etliche Passagen davon direkt übernahm.

³¹ *Jérusalem Délivrée. Poème du Tasse, Nouvelle Traduction*, Paris 1774, Bd. II, S. 217.

³² Zu erforschen bleibt, ob Lebrun mit Fragonard oder dessen Auftraggeber persönlich bekannt war. Lebrun, nur sieben Jahre jünger als Fragonard, passt jedenfalls gut in die Kreise von aufgeklärten Kennern, die Fragonards skizzenhaften Bilder schätzten (vgl. Sheriff 1990, S. 132f.). Lebrun war seit 1762 als Jurist an der Pariser Advokatur tätig, zog sich aber nach erfolglosem Kampf für eine Parlaments- und Gesetzesreform für die Zeit zwischen 1774 und 1789 von seiner öffentlichen Stellung in ein Literatendasein zurück. Nach der Revolution manövrierte sich dieser Mann von energischem Charakter und gemässigt-liberaler Überzeugung durch eine bemerkenswerte politische Karriere, die ihm unter anderem 1791 den Posten des Präsidenten des Direktoriums Seine-et-Oise, 1806 jenen des Generalgouverneurs Frankreichs und 1808, wenngleich gegen seinen Willen, den Adelstitel *Duc de Plaisance* eintrug.

nur in diesem - eine intensive Begeisterung, einen Enthusiasmus hervorrufen, der in der Übersetzung nachvollziehbar mitgeteilt sein will. Wir stossen hier auf jene Auffassung von Enthusiasmus als geistige Reaktion des "homme de génie" auf "grosse" Kunst, wie sie im 18. Jahrhundert geläufig war und wie sie Cahusac in der "Encyclopédie" definiert hat.³³ In seiner Umsetzung rechnet dieser keineswegs unreflektierte Enthusiasmus mit einem elitären Publikum sensibler Connaisseure, welches nicht nur Fragonards Malweise, sondern auch Tassos Dichtkunst schätzt; denn auf welche Art und Weise ein genialer Künstler sich äussert, sei es mit Worten oder Farben, verstanden werden kann er nur von einer Person, die die kongeniale Wahrnehmungsfähigkeit besitzt. Der Enthusiasmus Fragonards kommt, wie Sheriff deutlich gemacht hat, in seiner rauen Pinselführung zum Vorschein. In den Rinaldo-Pendants vermittelt Fragonard durch den Ausdruck seiner eigenen Begeisterung für Tassos Text sowohl das Genie Tassos als auch seine eigene Genialität, ohne die er jenes weder hätte erkennen noch in die Malerei hätte übersetzen können.

Fragonard demonstriert in den Rinaldo-Pendants eine individuelle und für jene Zeit neu- und einzigartige Kongenialität zwischen Maler und Dichter.³⁴ Mit seiner skizzenhaften Malweise paraphrasiert er Tassos poetische Ausdrucks- und Schaffenskraft und mit seiner Wahl von kontrastierenden Pendants als Bildform die dramaturgische dichterische Narration. Die Dichtung liefert dem Maler hier nicht mehr allein den thematischen Ausgangspunkt, die Geschichte, die dieser interpretiert, vielmehr erweist sie sich selbst in ihrer neu erfassten Vielschichtigkeit und ihrer künstlerischen Qualität als Inspirationsquelle. Sie ist der Grund, um es mit den Worten Cahusacs auszudrücken, für jene nachempfindbare "impulsion qui l'a ébranlée (l'âme de l'homme de génie), qui la remplit, & qui l'entraîne, [qui] est telle que tout lui cede, & qu'elle est le sentiment prédominant. Ainsi, sans que rien puisse le distraire, ou l'arrêter, le peintre saisit son pinceau, & la toile se colore, les figures s'arrangent [...]." ³⁵ Die bislang verkannte Nähe der Rinaldo-Pendants zum literarischen Vorbild erklärt sich - zumindest, so dürfen wir annehmen, für einige der Zeitgenossen Fragonards, die sich an seiner künstlerischen Virtuosität ebenso wie an Tassos poetischem Genie begeistern konnten - aus diesem Vorgang der enthusiastischen Inspiration.

Mehrfach zitierte Literatur

Ananoff 1968

Ananoff, Aléxandre: *L'œuvre dessiné de Jean-Honoré Fragonard*, Bd. III, Paris 1968.

Cuzin 1987

Cuzin, Jean-Pierre: *Jean-Honoré Fragonard, Vie et œuvre*, Fribourg/Paris 1987.

Réau 1956

Réau, Louis: *Fragonard - Sa vie et son œuvre*, Paris 1956.

Rosenberg 1987

Rosenberg, Pierre: *Fragonard*, Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1987.

Seznec 1945

Seznec, Jean: "Fragonard as an Interpreter of Ariosto", in: Mongan, Elizabeth, Hofer, Philip und Seznec, Jean (Hrsg.), *Drawings for Ariosto*, New York 1945.

Sheriff 1990

Sheriff, Mary D.: *Fragonard, Art and Eroticism*, Chicago 1990.

Wildenstein 1960

Wildenstein, Georges: *The Paintings of Fragonard*, Aylesbury 1960.

³³ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Bd. 5, Paris 1755, S. 719-722. Enthusiasmus wird hier nicht mehr, wie noch im 17. Jahrhundert, als eine unabhängige, göttliche, bereits bei der Geburt des Genies vorhandene Energie aufgefasst, sondern als eine bis zu einem gewissen Grad erlernbare Fähigkeit. Vgl. Sheriff 1990, S. 137ff.

³⁴ Eine vergleichbare Kongenialität zwischen Dichter und Maler hat Seznec 1945, S. 44, für Fragonards Illustrationen von Ariostos *Orlando furioso* festgestellt.

³⁵ / *Encyclopédie* 1755 (wie Anm. 33), S. 720.