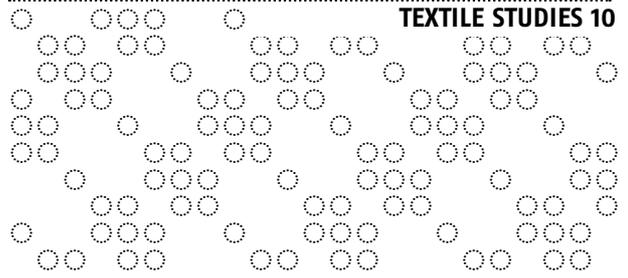


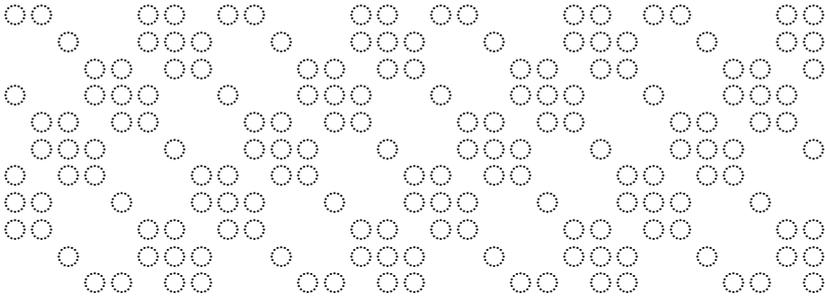
**DER STOFF DER RÄUME. TEXTILE RAUMKONZEPTE
IM FRANZÖSISCHEN INTERIEUR DES 18. JAHRHUNDERTS
ANIKA REINEKE**

TEXTILE STUDIES 10



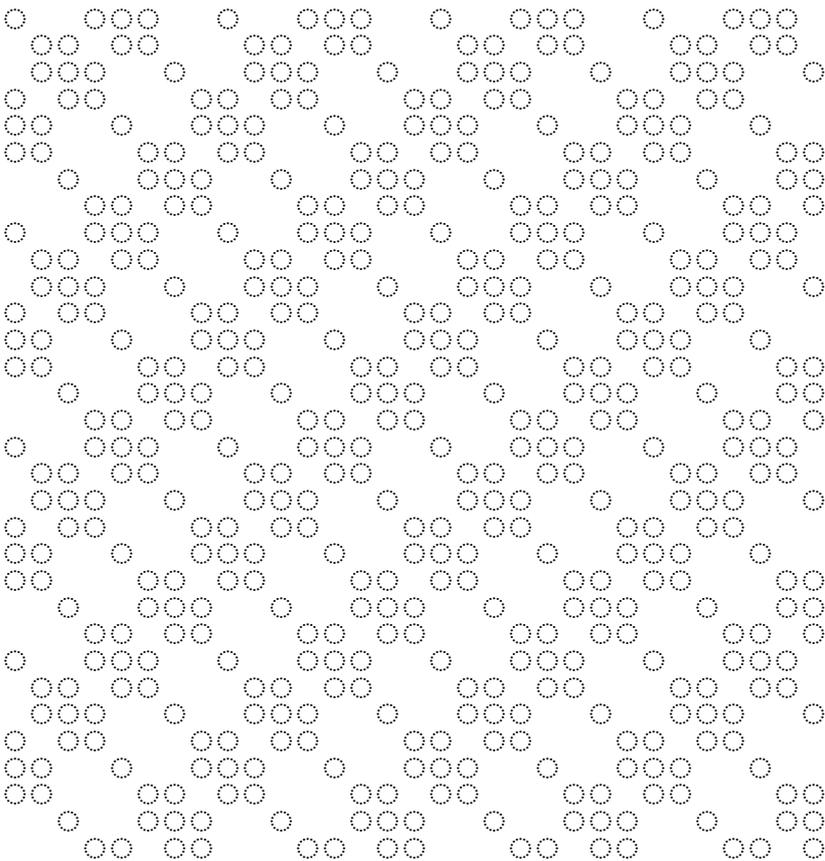


DER STOFF DER RÄUME



**DER STOFF DER RÄUME. TEXTILE RAUMKONZEPTE
IM FRANZÖSISCHEN INTERIEUR DES 18. JAHR-
HUNDERTS. ANIKA REINEKE
EDITION IMORDE**

TEXTILE STUDIES 10



Publiziert im Rahmen des ERC- und SNF-Projekts *TEXTILE – An Iconology of the Textile in Art and Architecture*. Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Textile Studies

Herausgegeben von Tristan Weddigen

Edition Imorde

Emsdetten/Berlin 2020

Gesamtgestaltung, Satz und Litho: Troppo Design, Berlin

Lektorat: Neila Kemmer

Schriften: Fago und Skolar

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Titelbild: Gobelins-Manufaktur nach François Boucher, Maurice Jacques und Louis Tessier: *Cupido in einem Medaillon (Cupid in a roundel/Pièce à médaillon d'enfant)*, 1777–1778, 373 × 232 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-1955-103.

ISBN 978-3-942810-49-4 (Printausgabe)

eISBN 978-3-948466-82-4 (Open-Access-PDF)

URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-787-3

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.787>

 **arthistoricum.net**

FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Dieses Werk erscheint unter der Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), sofern nicht anders angegeben.



Inhalt

7	Vorwort
11	Einleitung
19	Das 18. Jahrhundert zwischen Dekoration und Kunsthandwerk: eine Marginalie der Kunstgeschichte?
31	Ikonomie – Materialität – Raumtheorie: methodische Eingrenzungen
36	Drei Erkenntnisse zur visuellen Kultur des 18. Jahrhunderts
45	I. Die Tapiserie im Interieur
47	I.1 Die raumerschaffende Tapiserie
70	I.2 Die <i>tapiserie d'alentours</i> : Erneuerung eines Mediums
108	I.3 Illusion und <i>papillotage</i>
125	II. Die Seide im Interieur
126	II.1 Wände, Sofas, Betten: seidene Bespannung in Raum und Bild
136	II.2 Unendliche Bilder auf Seide: der Musterrapport
141	II.3 Andere Bilder, andere Räume? Die Visualität der Seidenwandbespannung
161	III. Der Paravent im Interieur
162	III.1 Kaminschirme und andere europäische Vorläufer des Paravents
171	III.2 Paravents in der Genremalerei
183	III.3 Der bespannte Paravent im aristokratischen Interieur
223	Konklusion
229	Anhang
229	Literaturverzeichnis
249	Abbildungsnachweis

Vorwort

Diese Arbeit ist das Resultat intensiver Forschung zum Kunsthandwerk und der Kunst des 18. Jahrhunderts. Sie wurde gefördert durch das von Tristan Weddigen geleitete ERC- und SNF-Forschungsprojekt *TEXTILE – Eine Ikonologie des Textilen in Kunst und Architektur* an der Universität Zürich, dem diese Arbeit viele Anregungen verdankt. In dieser Forschungsgruppe habe ich mit Mateusz Kapustka, Zofia Anna Maria Jackson und vor allem Anne Röhl, sowie Nynne Just Christoffersen, Sylvia W. Houghteling, Kyoko Nomoto, Vera-Simone Schulz und Gerhard Wolf vom DFG-Partnerprojekt *NETWORKS: Textile Arts and Textility in a Transcultural Perspective* Gleichgesinnte gefunden, die ebenso interessiert an einer kunsthistorischen Betrachtung von Textilien waren wie ich. Ihnen und den anderen Kolleginnen und Kollegen aus dem Kolloquium, insbesondere Filine Wagner, Anna Bücheler und Henri de Riedmatten, danke ich für die zahlreichen anregenden Gespräche, Fragen, Hinweise und Diskussionen.

Auch außerhalb Zürichs habe ich viel Unterstützung und Interesse erfahren, vor allem von Beate Söntgen und den Teilnehmerinnen und Teilnehmern ihres Kolloquiums; ihr aufrichtiges und kritisches Interesse an meinem Thema hat mich sehr motiviert. Ich danke ihr zusammen mit Tristan Weddigen für die anregende Betreuung meiner Arbeit. Interessante und bereichernde Gespräche durfte ich außerdem mit Pascal-François Bertrand, Gerd Blum, Xavier Bonnet, Charissa Bremer-David, Susanne Evers, Isa Fleischmann-Heck, Thomas W. Gaehtgens, Henriette Graf, Héléne Grollemund, Anna Jolly, Lesley Miller, Wolfgang Ruf und Jean Vittet führen, deren vielfältige Anregungen Eingang in diese Arbeit fanden.

In zahlreichen Institutionen wurde ich in meinen Recherchen unterstützt und bin den Verantwortlichen in den Museen, Archiven und Bibliotheken dankbar für Ihre Hilfe: dem Mobilier National, dem Musée du Louvre (Département des Objets d'Art), der Bibliothèque nationale de France und der Bibliothèque de l'INHA in Paris, dem Musée Historique des Tissus in Lyon, dem Musée nationale de la Renaissance in Écouen, der Wallace Collection und dem Victoria & Albert Museum in London, dem J. Paul Getty Museum in Los Angeles, dem Metropolitan Museum of Art in New York, der Abegg-Stiftung in Riggisberg, dem Deutschen Textilmuseum in Krefeld sowie dem Schloss Fontainebleau. Ich möchte mich auch insbesondere bei denjenigen Institutionen bedanken, die mir Abbildungen und Rechte kostenlos oder zu einem reduzierten Preis für das Buch wie auch die Online-Publikation dieser Arbeit zur Verfügung gestellt haben.

Stellvertretend für meine Kolleginnen und Kollegen an den Staatlichen Museen zu Berlin, die mir in der Phase der Manuskriptüberarbeitung immer wieder Mut zusprachen, danke ich Michael Eissenhauer, Christina Haak und Florentine Dietrich und der Lektorin Neila Kemmer. Auch allen hier nicht namentlich genannten, die mir mit Hinweisen, Anregungen und aufmunternden Gesprächen geholfen haben, gilt mein aufrichtiger Dank.

Schlussendlich wäre diese Arbeit nie möglich gewesen durch die große Geduld, Unterstützung und den Zuspruch durch Freundinnen, Freunde und Familie, vor allem meiner Eltern Ulrike und Helmut Reineke, sowie Stefanie Bräuer, Jonny Laberenz, Lucile Petit, Maël Primet, Monika Raič, Anne Röhl, Caroline Vrand, Elisabeth Weidinger und Alexandra Waligorski – Euch gilt mein größter Dank!

*Sous mille formes différentes,
Nos ombres, vos humbles servantes,
D'un vol prompt quittant les enfers,
Vont droit à l'hôtel de Nevers;
Les beautés des champs Élysées
Pour ce beau lieu sont méprisées:
Mânes, fantômes et lutins,
Esprits plus follets que malins,
Un caprice nous y transporte
Par la fenêtre et par la porte.
Là, comme de notre vivant,
Tantôt, derrière un paravent,
Nous prenons grand plaisir d'entendre
Un entretien galant et tendre;
Tantôt, du coin du cabinet,
Nous observons ce qui se fait;
Tantôt, sous le tapis de table,
Nous jugeons d'un conte agréable;
Tantôt, sous les rideaux du lit,
Nous rions lorsque quelqu'un rit.¹*

aus dem *Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes* (1667)

Einleitung

In Jean-François de Troy's (1679–1752) Gemälde *Die Lektüre im Salon*, gefertigt um 1728–1730, taucht eine Vielzahl von Textilien auf, nach deren Verhältnis zum Interieur die vorliegende Arbeit fragt (Abb. 1).² De Troy feiert in dem Gemälde, das in den 1760er Jahren zusammen mit dem gleichformatigen *Die Liebeserklärung* (auch: *Die Gesellschaft im Park*) im Speisesaal Friedrichs II. (1712–1786) in Schloss Sanssouci hing, ein regelrechtes Fest der textilen Materialität (Abb. 2). Die symbolhafte Aufladung der Textilien bei de Troy ist Anlass, im Folgenden auch die Bildhaftigkeit der textilen Objekte selbst zu betrachten. Wie auch bei de Troy sind sie Teil einer (räumlichen) Komposition, die sich erst bei genauem Hinsehen erschließt. So dient de Troy als vordergründiges Sujet ein Halbkreis aus sieben galanten Damen und Herren, die einen unter ihnen zum Vorleser auserkoren haben. Selbst von der Lektüre abgelenkt, sitzt er im Zentrum eines stummen Netzes aus Gesten und Blicken, die die Betrachtenden einladen, ebenfalls einen Fauteuil heranzuziehen und damit den Kreis zu schließen. Als Bühne ihrer Zusammenkunft fungiert ein aristokratischer Innenraum *à la mode*. Umrahmt vom wärmenden Feuer und dem vor Zugluft schützenden Paravent, entfaltet sich eine Szene vielfältiger Textilität, in deren Mittelpunkt sich die raumgreifenden Röcke der Sitzenden befinden.³ Am Ort des Zusammenstoßes bauscht sich der Rock des Vorlesers auf und gibt den Blicken das rote Futter frei, ebenso wie sich den Betrachterinnen und Betrachtern etwas tiefer ein bestrumpfter Fuß unter der weiten *robe battante* aus schwerem blauen Stoff zeigt.⁴

An den Kleidern offenbart sich bereits de Troy's Interesse für Materialien: Nicht nur die behäbige Lichtreflexion des blauen Samtstoffes führt der Künstler vor, er setzt auch für die delikatsten Seidenstoffe der übrigen Kleider feine Pinselstriche mit pointierten Lichteffekten. Kaum weniger Augenmerk legt de Troy auf die Formen des Kerzenleuchters und der Kaffeekanne; letztere dient ihm als Referenz auf künstlerische Traditionen der Lichtspiegelung. In einem ironischen Spiel macht er die Kanne – nicht etwa den Trumeau-Spiegel – zum Hinweisgeber auf die Lichtquelle.⁵ Doch dies findet wortwörtlich nur am Rande statt: Die Bildmitte wird vielmehr hinterfangen von einer seidenen Damastwandbespannung, die sich mit drei der Fauteuils und dem Türvorhang (*portière*) *en suite*⁶ präsentiert. Die Bespannung besteht aus vier Seidenbahnen, die über einem halbhohen Bücherschrank in die Wandvertäfelung eingelassen ist. Ihre Nagelleiste wurde vom *tapissier*⁷, dem Inneneinrichter, durch ein goldenes Posamentenband verdeckt; die textilkuratorische Arbeit seiner Zunft findet ab Seite 65 tiefergehende Beachtung. De Troy beobach-

tet sehr genau, wie eine von links kommende Lichtquelle die Einfarbigkeit eines Damaststoffes aufbricht: Er lässt durch das Schimmern der Seide die Musterformen vor die Farbe der Wandbespannung treten, die nun weiß, rosé oder lila erscheint und den Anschein eines sich wandelnden, räumlichen Musters erweckt; Ähnliche Farb- und Musterphänomene werden im zweiten Kapitel behandelt. Auf den Sesseln wiederholt de Troy diesen Effekt und verleiht dem Textil weitere Nuancen von rosa, orange und silber. Die Portiere behandelt de Troy in besonderer Manier: Während ihre Aufhängung, den Betrachtenden unsichtbar, oberhalb des Bildrandes liegt, wurde ihr Ende scheinbar unachtsam über den Paravent geworfen, so dass ein formloses, faltenreiches Stoffknäuel entsteht, das sich in den Raum hinein wölbt. Damit verbindet de Troy die herrschaftliche, von jeder Räumlichkeit losgelöste Draperie aristokratischer Porträts, wie sie sein Vater und Lehrer François de Troy (1645–1730) malte, mit dem visuellen Versatzstück des aufliegenden Fenster- oder Bettvorhanges der niederländischen Feinmalerei.⁸ Kapitel I.1 zeigt, neben den Vorhängen, noch weitere Verbindungslinien zwischen den Interieurszenen etwa eines Gerrit Dous (1613–1675) und der textilen Ikonografie französischer Genremalerei auf. Auch in einem seiner ersten Modebilder, *Die Liebeserklärung* von 1724, nutzte de Troy bereits einen Vorhang als Bildabschluss: Hier liegt die Aufhängung ebenfalls oberhalb des Bildrandes und das Vorhangende staut sich schwer auf dem Sofa (Abb. 3).⁹ In beiden Darstellungen lässt de Troy das Textil den Raum ergreifen, gleichzeitig lenkt er den Blick auf das Bildgeschehen. In *Lektüre in einem Salon* liegt der Vorhang auf einem Paravent auf, der



1 Jean-François de Troy: *Die Lektüre im Salon* (*La lecture dans un salon*), ca. 1730, Öl auf Leinwand, 74 × 93 cm, London, Privatsammlung.

am rechten Rand das Bild abschließt; seine Paneele mögen aus bemaltem Holz, oder mit Savonnerien bespannt sein. De Troy zeigt den Paravent als mobilen Bildträger, der durch seine Klappform die Frontalität der Tür und der Bilder auflösen kann. Sein Motiv wird variiert durch die schräge Ansicht der Paneele; diese und weitere Aspekte der Paravents aus der Pariser Savonnerie-Manufaktur (Manufacture de la Savonnerie) finden sich in Kapitel III. Der Bühnenhafte Raum von de Troys *Sujet* ist durch den Wandschirm schließlich auch nach rechts abgeschlossen und lenkt den Blick zurück auf das textile Zentrum der Komposition, die Kleiderfalten. Als Gegenstück zur sommerlichen *Gesellschaft im Park*, deren vereinzelte Figuren de Troy vor weitläufigem Grün darstellte, erschuf de Troy in *Die Lektüre in einem Salon* mithilfe der Textilien eine Szene winterlicher Intimität und Zurückgezogenheit. Neben der bislang wenig erforschten Symbolik textiler Objekte in der Genremalerei und -grafik lenkt die vorliegende Arbeit den Blick der Lesenden vor allem auf die Bilder, die die Tapisserien, Seiden und Savonnerien, denen je ein eigenes Kapitel gewidmet ist, im französischen Interieur des 18. Jahrhunderts selbst erschufen. Auf diese Weise sucht die Arbeit die Verbindung zwischen Interieur, (textilem) Kunsthandwerk und bildender Kunst aufzuzeigen sowie einen Aspekt der Ästhetik des Ancien Régime zu erhellen.

Am Anfang steht eine Verortung der Begriffe der Dekoration, des Kunsthandwerks und des Rokokos im Koordinatennetz der Kunstgeschichte. Im Gegensatz zum Begriff des Barock haben diese Konzepte weniger Diskussion erfahren, lassen sich aber ebenso schwierig ohne eine vorherige Einordnung nutzen, gerade weil sie auf den ersten



2 Jean-François de Troy: *Die Liebeserklärung* (auch: *Die Gesellschaft im Park*), 1731, Öl auf Leinwand, 71 × 91 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Anders, Jörg P. (1970-1999), [CC BY-NC-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/), GK I 5634.

Blick leicht verständlich erscheinen. Darüber hinaus bedarf auch der Begriff des Textilen einiger einleitender Gedanken, denn er ist ebenso schwer zu fassen: Ihm ist zu eigen, dass er Techniken zusammenbringt, die abgesehen von ihrem Grundmaterial unterschiedlicher nicht sein könnten.¹⁰ Weben lässt sich kaum mit Sticken vergleichen, Bildwirken ebenso wenig mit Knüpfen. Alle kunsthandwerklichen Techniken und ihre spezifischen Materialien bringen eine singuläre Medialität, Tradition und Methodik mit sich, die bisweilen durch die subsumierende Bezeichnung «Textil» Gefahr laufen, übersehen zu werden. Hinzu kommen die uneinheitlichen Rohmaterialien, Fertigungsorte und Nutzungen der textilen Medien: Ob eine Seidentapisserie als Wandbehang diente oder als Stuhlbezug konzipiert war, kann nicht unbeachtet bleiben. Für das aristokratische Interieur des 18. Jahrhunderts spielten verschiedene Textilien und textile Techniken eine Schlüsselrolle.¹¹ Sicher liegt daher der häufig gezogene Schluss nahe, die in diese Epoche fallende Zunahme der textilen Einrichtungsgegenstände sowie die Erfindung etwa des *sopha* oder des Faulbetts mithilfe der angenommenen «Weichheit» der Textilien generell als Zeichen einer menschlichen Suche nach Geborgenheit und Komfort zu deuten.¹² Doch sollte durch diesen Aspekt keinesfalls die Komplexität des Textilen, dessen Bedeutung von Repräsentation bis hin zu Ostentation reichen kann, übersehen werden. Die vereinfachende Zuschreibung von Weichheit an das Textile präsumiert zudem eine scheinbar essentialistische Verbundenheit des weiblichen Geschlechts mit Textilien. Dabei wird übersehen, dass Textilien unterschiedlichste Materialeigenschaften haben, die auch rau, fest und kalt sein können.



3 Jean-François de Troy: *Die Liebeserklärung* (*The Declaration of Love*), ca. 1724, Öl auf Leinwand, 65,1 × 53,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Wrightsman Collection, 2019.141.21.

An den im Folgenden untersuchten Textilien des 18. Jahrhunderts zeigt sich daneben, dass Weichheit und Komfort nicht generell von Belang für die Auswahl, Rezeption und Bewertung von Textilien waren. Relevant ist hingegen, dass Textilien ihren Kontext, hier das Interieur, maßgeblich mitgestalteten, etwa in Form von Wandbehängen, Teppichen, Möbelbespannungen und Vorhängen. James Moxey konstatierte, dass ein symmetrisches Textilmuster, auch wenn es noch so ergebnisgemäß den Prinzipien der Geometrie folgt, aufgelöst wird, sobald es über die Kurven eines Kissens oder einer Armlehne gespannt ist.¹³ Textile Motive sind demnach, mehr noch als Gemälde, von ihrem Träger und ihrem Kontext abhängig. Sie sind darauf ausgerichtet, dass eine Teilansichtigkeit durch räumliche Modifikationen wie Faltungen, Knicke oder Rundungen ihre Bildlichkeit nicht vernichtet, sondern alterniert oder gar ergänzt. Zu diesem Verhältnis der Textilien zum Raum und Ort ihrer Anbringung ist bislang wenig geforscht worden. Die vorliegende Arbeit versteht Textilien und ihre Nutzung im Raum immer auch als eine intime Handlung oder repräsentative Aktion, die ästhetisch von einem Prinzip der Mannigfaltigkeit getrieben wird.

Ziel dieser Arbeit ist es dennoch nicht, Aussagen über alle Arten von Textilien zu treffen oder das <Wesen> der textilen Dekoration zu ergründen. Sie untersucht vielmehr mit einem Fokus auf Frankreich anhand der textilen Objektgruppen Tapisserien, Seidengewebe und Savonnerien das Interieur des 18. Jahrhunderts, in dem Textilien als Bild- und Bedeutungsträger den Raum eines Ensembles erschufen und formten. Die genannte Trias machte gemeinsam den Hauptanteil der Dekorationstextilien im Interieur des 18. Jahrhunderts aus.¹⁴ Trotz ihrer unterschiedlichen textilen Techniken verbindet diese drei Objektgruppen ihr räumliches Verhältnis zu den Betrachtenden, denen sie sich in der überwiegenden Zahl der Fälle in der Vertikalen, vergleichbar den akademischen Künsten Malerei und Bildhauerei, präsentieren.

Andere textile Objektgruppen, insbesondere Teppiche, bieten ihre Motive hingegen in der Horizontalen dar, vergleichbar mit Deckenvertäfelungen. Daher ist es auch wenig verwunderlich, dass Teppiche nicht Teil textiler Raumensembles waren, sondern sich in Komposition und Motivik an anderen horizontalen Bildflächen orientierten, etwa an den bereits genannten Deckenvertäfelungen, an Tischen und, sowohl in Asien wie auch in Europa, an Gärten. Wenngleich Teilbereiche der Historie und Ästhetik von Teppichen seit Langem und zunehmend eingehender erforscht werden, etwa der sogenannte Orientteppich¹⁵, bedarf die Bildlichkeit der europäischen Teppiche und insbesondere ihr Verhältnis zum Innenraum noch umfassender Untersuchungen, die den Umfang der vorliegenden Arbeit übersteigen. Daran ändert auch Pierre Verlets Studie *The Savonnerie: Its History, the Waddesdon Collection* von 1982 wenig, wenngleich sie bis heute grundlegend ist.¹⁶ Auch die Untersuchung der Beziehung zwischen den Bordüren europäischer Teppiche zu denen der «Orientteppiche», der Tapisserie und anderen Rahmungen harren noch einer genauen Betrachtung. Ebenso müssen weitere Raumtextilien, die durch ihre

Materialien, Bilder und Muster ikonografische Fragen aufwerfen, etwa das Bett, an anderem Ort betrachtet werden.¹⁷

Die textilen Objektgruppen werden in den Kapiteln I bis III anhand ausgewählter Beispiele untersucht und kontextualisiert. Die Tapissereien leiten mit Kapitel I den Hauptteil ein, denn im Gegensatz zu den anderen Textilien war deren Höhepunkt im 18. Jahrhundert bereits vergangen: An den Wänden der aristokratischen Interieurs ersetzten die *tapissiers* sie zunehmend durch Seidenbespannungen. Kapitel I zeigt auf, wie die französischen Tapissieremanufakturen, allen voran die Gobelins-Manufaktur (Manufacture des Gobelins)¹⁸ in Paris, neue Motive und Nutzungskonzepte entwickelte, um dem eigenen Bedeutungsverlust entgegenzuwirken. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen dabei die *tapisseries d'alentours*, die eine seidene Wandbespannung imitierten und illusionistisch in den Betrachterraum drängten. In einem textil umfassten Raum wie dem Tapissiereraum aus Croome Court entstand dadurch eine dem 18. Jahrhundert eigentümliche, für die Betrachtenden abwechslungsreiche Augentäuschung (Abb. 4). Kapitel II befasst sich mit dem Aufstieg der Seiden zum ubiquitären textilen Medium aristokratischer Interieurs. Einen großen Anteil daran hatten die *déssinateurs*, die Entwurfszeichner von Lyon, die ihre Stadt zu einem Zentrum kunsthandwerklicher Neuerungen machten und durch immer neue Farben und Motive Pariser Moden bestimmten. Am Beispiel der Seidenwandbespannung des *Meuble Gaudin* wird deutlich, wie die Seiden ebenfalls flirrende Illusionen erschufen, allerdings mit dem Mittel der Repetition (Abb. 5). Kapitel III erarbeitet schließlich, wie die Knüpftechnik der Savonne-



- 4 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher, William Ince und John Mayhew nach einem Entwurf von Robert Adam: Tapissiereraum aus Croome Court (Croome Court Tapestry Room), 1763–1771, 8,25 x 6,90 x 4,23 m, New York, Metropolitan Museum of Art, 58.75.1–.22.

rien ihren kurzzeitigen Höhepunkt auf den beweglichen Wänden, den Paravents des französischen Königshofs, fand. Im Gegensatz zu den Knüpft Teppichen, die die Savonnerie-Manufaktur bekannt machten und das Gros der Produktion darstellten, war das textile Möbelstück des Paravents in Frankreich noch so neu, dass Künstler wie Alexandre-François Desportes (1661–1743) dafür eine eigene Ikonografie erschaffen mussten.

Die Arbeit wird durchzogen von drei wiederkehrenden Themen, die am Beispiel der hier behandelten Objektgruppen wesentliche neue Erkenntnisse über die visuelle Kultur des 18. Jahrhunderts erlauben: erstens die Arbeit der textilen Kunsthandwerker im Ancien Régime zwischen pluraler Autorschaft und künstlerischer Freiheit, zweitens die visuellen Wirkweisen der Textilien resultierend aus der Arbeit an der Schwelle zwischen Bildraum und Realraum und drittens der Antiakademismus der Zünfte im Kontext des von den Bourbonen Königen protegierten Akademismus im Vorfeld der Französischen Revolution. Sie fanden in der Forschung bislang wenig Beachtung, prägten jedoch maßgeblich den visuellen Diskurs des Ancien Régime. Im Fokus stehen zunächst der *tapissier* und andere Kunsthandwerker, die im 18. Jahrhundert erstmals ihr Selbstbewusstsein zur Schau stellten, indem sie beispielsweise ihr Wissen niederschrieben und Patente anmeldeten; diese erstarkende künstlerische Gruppe hatte wesentlichen Einfluss auf die kunsthandwerkliche Produktion des 18. Jahrhunderts. Der *tapissier* wird daher in Kapitel I besprochen, der *déssinateur* findet in Kapitel II.2 Beachtung und Kapitel III.3 widmet sich den Beteiligten am Savonnerie-Herstellungsprozess. Der zweite Aspekt resultiert



- 5 *Chambre de l'Impératrice* mit dem *Meuble Gaudin*, ca. 1787–1791 gewebt, 1805 angebracht, 1986 durch Nachwebungen ersetzt (hier zu sehen), Seidengewebe (Lampas), Betttextilien gestickt, Fontainebleau, Château de Fontainebleau.

aus den künstlerischen Entscheidungen der Kunsthandwerker, die in vielen textilen Werken mit räumlicher Illusion spielten: Anders als die bildenden arbeiteten die textilen Künste, so stellt sich in allen drei Kapiteln wiederkehrend heraus, vornehmlich mit dem Schwellenraum zwischen Betrachter- und Bildraum. Die Innovationskraft und Freiheit der dekorativen Entwürfe und Werke dieser Kunsthandwerker steht – als dritter Aspekt – für den Antiakademismus der Zünfte, aber auch der Manufakturen; dieser Aspekt lässt sich ebenfalls in allen drei Kapiteln verfolgen. Ergänzt werden diese Aspekte der textilen Kunst im Interieur des 18. Jahrhunderts durch die Untersuchung der komplexen Symbolik, die die textilen Möbelstücke in der Genremalerei und -grafik des 18. Jahrhunderts angenommen haben.¹⁹ In jedem der drei Kapitel arbeitet ein Unterkapitel heraus, dass Textilien in Gemälden und Grafiken als Akteure im Bildgefüge semiotisch aufgeladen waren.²⁰ Dabei legten die Künstler einerseits einen Fokus auf die Oberflächen und Erscheinungsformen, oder setzten die Textilien andererseits, vor allem im Kupferstich mit Blick auf ihr Potenzial als Bildraumerschaffer und -verschleierer, bildnarrativ ein. Die Textilien rückten dadurch zunehmend in den Fokus der Künstler und wurden in der Folge einerseits Teil einer Ikonografie der Innerlichkeit, die die Stimmung und gedanklichen Vorgänge der dargestellten Personen zu visualisieren suchte, und andererseits einer Innenräumlichkeit, in der die Textilien den Bildraum demonstrativ für die Betrachtenden darbieten.²¹ Vorhänge geben bauschend dem voyeuristischen Zuschauer Blicke frei, Paravents erschaffen intime Räume für Bildpersonal und Betrachtende, zerwühlte Bettlaken implizieren vergangene Handlungen.²² Keineswegs vermitteln die Bilder Einblicke in reale historische Interieurs des 18. Jahrhunderts; um so mehr sind die Bilder aber Zeugnisse der zeitgenössischen Wahrnehmung textiler Oberflächen, Muster und Farben.²³ Davon zeugen insbesondere die *tableaux de mode* – etwa de Troys eingangs erwähntes Gemälde *Lektüre in einem Salon* – die im Frankreich des 18. Jahrhunderts die niederländische und flämische Genre- und Interieurmalerie neu interpretierten.²⁴ Die kleinformatischen Genreszenen erfreuten sich in Frankreich, angeregt unter anderem durch Roger de Piles (1635–1709), seit spätestens 1700 großer Beliebtheit.²⁵

Nicht zum Zuge kommen in dieser Arbeit Textilien wie Stickerien, Passementerien und Spitzen – obwohl die ersten beiden auch in (privaten) Manufakturen hergestellt und für Raumausstattungen genutzt wurden –, sowie die erst im späten 18. Jahrhundert sich verbreitende Technik des Textildrucks, wie sie in Frankreich durch Christophe-Philippe Oberkampf (1738–1815) in Jouy-en-Josas Bekanntheit erlangte und ihren Weg in die Wohnräume fand. Deren Materialität, Produktionsweise und historischen Zusammenhänge bedingen eigene künstlerische Entscheidungen und Kontexte, so dass ihre Betrachtung an anderer Stelle mit anderen Methoden vorgenommen werden muss, wie es auch bereits der Fall ist.²⁶

Das 18. Jahrhundert zwischen Dekoration und Kunsthandwerk: eine Marginalie der Kunstgeschichte?

Entwurf und Herstellung der in dieser Arbeit untersuchten Objekte und Raumensembles fallen in die Zeit zwischen 1700 und 1791, mit Bezügen ins 17. ebenso wie ins 19. Jahrhundert. Wenngleich sie damit fast ein ganzes Jahrhundert umspannen, werden sie in der Forschung häufig dem meist weitaus kürzer veranschlagten Rokostil zugeordnet. Daher braucht, neben dem Textilen, dieser Begriff eine kritische Einordnung, und mit ihm die Gattungsbegriffe des Dekorativen und des Kunsthandwerks, die von der Forschung zum einen immer wieder als konstituierend für das europäische 18. Jahrhundert klassifiziert werden, zum anderen fortlaufend als Kategorie für alles Textile erhalten müssen. Die Marginalisierung des Textilen in der modernen Kunstgeschichte, so kann festgehalten werden, basiert grundlegend auf ihrer vorherrschenden Einordnung als (weibliches) Kunsthandwerk.²⁷ Die alternative Zuordnung des Textilen zur Kategorie der Dekoration, der Architektur- und damit auch Interieurverkleidung, tut ihr Übriges.

«Décoration», schrieb hingegen der Architekt Jacques-François Blondel (1705–1774) im Jahr 1754 in der *Encyclopédie*, «[est] la partie de l'Architecture la plus intéressante».²⁸ Im selben Jahr verurteilte aber auch der Maler Charles Nicholas Cochin (1715–1790) im *Mercure de France* den «goût regnant dans la décoration intérieure de nos édifices [...] cette abondance d'ornemens tortueux & extravagans».²⁹ Wie sie auch bewertet wurde, Dekoration war als äußerste Schicht immer exponiert, immer les- und bewertbar. Heute bezeichnet «Dekoration» üblicherweise eine Gruppe von künstlerischen Formen, denen die Kunstgeschichte lediglich in Form des Ornaments in dessen Verhältnis zur Abstraktion Aufmerksamkeit schenkt, doch im 18. Jahrhundert war Dekoration integraler Bestandteil, gar Auslöser ästhetischer Debatten.³⁰ Sie war an Fassaden, Inneinrichtungen und in Gärten allgegenwärtig und prägte ihre Betrachter und Betrachterinnen visuell. Cochin wehrte sich auch gegen die Verbreitung der dekorativen Formen, weil sie stilbildend wirkten. Direkt und indirekt griff er damit die Produzenten der Dekoration an, die Kunsthandwerker. Da Dekoration, wie Blondel ausführt, unter anderem das Zusammenspiel der Materialien und Objekte im Interieur meint, kurz das Ensemble,³¹ ist es nicht weit hergeholt, unter «Dekoration» die Gesamtheit des kunsthandwerklichen Schaffens des Ancien Régime zu fassen. Diese Arbeit nimmt davon einen Teil, die textile Dekoration, in den Blick. Dekoration bedeutet nicht, dass die Bilder bedeutungslos waren. Die im Folgenden betrachteten Objekte legen vielmehr offen, dass «Dekoration» das einzelne Werk in ein Ensemble aus verschiedenen Materialien, Objekten und Bildern einfügt, das erst in der Gesamtheit seine Bedeutung offenbart.³²

Diese Arbeit wirft Schlaglichter auf den mit Cochin und Blondel bereits angedeuteten kulturellen und künstlerischen Disput, der in Paris im 17. Jahrhundert seinen Anfang nahm und im 18. Jahrhundert ganz Europa ergriff. Dieser Paragone wurde ausgetragen zwischen

den zentralisierten akademischen Künsten, genannt die schönen Künste («les beaux-arts»), die sich von den traditionsreichen, seit dem Mittelalter in Zünften organisierten Gewerken, nun genannt Kunsthandwerk («les arts décoratifs»), abgespalten hatten.³³ Am Ende des 18. Jahrhunderts galten die schönen Künste, denen Malerei, Skulptur, Architektur, Musik und Poesie zugerechnet wurden, als von freien, geniehaften Künstlern voller Inspiration, Kreativität und Originalität ausgeführt. Die Werke der Kunsthandwerker galten hingegen als von Regeln beschränkt, als reproduzierend, kopierend und allein für den täglichen Gebrauch gefertigt.³⁴ Der historische Abstand erlaubt es, diese Zuschreibungen, die unter anderem machtpolitische und wirtschaftlich-strategische Gründe hatten, zu hinterfragen. Was der akademischen Kunst die Schönheit der *vraisemblance* war, das war die *nouveauté* der Dekoration und dem Kunsthandwerk. Dekoration beinhaltete die Maxime, dass Entwurf und Ausführung in der gleichen Hand – oder doch zwei nahen Händen – lagen und dass jedes Objekt von Beginn an als Teil von und im Verhältnis zu einem Ensemble gedacht war. Cochins wütende Kritik am Zuviel der Dekoration ist heute auch eine Gedankenstütze, dass die Bewertung des Dekorativen im 18. Jahrhundert im Umbruch war.³⁵ Der modernistische Begriff von Kunsthandwerk, der dazu führt, dass heute kunsthandwerkliche Objekte danach beurteilt werden, wie sie Form und Funktion in Einklang bringen, galt noch nicht – er entstand erst im späten 18. Jahrhundert.

Um die Wertigkeit des «Zuviel» für die Zeitgenossen besser zu verstehen und weil die pejorativen Konnotationen des Begriffes «Rokoko» den Blick verstellen, arbeitet das vorliegende Buch mithilfe des Wahrnehmungskonzepts der *papillotage* einen wesentlichen ästhetischen Charakterzug der Dekoration am Beispiel der textilen Künste heraus. Dieser beinhaltet, dank frühneuzeitlicher wissenschaftlicher Erkenntnisse über die Differenz von Wahrnehmen und Sehen, die Aufwertung der Illusion als Teil einer bimodalen Kunsterfahrung, bei der die fast gleichzeitige Wahrnehmung des physikalischen Gegenstandes, z. B. das Gewebe, sowie dessen imaginativen Stoffes, z. B. ein Ausblick, erkannt und geschätzt wurde.³⁶ *Papillotage* geht aber, wie anhand von Tapissereien, Seidenwandbespannungen und Paravents zu sehen sein wird, noch weiter: sie meint das Vergnügen an der geistigen und visuellen Überraschung, am Changieren zwischen Ordnung und Abwechslung, Bewegung und Ruhe, Vernunft und Verrücktheit.

Die vorliegende Arbeit fragt nicht, anders als Larry E. Shiner, was die kulturelle Zeitenwende in der frühen Neuzeit für die schönen Künste bedeutete, sondern welchen Einfluss dieser Wandel auf die Dekoration, die textilen kunsthandwerklichen Werke, ihre Produzenten und ihr Ensemble, das Interieur, hatte.³⁷ Was bedeutete es, so die Frage, dass ein Akademiemitglied wie Cochin die Bedeutungslosigkeit des Dekorativen voraussetzte, ihr Bedeutungstiefe absprach.³⁸ Er verurteilte die Kunsthandwerker für die «Anmaßung», zieren ohne nutzen zu wollen, denn die geschwungene Form mache die Dinge komplizierter, teurer und überladener.³⁹ Zwar schrieb auch Blondel, eben-

falls *Académiciens*, 1737 kritisch von den «caprices de la nouveauté»,⁴⁰ doch als Architekt blieb die Dekoration für ihn wesentlicher Bestandteil eines Gebäudes. Seine Schriften werfen immer wieder detaillierte Blicke auf das Ensemble des Interieurs als eines der wesentlichen Anwendungsgebiete der Dekoration.⁴¹ Mit dem *goût nouveau*, der bald abfällig Rokokostil genannt wurde, stellten die Kunsthandwerker im Interieur und auf dem Feld der Dekoration ein letztes Mal vor ihrer Abwertung in der Moderne ihr Können, ihre Innovationskraft und ihre Unabhängigkeit vom bourbonischen zentralisierten Kunstsystem zur Schau, bevor der König die Zünfte 1776 auflöste und damit diesen Paragone im Sinne der schönen Künste entschied – so nachhaltig, dass noch heute das Narrativ der Sieger vorherrscht und das Kunsthandwerk des 18. Jahrhunderts bisweilen als eine Laune in der Geschichte der Kunst gilt. Die Kunsthandwerker zeigten, so wird mithilfe der *papillotage* deutlich, Werke voller Kreativität, Freiheit und Imagination.⁴²

Der *goût nouveau* war daher auch eine Reaktion auf die im Entstehen begriffenen neuen Hierarchien der Kunstwelt; seine Akteure versuchten, so zeigt die Arbeit, die Dekoration von der Architektur zu emanzipieren und die kunsthandwerklichen Objekte zu autonomisieren. Nur deshalb konnte Cochin fürchten, die Anhänger des neuen Geschmacks wollten Maler und Bildhauer arbeitslos machen.⁴³ Der verlorene Kampf des Kunsthandwerks führte allerdings zu seiner umso rigideren Abwertung in der Moderne.⁴⁴ Das Ornament wurde in der Folge von seinem Ensemble und der Architektur zunehmend losgelöst betrachtet.⁴⁵ Diese Arbeit folgt jedoch, wie gesagt, der historischen und ästhetischen Wertschätzung, die die Dekoration im 17. und 18. Jahrhundert erfuhr. Sie sucht anhand ausgewählter Objekte und Aspekte Zusammenhänge aufzuzeigen, im Bewusstsein, dass die Pluralität der kunsthandwerklichen Objekte eine Verallgemeinerung verbietet. Dennoch, so möchte diese Arbeit anhand des textilen Kunsthandwerks offenlegen, waren die Kunsthandwerker vereint durch das Dekorative als gestalterischem Grundsatz. Im Gegensatz zu den ästhetischen Maximen der Königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei (*Académie royale de peinture et de sculpture*) wurde er allerdings nur zögerlich schriftlich fixiert, sondern manifestierte sich vielmehr auf dem Feld der Praxis. Die konzeptionellen Unterschiede waren allerdings, auch das soll diese Studie aufzeigen, erheblich und betrafen Bildraum, Sujet und Narration, materielle und räumliche Kontexte sowie die Freiheit der Formerfindung.

Das 18. Jahrhundert, häufig unter dem Rokokostil subsumiert, wurde in der Geschichte der Kunstgeschichte, wie oben bereits angedeutet, meist als barocker Manierismus in eine organologische Stilgeschichte integriert, als die Phase des Niedergangs nach dem Hochbarock des späten 17. Jahrhunderts.⁴⁶ Mitunter wurden daher die Begriffe «Spätbarock» und «Rokoko» synonym verwendet, ohne die übergroße begriffliche Leerstelle für die Zeit von 1700 bis zum Klassizismus füllen zu können. Der Begriff «Rococo», so ist sich die Forschung mitt-

lerweile einig, stammt von «rocaille» ab, ein Begriff wiederum der im 17. Jahrhundert wohl aus «roche» und «coquille» entstand,⁴⁷ um die Muscheln zu beschreiben, die in die Wände künstlicher Grotten oder Brunnen eingelassen wurden. Eingeführt in Frankreich wurde diese italienische Mode, die Fantasien zwischen «le réel et le chimérique» vereinte, wahrscheinlich von dem Töpfer Bernard Palissy (1510–um 1589).⁴⁸ Der Begriff «rocaille» taucht im Französischen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf, beispielsweise 1666 im *Journal des voyages* von Balthasar de Monconys.⁴⁹ Der Begriff «rococo» entstand mit hoher Wahrscheinlichkeit jedoch erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus einer abfälligen Verschmelzung von «rocailles», «coquillages» und der umgangssprachlichen französischen Endung -o, möglicherweise in Jacques-Louis Davids (1748–1825) Atelier durch eine Gruppe von Schülern um Maurice Quay (ca. 1779–1804), wie es Etienne Jean Delécluze 1855 kolportierte.⁵⁰ Bereits in den 1830er Jahren zum Modeword avanciert, findet es sich erstmals 1842 im Supplement zum sechsten Wörterbuch der Akademie.⁵¹ Während des Kunststreits des 18. Jahrhunderts fanden die Begriffe daher keine Verwendung, vielmehr wurde vom *goût moderne* oder *goût nouveau* gesprochen. Seine Befürworter betonten damit seine von der Vergangenheit losgelöste Nähe zur *nouveauté*, während seine Kritiker seinen antiklassischen und traditionsfernen Charakter hervorhoben. Während sich die Kritik schon bald argumentativ auch in der Öffentlichkeit und Presse niederschlug, entstand kaum eine zeitgenössische Theoretisierung des modernen Geschmacks für die Dekoration. Vorläufer einer Philosophie der Ästhetik, wie etwa Voltaires (1694–1778) Eintrag *Goût* (*Grammaire, Littérature, Philosophie*) und Montesquieus (1689–1755) Fragment *Essai sur le goût dans les choses de la nature & de l'art*, beide 1757 im siebten Band der *Encyclopédie* erschienen, geben zwar wichtige Hinweise auf zeitgenössische Wahrnehmungstheorien, schenken dem Kunsthandwerk und der Dekoration jedoch kaum Aufmerksamkeit.⁵² Lediglich William Hogarths (1697–1764) *Analysis of Beauty* (1753) über die gewundenen Linien zeigt Ansätze, etwa wenn er schreibt, dass die Serpentinlinie dem Geiste Spielraum gebe und das Auge erfreue.⁵³ Derartige Theorien fanden aber keine Entsprechung in seiner eigenen Kunst.⁵⁴

Cochin schrieb 1754 und 1755 von der «courbe en S» und charakterisierte den Rokokostil, in Bezug auf deren krause Blätter, als Artischocke oder als eine Stange Sellerie.⁵⁵ Damit nahm er den pejorativen Vergleich mit Chicorée vorweg, den einige Jahre später Nicolas Le Camus de Mézières (1721–1793) sowie der Marquis de Marigny (1727–1781) zogen. Letzterer schrieb 1760 an Jacques-Germain Soufflot (1713–1780): «Je ne veux point de chicorée moderne.»⁵⁶ Die starke Opposition gegen die Formen des Rokokostils ging von einflussreichen Sammlern wie dem Comte de Caylus (1692–1765) aus, der einen ganzen Kreis von Mäzenen beeinflusste, darunter Pierre-Jean Mariette (1694–1774), Abbé Jean-Jacques Barthélemey (1716–1795) und den Abbé Jean-Bernard Le Blanc (1707–1781).⁵⁷ Letzterer schrieb beispielsweise 1745 mit den *Lettres d'un françois* ein Pamphlet gegen die neue Kunst.⁵⁸ Charles de Brosses (1709–1777) beschrieb 1740 die neue Mode

in Innenarchitektur und Kunsthandwerk als eine, die die runden und eckigen Formen verloren zu haben schien.⁵⁹

Louis Hourticq, Professor an der Pariser École des Beaux-Arts, steht stellvertretend für die Partei der Rokokogegner des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Er unterschied 1925 in seiner *Encyclopédie des beaux-arts* zwischen dem «style rocaille» und dem «rococo»; ersteren verortete er gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. (1638–1715) und der Régence und attestierte ihm, sich an die Regeln der Ausgeglichenheit und der Symmetrie zu halten. Erst durch den «Missbrauch» der ondulierten Linien durch den Rokokostil, den er vor allem in Deutschland verortete, sah er die Formen degeneriert.⁶⁰ Folgerichtig waren und sind in Frankreich zum Teil noch immer die politisch-historisch einteilenden Stil- und Epochenbegriffe *régence*, *style Louis xv* und *style Louis xvi* in Verwendung.⁶¹ Der historische Materialismus griff Hourticqs Abwertung auf, ergänzte die Kritik um eine sozio-ökonomische Komponente und führte damit die Rokoko-Verachtung bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts fort. Im *Lexikon der Kunst* etwa heißt es, das Rokoko sei «der Versuch einer Minorität, die lange nicht mehr mit der Produktion verbunden [sic!], abseits der Realität in einer fiktiven Welt schöner Illusionen zu existieren.»⁶² Für den Stilbegriff des Rokoko gilt somit umso mehr, was generell auch für andere Stilbegriffe wahr ist: in ihm verkürzen sich die künstlerischen Äußerungen einer Zeit, die geprägt war durch gesellschaftliche, philosophische, politische und kunsttheoretische Umbrüche sowie durch konkurrierende und parallel verlaufende stilistische Entwicklungen, auf die formale Gesetzmäßigkeit der asymmetrischen «courbe en S». Dabei geht häufig die Frage nach dem darin zum Ausdruck kommenden Weltverständnis sowie den außerkünstlerischen Bedingungen verloren.⁶³

Diese wissenschaftstheoretische Kritik an dem Stilbegriff zusammen mit der tiefsitzenden pejorativen Konnotation mögen Gründe vor allem für die englisch- und französischsprachige Forschung gewesen sein, eine chronometrische Eingrenzung in Form des «18. Jahrhunderts», wie sie etwa im Namen der American Society for Eighteenth-Century Studies zu finden ist, zu bevorzugen. In der Regel markieren die Jahre der Französischen Revolution den Endpunkt dieser Studien, sofern nicht in Anlehnung an die Moderneforschung ein «langes 18. Jahrhundert» postuliert wird.⁶⁴ Wenngleich dadurch der Blick auf die künstlerischen Ausdrucksformen, auch über Forschungsdisziplinen hinweg, geöffnet wird, ist Vorsicht geboten: Diese Selbstbezeichnung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Forschungsbereiche sich bisweilen noch immer in scheinbare Entitäten wie die Kunst und Kultur des Ancien Régime, sowie die des Klassizismus und der Aufklärung aufteilen und damit die der Epoche zugeschriebenen Brüche perpetuiert. Gerade das parallele Ent- und Bestehen dieser Konzepte macht jedoch die Schwierigkeit der Erforschung des 18. Jahrhunderts aus. Unzweifelhaft haben die englischsprachigen *Eighteenth-Century Studies* jedoch dazu beigetragen, die scheinbar widersprüchlichen und disparaten künstlerischen, sozialen und politischen Bewegungen des 18. Jahrhunderts mehr in ihren Verflechtun-

gen zu betrachten, weshalb auch die vorliegende Arbeit diese Periodisierung bevorzugt.⁶⁵

Der Begriff des Rokoko ist aber vor allem in der englischsprachigen Forschung weiter in Benutzung, wo er in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Wiedergeburt mit geschärftem Fokus erfuhr: In *The Creation of the Rococo* definierte der Kunsthistoriker und Museumsdirektor Fiske Kimball 1943 erstmals das Rokoko als einen Stil, der sich wesentlich und fast ausschließlich im Interieur und seinen Ornamenten ausdrückte.⁶⁶ In zahllosen Einleitungen und Aufsätzen wird seitdem vom Rokokostil als der Kunst des Interieurs, des Ornaments und des Kunsthandwerks gesprochen, auffallenderweise jedoch ohne es (mit wenigen Ausnahmen) in die neuen Kanones der Bildwissenschaften, *Global Art History*, *Material Culture Studies* und anderer Forschungsrichtungen einschreiben zu können.⁶⁷ Es scheint daher, als sei das Bestreben der Forschung seit den 1980/90er Jahren, sich von der bürgerlichen Geringschätzung des Ancien Régimes zu lösen und das Rokoko vorbehaltloser zu untersuchen, weiterhin nötig. In den letzten zwanzig Jahren erschienen zahlreiche Publikationen, die es besser ermöglichen, die Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in ihrer Komplexität und Intellektualität zu begreifen.⁶⁸ Den Grundstein zu dieser jüngeren Entwicklung legte Katie Scott mit ihrer umfangreichen Dissertation *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris* (1995).⁶⁹ Essentielle Beiträge leisteten in den darauffolgenden Jahren unter anderem Melissa Lee Hyde (2006) und Mimi Hellman (2011).⁷⁰ Ihr Verdienst liegt vor allem in dem Ansinnen, das Kunsthandwerk und das Interieur (als sozialer, genderter Ort) mit Malerei, Skulptur und Architektur, sowie außerdem mit der Philosophie und Politik des 18. Jahrhunderts in Bezug zu setzen. Davon zeugen auch zahlreiche Versuche, das Rokoko in allen Sphären der Kunst, Kultur und Gesellschaft zu verorten, in Musik und Literatur ebenso wie in der Wirtschaft.⁷¹ Dementsprechend wird der Begriff Rokoko auch in der vorliegenden Arbeit weniger als Stil- denn als kulturwissenschaftliche Epochenbezeichnung für das 18. Jahrhundert verstanden, die die Geschichte, Form und Funktion der Objekte mit kulturellen, sozialen und politischen Entwicklungen der Zeit ins Verhältnis setzt.

Anders als die englischsprachige basiert die französische 18.-Jahrhundert-Forschung auf der Arbeit der Brüder Edmond und Jules de Goncourt, die ohne Zweifel die Malerei und Grafik im Frankreich des Ancien Régime ins kollektive Bewusstsein der Moderne eingeführt haben.⁷² Die Forschung zum Kunstgewerbe folgt einem etwas jüngeren «Übervater», dem ehemaligen Kurator des Musée du Louvre Pierre Verlet, der 1945 mit dem ersten Band von *Le mobilier royal français* eine dutzende Titel umfassende Bibliographie zu dem Thema begann.⁷³ Sie enthält größtenteils Grundlagenwerke in der Zusammenstellung, Kategorisierung, Zuschreibung, Abbildung und Veröffentlichung von französischem Kunsthandwerk des 17. und 18. Jahrhunderts und sollte nicht zuletzt die französische Nation vom Wert des eigenen Kulturguts überzeugen.⁷⁴ In seiner Forschung konnte er sich vor allem auf das umfassende *Dictionnaire de l'ameublement*

et de la décoration (1887–1890) aus der Feder Henry Havards stützen, der in zum Teil bis heute gültiger Kleinarbeit archivalische Details zu Möbeln und zur Raumausstattung zusammentrug.⁷⁵ Wohl keine andere nationale Kunstgeschichte hat eine derart tief verwurzelte Tradition der Wertschätzung für die *arts décoratifs*. Bis heute folgt die wissenschaftliche Erforschung mehrheitlich der Maxime detaillierter Grundlagenforschung im Sinne Verlets, wie sie etwa von Marianne Roland Michel (1984), Pierre Arizzoli-Clémentel und Chantal Gastinel-Coural (1988) sowie Stéphane Castelluccio (2014) weitergeführt wurde.⁷⁶ Die Forschung in Deutschland erkannte zwar bald schon die kunsthistorische Bedeutung des 18. Jahrhunderts im eigenen Land, aber bleibt bis heute der Stil- und Regionengeschichte eng verbunden. Während Forscher wie August Schmarsow (1897), Albert E. Brinckmann (1919; 1940), Hans Rose (1922) und Siegfried Giedion (1922) in ihrer Zeit Neues leisteten,⁷⁷ tritt die Forschung heute oft in Form von regional und thematisch eingegrenzten Einzelstudien auf.⁷⁸

So uneinheitlich wie das Verständnis und die Bewertung des Rokoko als Stilbegriff ist auch seine zeitliche Definition. Seit das Rokoko ab den 1940er Jahren als eigenständiger Stil aufgefasst wurde, wird seine Kernphase in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verortet.⁷⁹ Dass seine zeitlichen Eingrenzungen verschiedener Forschenden bis heute sehr disparat liegen, verstärkt die Problematik des Begriffs: So wird der Anfang des Stils mal vor 1700, mal erst 1730–1735 angesetzt, ebenso wie sein Ende zwischen 1760 und der Französischen Revolution liegen mag.⁸⁰ Zu seiner räumlichen Ausbreitung wird vor allem auf Frankreich verwiesen, aber auch die Entwicklungen in Deutschland, Österreich und Schweden erwähnt. Formal wird immer das Asymmetrische und Ornamentale in den Vordergrund gestellt, und auf die Rocaille und S-Formen verwiesen.⁸¹ Dabei wird schnell übersehen, dass nur die wenigsten Kunstwerke des 18. Jahrhunderts, selbst im Interieur und Kunsthandwerk, ohne jegliche Symmetrie auskamen und die Rocaille nur eins von vielen Elementen war, die den Künstlern und Kunsthandwerkern zur Verfügung standen. Mal galt, je nach Forscherblickpunkt, der Adel, dann wieder die «merkantilistische Bourgeoisie» als Träger und Entwickler des Stils – tatsächlich waren Adel und Bürgertum wohl gleichermaßen daran beteiligt.⁸² Aus soziokultureller Sicht wird immer deutlicher, dass die Produzierenden und Konsumierenden mithilfe einer neuen Bild- und Formsprache auf die enormen Veränderungen ihrer Zeit (Globalisierung, Aufklärung, Auflösung der Ständegesellschaft usw.) reagierten und mit ihnen interagierten: Durch den Adel und das Bürgertum als wirtschaftlich wie intellektuell potente Träger und Mäzene der Neuerungen kann man das Rokoko als eine intellektualisierte Epoche beschreiben, deren Produzierende und Konsumierende Tendenzen der französischen Aufklärung und neue Erkenntnisse in den Wissenschaften als Inspirationsquelle und Projektionsfläche zu nutzen wussten. Heute – und daraus kann man abermals primär etwas über die Gegenwart derer erfahren, die diese Bewertung formulieren – wird dem 18. Jahrhundert und der Rokokokunst vor allem ein unbändiger Durst nach Neuheit zugeschrieben. Der Rokokostil habe eine grenzenlose Kapazität

zu freier Invention und einen Hang zur Abstraktion, womit er gegen althergebrachte künstlerische Konventionen und Autoritäten rebelliert habe.⁸³

Seit Jürgen Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962), Norbert Elias' *Die höfische Gesellschaft* (1969) und Richard Sennetts *The Fall of Public Man* (1977) wird im 18. Jahrhundert der Beginn der Moderne verortet und im Rokokostil die Entstehung der Privatheit.⁸⁴ Beide Zuschreibungen haben starken Einfluss auf die Forschung genommen, nicht immer zum Wohle der unvoreingenommenen historischen Betrachtung dieser Epoche. So verschleiert der Modernebegriff die enormen soziokulturellen und geistesgeschichtlichen Brüche, die uns von den Menschen des 18. Jahrhundert trennen. Habermas und Sennett gingen von Öffentlichkeit-Privatheit als (politisch aufgeladener) Dichotomie aus, die im 18. Jahrhundert, so heißt es, eine scharfe Trennung erfahren habe. Das Postulat der Privatheit lässt Forschende bisweilen vergessen, wie stark die aristokratische und auch bürgerliche Gesellschaft im 18. Jahrhundert durch Regeln der Repräsentation geprägt war. «Private» Räume konnten auch repräsentative Aufgaben erfüllen und in «öffentlichen» Räumen gab es Platz für Intimität. Im Folgenden soll daher stattdessen von «gesellschaftlichen Räumen» die Rede sein, wenn es um Repräsentation, Ostentation und Zugänglichkeit geht; solche Räume konnten sich sowohl im Außen- wie auch im Innenraum befinden. Ihnen gegenüber stehen die «intimen Räume», d. h. Orte, an denen Einzelpersonen die Macht hatten, den Zugang, die Verhaltensweise und die Ausstattung zum eigenen Wohl und nach von der Mode geformten, individuellen Vorstellungen zu regulieren.⁸⁵

Wer über Dekoration und das 18. Jahrhundert spricht, kommt nicht umhin, auch über das Kunsthandwerk nachzudenken, es gilt beiden als Grundlage. Innerhalb der kunstgeschichtlichen Forschung ist das Kunsthandwerk nach wie vor eine marginalisierte Gattung, die auch in Zeiten der scheinbar alles inkludierenden Bildwissenschaften meist außen vor bleibt. Während sich die angewandten Künste des 20. Jahrhunderts unter dem Begriff «Design» bei Forschenden, Laien und Institutionen etablieren konnte, führt das Kunsthandwerk der übrigen Epochen bis heute in der kunsthistorischen Forschung ein Schattendasein. Aufmerksamkeit für alle Arten von Dingen, darunter auch kunsthandwerklichen, kommt seit dem *material turn* zwar vermehrt von kultur- oder auch sozialwissenschaftlicher Seite, jedoch finden bei der Erforschung der Materialität und der Soziologie der Objekte deren künstlerische Aspekte kaum Beachtung.⁸⁶ Die Betrachtung eines kunsthandwerklichen Objekts allein als Ding oder Alltagsgegenstand übersieht die dezidiert künstlerische Intention, die frühneuzeitliche Kunsthandwerker bei der Produktion eines solchen Objekts antrieb.⁸⁷ Ähnlich verhält es sich bei der kulturwissenschaftlichen Forschungsrichtung, die Objekte als Medien betrachtet wissen will, wie es etwa in den Sammelbänden *Furnishing the Eighteenth Century: What Furniture Can Tell Us about the European and American Past* (2007) und *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge* (2011) der Fall ist; auch ihre Autorinnen und Autoren verkennen die kunsthandwerklichen und kunstgeschichtlichen Bedingungen der

Produktion.⁸⁸ Mit einem philosophischen Zugang und starkem Fokus auf Textilien erarbeitete Heidi Helmhold in *Affektpolitik und Raum* (2012) in einer argumentativen Engführung beispielhaft das Verhältnis von Mensch, (textilem) Möbelstück und Raum.⁸⁹ Vielschichtige Überlegungen über die Bilder der Objekte wie auch die Bilder auf den Objekten sind, vor allem für das 18. und 19. Jahrhundert, in den Texten von Beate Söntgen zu finden.⁹⁰

Als Begriffsgefäß muss das Kunsthandwerk eine kaum zu überblickende Menge an künstlerischen Tätigkeiten bündeln. Ein Blick auf den aktuellen Forschungsstand macht die Unübersichtlichkeit des Feldes deutlich. Eine schlüssige Theoretisierung und Historisierung fehlt bislang. Wird das Kunsthandwerk nicht gleich ganz negiert, so fehlt der Forschung, die es wahrnimmt, oft die tiefergehende Reflexion.⁹¹ So auch Peter Thorntons *Form & Decoration: Innovation in the Decorative Arts 1470–1870* (1998), in dem der Autor zwar die Innovationskraft des Kunsthandwerks zur Prämisse seiner Arbeit macht, sich im Text aber mit einer Chronologie der Auftraggebenden und Künstler, die die kunsthandwerkliche Formentwicklung in Europa beeinflussten, begnügt.⁹² Isabelle Frank veröffentlichte im Jahr 2000 *The Theory of Decorative Art*: Allein, hinter dem Titel verbirgt sich eine kumulative Anthologie in den eng gefassten Klammern der Jahre 1750 bis 1940, so dass das Selbstverständnis des Kunsthandwerks vor seiner Abtrennung von den schönen Künsten nicht deutlich wird.⁹³ Thomas Richter verfehlt 2008 in seinem Beitrag «Kunsthandwerk» in der *Encyclopädie der Neuzeit* die Möglichkeit, dessen Rezeptionsgeschichte genauer zu reflektieren. Zwar benennt er die Tendenzen der Trennung zwischen Entwurfsanfertigung und Ausführung im 15. Jahrhundert; aus seiner Beobachtung, dass zahlreiche Künstler der Frühen Neuzeit sowohl in den bildenden wie den angewandten Künsten tätig waren, zieht er jedoch keine Schlüsse.⁹⁴ Die Königliche Manufaktur für Möbel der Krone (*Manufacture royale des meubles de la Couronne*) gilt ihm als Vorbild der vereinten Künste, doch ihr Verhältnis zur Akademie und zur Lukas-Zunft findet keine Betrachtung.⁹⁵ Erst Ende des 18. Jahrhunderts, so Richter, sei die Trennung zwischen angewandten und freien Künsten deutlicher ausgesprochen worden. Dem ist zu entgegen, dass Theoretiker wie der Abbé Charles Batteux (1713–1780) jedoch bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts im Kampf um die Legitimation der schönen Künste für eine Aufspaltung plädierten.⁹⁶

In Anbetracht dieses Forschungsdesiderats will diese Arbeit auch eine Lücke schließen, indem sie einen Blick auf die Anfänge der Unterteilung in Kunsthandwerk und schöne Künste wirft, wobei deutlich wird, dass deren Trennung weder unumgänglich noch unumstritten war.⁹⁷ Dadurch erklärt sich auch, warum zuvor Nutzen und Zierde beispielsweise eines Möbelstückes und eines Gemäldes als kongruent angesehen wurden. Die Gründung der Königlichen Akademie im Jahr 1648, nach dem Vorbild der unabhängigen und stolzen Lukas-Akademie (*Accademia di San Luca*) in Rom, markiert den historischen Moment, in dem die Idee der schönen Künste das Zunftwesen, das auf dem

antiken und mittelalterlichen Konzept der Freien Künste basierte, zu verdrängen begann. Die Gründung war ein strategischer Schachzug junger Maler und Bildhauer wie Charles Le Brun (1619–1690)⁹⁸ und Philippe de Champaigne (1602–1674), um sich vom Gildenzwang der Zünfte (*Communautés d'arts et métiers*) – wegen der starken Stellung der Meister auch *maîtrise* genannt – zu befreien.⁹⁹ Diese mächtigen Vereinigungen, deren Mitglieder den Dritten Stand mitbestimmten, hatten ursprünglich durch königliches Privileg das exklusive Recht, das heißt das Monopol, in ihrer Stadt oder ihrem Stadtviertel die entsprechende Profession auszuüben – so auch die Zunft der Maler und Bildhauer, die *Communauté des maîtres peintres et sculpteurs de Paris*.¹⁰⁰ Nur wer als Meister in der Zunft angenommen war, konnte als Maler oder Bildhauer arbeiten und Aufträge annehmen.¹⁰¹ Le Brun stand bis zu seiner Italienreise 1642 bis 1646 der Malerzunft durchaus nahe. Vieles spricht dafür, dass er sich, wie einige andere *Peintres du Roi* auch, noch nach seiner Ernennung in die Zunft aufnehmen lassen wollte. Möglicherweise wollte er von den Vorteilen der Bruderschaft, unter anderem der Versorgung von Witwen und Waisen, aber auch von dem Ansehen, das die Meister der Zunft in der Gesellschaft genossen, profitieren.¹⁰² Erst auf seiner Italienreise, so die allgemeine Lesart, lernte er den Betrieb und die Aura der römischen Lukas-Akademie kennen und nahm von der Zunft Abstand. Übersehen wird dabei allerdings, dass er zuvor schon ein anderes inspirierendes System kennengelernt hatte, das das Monopol der Zünfte umging: die mit königlichen Privilegien ausgestatteten Savonnerie- und Gobelins-Manufakturen, für die er bereits in den frühen 1640er Jahren, möglicherweise mithilfe seines Mäzens Pierre Séguier (1588–1672), Entwürfe lieferte.

Das System der Manufakturen, in der Ausbildung, Motiventwurf und Ausführung zusammengefasst waren, nimmt die Gründung der Königlichen Akademie vorweg. Als vom Adel und Hof protegierte Männer gossen Le Brun und die anderen mit Unterstützung des Intendant des Bâtiments durch die Gründung 1648 (die auch eine Wiedergründung gewesen sein könnte¹⁰³) ihr bereits gegenüber den Zünften privilegiertes Tun als *Peintres du Roi* in eine organisierte Form der Vereinigung, die von den realen oder angenommenen Zwängen der Zunft unabhängig sein sollte.¹⁰⁴ Auf gleiche Weise hatten die verstreuten Tapissierateliers in Fontainebleau, Paris und Maincy in der Gobelins-Manufaktur eine zentralisierte Form bekommen. Zwar strebten die Künstler der Manufakturen ebenso wie diejenigen der Akademie nach einer freieren künstlerischen Entfaltung außerhalb der Zunftregeln, doch im Gegensatz zu den Künstlern der Manufakturen beanspruchten die Mitglieder der Königlichen Akademie, protegiert vom König, schon bald die Deutungshoheit über die Qualität der Kunst und ganz allgemein über den *bon goût*. Ihr Ziel war es, die Malerei und Bildhauerei zu einer Arbeit geistiger Natur und damit zu einer *Ars liberalis* zu erklären.¹⁰⁵ Es lag nahe, zu diesem Zweck eine Abgrenzung voranzutreiben, indem man eine scharfe Trennlinie zu den Malern in der Zunft konstruierte. Zunächst wurden allerdings die beiden konkurrierenden Einrichtungen 1651 durch königlichen Erlass vereinigt. Nach allem, was bekannt ist, nahm Le Brun anfangs

dazu eine unentschiedene Haltung ein, ehe er sich eindeutig für eine Trennung der beiden Institutionen aussprach, die 1655 erfolgte.¹⁰⁶ Aus einer Entfremdung könnte Abneigung und gar Feindschaft geworden sein: In den polemischen Auseinandersetzungen mit Pierre Mignard (1612–1695) in den Jahren 1682 und 1683 ließ Le Brun von Georges Guillet de Saint-George (1624–1705) – der keine Gelegenheit ausließ, die Zunft zu diskreditieren – vehement abstreiten, dass er der *maîtrise* jemals angehört habe. Guillet de Saint-George versuchte auch das Gemälde des *Heiligen Johannes des Täufers*, das als Meisterstück Le Bruns galt, als etwas darzustellen, das der Maler unter Zwang, um sich gegen die «Zudringlichkeit» der Meister zu wehren, gefertigt habe.¹⁰⁷ Die wehrten sich, etwa mit Pamphleten, gegen den Konkurrenten: 1676/77 verfasste vermutlich der Elfenbeinschnitzer Pierre Simon Jaillot (1631–1681), der zunächst Mitglied der Pariser Lukas-Akademie (Académie de Saint-Luc) gewesen war, 1661 aber in die Königliche Akademie aufgenommen und später wegen «unflätigen Verhaltens» wieder ausgeschlossen wurde, das Le Brun verunglimpfende Pamphlet *Dialogue d'un gentilhomme narçois [=françois] et d'un italien*.¹⁰⁸ Darin warf er Le Brun und den Akademie-Mitgliedern unter anderem vor, sie würden mehr schlecht als recht die Kunst der Antike kopieren.¹⁰⁹

Insgesamt konnte die Königliche Akademie allerdings mehr Unterstützer mobilisieren, die die Zünfte kritisierten: Deren Protektionismus halte die Preise künstlich hoch, das Festhalten an traditionellem Wissen und das Ausschalten von Konkurrenz verhindere Innovation, die künstlich niedrig gehaltene Zahl von Lehrlingen behindere die Entwicklung der Wirtschaft. Gegner des Zunftsystems monierten auch die hohen finanziellen Hürden auf dem Weg zum Meistertitel, sowie die anhaltenden Streitigkeiten zwischen benachbarten Zünften über Zuständigkeiten.¹¹⁰ Autoren wie Batteux unterstützten die Trennung argumentativ, indem sie die Arbeit der Zünfte als rein händischer Natur beschrieben, als eine *Ars mechanica*.¹¹¹ Im Laufe der nächsten hundertfünfzig Jahre sprachen sich zahlreiche prominente Denker für diese neue Aufteilung aus und prägten den Begriff der «schönen Künste» für die Trias Architektur – Malerei – Skulptur, so dass er in der Mitte des 18. Jahrhunderts bereits in aller Munde war. Diese Entwicklung wurde von Ludwigs XIV. Finanzminister Jean-Baptiste Colbert (1619–1683) auch vorangetrieben, indem er 1666 die Königliche Wissenschaftsakademie (Académie royale des Sciences) gründete und in einem ambitionierten Projekt eine Schriftensammlung zu allen mechanischen Künsten plante. Die ersten Bände erschienen in den 1710er und 20er Jahren unter der Leitung von René-Antoine Ferchault de Réaumur (1683–1757) mit dem Titel *Descriptions des arts et métiers, faites ou approuvées par Messieurs de l'Académie royale des sciences*. Doch die *Académiciens* ließen sich mit den Werken, die sie beisteuern sollten, Zeit, so dass das Projekt erst Ende der 1750er Jahre unter der Leitung des Biologen und Chemikers Henri-Louis Duhamel du Monceau (1700–1782) zum Abschluss geführt werden konnte;¹¹² zwischen 1761 und 1782 wurden schließlich Teile der alten und neue Traktate in insgesamt 38 Bänden publiziert.¹¹³ Duhamel steuerte selbst das Traktat

über die Knüpftechnik der Savonnerie bei, allein fünf Bände waren Seidenstoffen gewidmet.¹¹⁴ Das große Projekt umschloss auch Berufe wie die Ziegelei, die Wachszieherei oder das Perückenmachen und weckte unter den Intellektuellen der Akademie generell ein neues Interesse am Handwerk. Dass allerdings die Tapiseriewirkerei nicht Teil dieses Reigens war, macht deutlich, dass ihre Zugehörigkeit zum Kunsthandwerk bzw. den schönen Künsten im 18. Jahrhundert nicht eindeutig entschieden war. Die junge Generation von Kunsthandwerkern opponierte nicht mehr gegen diese Ordnung, sondern fühlte sich von der Wissenschaftsakademie repräsentiert: Der Kunstschreiner André-Jacques Roubo (1739–1791) und der Messerschmied Jean-Jacques Perret (1730–1784) publizierten die Traktate über ihr Metier im Rahmen der *Descriptions*. Auch der *tapissier* Jean-François Bimont (1717–1799) stellte sein Traktat 1769 vor, wurde jedoch abgewiesen und publizierte es daraufhin eigenständig.¹¹⁵ Ganz hatte diese neue, vom Königshaus eingesetzte Ordnung sich aber noch nicht durchgesetzt: Die Zunft blieb weiter bestehen. 1705 ließ sie sich, nun zunehmend unter dem Namen der Lukas-Akademie firmierend, ihre Statuten und damit nach langem Kampf vom König das Recht bestätigen, Schulen zu führen – nicht zuletzt, um sich gegen den wachsenden Einfluss der Königlichen Akademie, die seit ihrer Gründung eine eigene Schule unterhielt, zu wehren.¹¹⁶ Bis zu ihrer Auflösung 1776 hielt die Zunft an ihrem künstlerischen Selbstverständnis und ihren Regeln fest, obwohl sich im 18. Jahrhundert das Machtverhältnis zunehmend umkehrte. Jean d’Alemberts (1717–1783) *Discours préliminaire de l’Encyclopédie* schrieb dieses Verhältnis 1751 einmal mehr fest, indem es das Kunsthandwerk dem *mémoire* zuordnete, während Malerei, Skulptur, Architektur und Grafik der *imagination* zugehörig seien.¹¹⁷ Zwar argumentierte Alembert, die Höherschätzung der schönen gegenüber den mechanischen Künsten sei ungerecht, aber er stellte nicht die Annahme in Abrede, dass sich die schönen Künste durch einen höheren Intellekt, Geschmack und Genie auszeichneten (den die mechanischen Künste, so Alembert, durch ihre höhere Nützlichkeit ausglich).¹¹⁸ Alembert wandte sich damit auch gegen Theoretiker wie Batteux, der 1746 den Gebrauchszweck als Argument nutzte, um das Kunsthandwerk abzuwerten. Letzterer stellte den Nutzen der «l’art pour l’art» gegenüber, deren hehres Ziel allein die Imitation der Natur und das Gefallen der Betrachtenden sei.¹¹⁹ An dieser sich verbreitenden Auffassung konnte Alemberts Appell wenig ausrichten. In einem schneidenden Kommentar stellte Denis Diderot (1713–1784) 1762 die Pariser Lukas-Akademie als das Auffangbecken für all jene Künstler dar, deren Talent und Reputation nicht für die Aufnahme in die Königliche Akademie genügte.¹²⁰ Mit Auflösung der Zünfte war das alte Verständnis vom Kunsthandwerk schon bald vergessen und die bis heute nachwirkende Abwertung der Dekoration und des *goût moderne* als «Rokoko» setzte ein.

Ikonografie – Materialität – Raumtheorie: methodische Eingrenzungen

Die im Folgenden untersuchten Textilien waren, wie alle Bilder und Objekte, eingebunden in ein vielschichtiges Geflecht von kulturellen, sozialen und politischen Bedingungen.¹²¹ Ziel muss sein, die relevantesten Kontexte und Verbindungen zu identifizieren und zu benennen.¹²² Im vorliegenden Fall ist es sinnvoll, die bereits diskutierten Kontexte der Rokokoepoche, der Dekoration und des Kunsthandwerks in Hinblick auf die ökonomisch und kulturell machtvolle gesellschaftliche Schicht der Aristokratie, sowie auf die von ihnen genutzten Räume, das Interieur, einzugrenzen. Als soziales Scharnier zwischen dem Königshof und dem Dritten Stand waren die Aristokratie und ihre Interieurs stilbildend in beide Richtungen, wohntechnische und ästhetische Neuerungen nahmen hier vielfach ihren Anfang.¹²³ In aristokratischen Räumen fand zudem die neuartige Nutzung und Rezeption der Tapisserien, Seiden und Savonnerien statt, die Thema dieser Arbeit sind. Die Arbeit legt einen Schwerpunkt auf französische Textilien und Interieurs, weil von Frankreich im 18. Jahrhundert zahlreiche Impulse für textile Räume ausgingen. Da die Verbindungen aber über Grenzen hinweg bestanden, werden auch Beispiele außerhalb Frankreichs herangezogen. Methodisch ergeben sich aus diesem Forschungsfeld eine ganze Reihe von Aspekten. Die Wandbehänge, Bespannungen und Paravents sind zum einen als Bildmedien zu betrachten, die auf den Textilien ikonografisch und zeichenhaft kommunizieren; dabei stellen sich Fragen nach Gewohnheiten des Bildgebrauchs, nach dem Status der textilen Bilder, sowie nach ihrer Benutzung und Funktion.¹²⁴ Zum anderen sind die Objekte in Form von Möbeln auch Medien, die die räumliche Wahrnehmung beeinflussen und das Verhalten konditionieren.¹²⁵ Die Verortung im Raum und ihre Form müssen bei der Analyse der Bilder folgerichtig ebenfalls Beachtung finden. Des Weiteren bedarf es einer Befragung der Materialästhetik der Textilien, die den Bildern als Träger und Transportmittel dienen.¹²⁶

Mit der Materialkultur verbunden sind immer Fragen nach dem Raum. Gemeint ist einerseits der Raum, den die (textilen) Objekte einnehmen und produzieren, andererseits der Raum, in dem die Objekte auf den <Raumproduzenten> Mensch treffen, das Interieur.¹²⁷ Der Begriff Interieur bezeichnet den bewusst in seiner Struktur (Raumaufteilung, Raumhöhe) und seiner permanenten (z. B. Wand und Decke) wie mobilen Ausstattung gestalteten Innenraum, der mit der Raumnutzung in Wechselwirkung steht.¹²⁸ Dabei spielen Textilien eine grundlegende Rolle: Während Gottfried Semper Wände und Baudekoration thesenhaft auf das Textile zurückzuführen versuchte, verweist Tristan Weddigen auf den Fakt, dass sich die Begriffe «camera» und «chambre» neben ihrer ursprünglichen Bedeutung – ein mit einem Gewölbe überfangener Raum – auch zu der Bezeichnung für ein textiles Raumensemble aus Wandverkleidungen und Möbelbespannungen weiterentwickelt hat.¹²⁹ In der Interieurforschung zum 19. Jahrhundert wird vor allem der Aspekt des Interieurs als «Resonanzraum des

Subjets» und Ort der «sozial-kulturellen (Selbst-)Modellierung» in den Vordergrund gerückt.¹³⁰ Da das Verständnis des Bewohners oder der Bewohnerin als Individuum zusammen mit einer Wohnkultur, in der einzelnen Räumen klar definierte Funktionen zugeschrieben wurden, im 18. Jahrhundert erst im Entstehen ist, muss das aristokratische Interieur vielmehr als ein Display multipler Autorenschaft durch Architekten, *tapissiers*, Hausangestellte und Bewohnende in den Blick genommen werden. Letztere können im 18. Jahrhundert noch nicht als alleinige Regisseure ihres Wohndisplays verstanden werden. Zwar waren die Möbel und Kunstwerke bisweilen vom individuellen Geschmack der Auftraggebenden bestimmt, etwa im Falle von Croome Court, aber in höherem Maße als im 19. Jahrhundert waren Innenräume ein Instrument der Repräsentation von Rang, Decorum und *bon goût*.¹³¹

Wesentlich für ein Verständnis der Möbel und Raumtextilien im aristokratischen Interieur des 18. Jahrhunderts, ihren Platz im Raumensemble und ihre Art Raum zu produzieren ist aber insbesondere der enorme Wandel, den das Interieur und die Wohnkultur an der Schnittstelle zwischen Neuzeit und Moderne erfuhr. Zum ersten Mal befasste sich mit Jacques-François Blondel ein Architekt mit der Innenarchitektur, multifunktionale Räume ohne festes Mobiliar verschwand zugunsten unifunktionaler Zimmer und Raumabfolgen, das Appartement entstand.¹³² Bestehende Möbelklassen, wie etwa das Bett und der Fauteuil, wurden weiterentwickelt und neue Möbel, wie etwa der Paravent und das Sofa, entstanden. Zugleich war auch das naturwissenschaftliche und philosophische Verständnis von Raum im Wandel begriffen: Durch die Erkenntnisse Isaac Newtons (1643–1727), Blaise Pascals (1623–1662) und René Descartes (1596–1650) wurde der euklidische endliche Anschauungsraum erweitert um das Konzept des physikalisch-mathematisch eruierbaren unendlichen Spekulationsraums.¹³³ Wenngleich das von Newton und Immanuel Kant (1724–1804) vertretene Konzept des a priori existierenden, absoluten Raumes noch einige Zeit Gegenstand von Diskussionen blieb – insbesondere in Hinblick auf dessen Verhältnis zu einem angenommenen allmächtigen und allgegenwärtigen Gott –, setzte sich doch zunehmend die Erkenntnis durch, dass die menschliche Wahrnehmung des Raumes fehleranfällig sei, wie etwa Newtons Kritiker Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) anmerkte: «Leur difference ne se trouve que dans notre supposition chimérique de la réalité de l'espace en luy-même».¹³⁴

Poetisch adaptierte Innenräume waren in der Literatur des 18. Jahrhunderts noch äußerst selten anzutreffen.¹³⁵ Seinen Eingang in die Kulturwelt fand der anhaltende Raumdiskurs über die Poetiken des Theaters, als sich etwa Pierre Corneille (1606–1684) und Diderot mit der Bedeutung von Ort und Raum im Theater auseinandersetzen.¹³⁶ Doch dass Raum auch als Kategorie der bildenden Künste zunehmend eine Rolle spielte, belegt etwa Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) Aussage zur Malerei, die «Figuren und Farben im Raume» nutze.¹³⁷ Auch am Bildraum wurde die wissenschaftlich-diskursive Multiplikation der Räume durch eine Ablösung vom linearperspektivi-

vischen, geometrisch konstruierten «Fensterbild» hin zum Wahrnehmungsraum offenbar, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

Während die Kunstgeschichte Werke der bildenden Künste lange Zeit losgelöst von ihrem ursprünglichen oder aktuellen räumlichen Kontext betrachtet hat und hier erst seit dem *spatial turn* der 1980er Jahre wieder vermehrt eine Verbindung zieht, wurden Möbel und kunsthandwerkliche Gegenstände als dem sie umgebenden (realen oder erfundenen) Raum zugehörig wahrgenommen. Man denke etwa an Alexandre Lenoirs (1761–1839) Musée des Monuments français, das die *Period Rooms* konstituierte, die bis heute aus zahlreichen Kunstgewerbemuseen nicht wegzudenken sind. Dennoch muss die Kunsthandwerks- und Möbelforschung bisweilen neu daran erinnert werden, die die Objekte umgebenden Räume nicht allein als qualitativen Kontext zu beschreiben, sondern auch deren Rolle bei der semantischen Aufladung durch die Rezeption zu reflektieren. In der Kunstgeschichte war Heinrich Wölfflin Ende des 19. Jahrhunderts einer der Ersten, der Architektur ins Verhältnis zur körperlichen und seelischen Erfahrung des Menschen setzte.¹³⁸ August Schmarsow folgte mit einer Architekturtheorie, die die Architektur nach den von ihr geschaffenen Innenräumen und deren Rezeption durch die Menschen befragte.¹³⁹ Schmarsow unterschied zwischen einer ästhetischen Rezeption von Architektur als Form und einer räumlichen Rezeption, die Architektur als Gestalterin des Raumes ansah. Dabei stellte er den Menschen als Rezipienten und Bewohner in den Mittelpunkt seiner Architekturtheorie, denn durch dessen sinnliche Erfahrung (u. a. durch die «Muskelgefühle unseres Leibes») und Interaktion könne die Architektur erst räumlich in Erscheinung treten. Schmarsow brachte damit eine Komponente in die Architekturtheorie ein, die heute aus raumsoziologischer Sicht etwa von Martina Löw vertreten wird.¹⁴⁰ Die Bedeutung des Raumes in der Wahrnehmung des Subjekts konstatierte auch Ernst Cassirer, als er in den 1930er Jahren darlegte, dass Raum keine gegebene, feststehende Struktur besitze, sondern zu allererst Ergebnis eines gedachten Sinnzusammenhangs sei, weswegen es keine Frage der Natur- sondern der Kulturphilosophie darstelle.¹⁴¹ Heidi Helmhold sieht in Schmarsows Theorie einen Vorläufer der heutigen neurobiologischen Erkenntnisse über somatosensible Hirnregionen. Helmhold betont damit die Mittlerrolle der Objekte im Raum.¹⁴²

Die Trias Mensch – Objekt – Raum, wie sie sich auch bei Henri Lefebvre wiederfindet, ist denn auch als eine gleichberechtigte Dreiecksbeziehung zu verstehen, in der zwar die Architektur ohne den Menschen keinen Raum erschaffen kann, der Mensch umgekehrt aber auch nicht ohne Architektur und Objekte allein Raum produziert. Mit Lefebvre gesprochen sind dabei drei Ebenen der sozialen Raumproduktion zu beachten: seine Einrichtung als (repräsentatives) Display («*espace conçu*»), seine Nutzung («*espace vécu*») und seine (räumliche) Wahrnehmung («*espace perçu*»).¹⁴³ Jede Gesellschaft, so Lefebvre, produziere einen ihr eigenen Raum, den sie sich durch eine eigene Raumpraxis aneigne. Es ist daher nur folgerichtig, wenn Lefebvre forderte, den Raum in seiner Genese, seiner Form, seinen Zeiten (Rhyth-

men des Alltagslebens) und seinen Zentren (etwa der Salon) zu untersuchen. Die vorliegende Arbeit kann nicht das Ziel haben, die sozialen Strukturen innerhalb des Interieurs in extenso nachzuzeichnen; Lefebvres Forderung verdeutlicht allerdings, warum hier die Position der Rezipierenden zum Verständnis der Textilien im Raumentsemble wesentlich ist. Frühneuzeitliche wissenschaftliche Erkenntnisse über die Differenz von Wahrnehmen und Sehen änderten den *espace perçu* und machten den Rezipienten zum «unbekannten Wesen». Künstlerinnen und Künstler waren aufgefordert, ihr Werk mit den Augen der Betrachtenden zu sehen.¹⁴⁴ Zugleich erinnern Lefebvres drei Ebenen daran, dass jeder Raum nicht nur eine plurale Autorschaft, sondern auch eine plurale Rezipientenschaft hatte: die Kunsthandwerker, die ein Display erschufen, die Bewohnerinnen und Bewohner, die mit den Objekten zu leben suchten, und schließlich Besucherinnen und Besucher, die den Raum als Gesamtkunstwerk wahrnahmen. Daran schließen sich auch rezeptionsästhetische Aspekte an: Indem für einige Textilien Auftraggebende und Betrachtende, für andere der Ort der Anbringung und für wieder andere die spätere Funktion beim Entwurf bekannt waren, rücken alle drei Raumnutzungsebenen in den kunsthistorischen Blick.

Die Kunstgeschichtsschreibung, die von Beginn an Kunsthandwerk und Dekoration zu den Kernkompetenzen der Kunst des 18. Jahrhunderts erklärt hatte, mag ihren Teil dazu beigetragen haben, dass «Rokoko» und «Privatheit» bisweilen mit «Komfort» (*commodité*) gleichgesetzt werden,¹⁴⁵ diesen einfachen Zuschreibungen widersetzt sich die vorliegende Arbeit. Sie fragt vielmehr nach den visuellen Wirkweisen der Dekoration – zu einer Zeit, in der die Philosophie des Schönen, die Ästhetik, im Entstehen begriffen war. Zwar entwickelte sich im 18. Jahrhundert eine lebendige Kunsttheorie (William Hogarth, Voltaire, Roger de Piles etc.), sie arbeitete sich allerdings vor allem an den akademischen und antiken Künsten ab und negierte die Verbindung zu den Betrachtenden und Benutzenden.¹⁴⁶ Der Antiakademismus der Kunsthandwerker und Künstler des 18. Jahrhunderts führte darüber hinaus zu einer grundsätzlichen Ablehnung der Theoretisierung von Kunst, wie es Bernard le Bovier de Fontenelle (1657–1757) in Bezug auf Theater und Literatur beschrieb:

«aussi-tôt on se met à mépriser les regles; c'est, dit-on, une pédanterie gênante & inutile, & il y a un certain Art de plaire qui est au-dessus de tout. Mais qu'est ce que cet Art de plaire? il ne se définit point, on l'attrappe par hazard, on n'est pas sûr de le rencontrer deux fois; enfin, c'est une espece de magie tout à-fait inconnue.»¹⁴⁷

Ornament-Deutung hingegen war ab etwa 1750 gleichbedeutend mit Ornament-Kritik und stand damit im Widerspruch zur Beliebtheit und Verbreitung ornamentaler Formen.¹⁴⁸ Deren Produzenten, die Kunsthandwerker, hatten allerdings häufig Schwierigkeiten bzw. waren nicht gewillt, die ihrer Arbeit zugrundeliegenden ästhetischen Prinzipien theoretisch einzuordnen – Nicolas Joubert de l'Hiberderie (1715–1770) und Bimont waren seltene Ausnahmen.¹⁴⁹ Die Verurteilung des Dekorativen durch Theoretiker und Akademiemitglieder hielt sie

dennoch nicht davon ab, dem Dekorativen eine Bedeutung beizumessen, die über eine rein dienende Rolle hinausreichte.¹⁵⁰

Die verlässlichsten und zentralsten Quellen bleiben jedoch die Kunstwerke selbst. Dabei handelt es sich zum einen um Gemälde und Kupferstiche, die sich in zahlreichen öffentlichen, aber auch privaten Sammlungen weltweit befinden, darunter im Musée du Louvre in Paris, im Metropolitan Museum of Art in New York, im Rijksmuseum in Amsterdam oder in der Wallace Collection in London. Die in dieser Arbeit untersuchten grafischen Werke befinden sich vielfach im Département des Arts graphiques des Musée du Louvre, aber auch in der Bibliothèque nationale de France und der National Gallery of Art in Washington. Auch die untersuchten Textilien in Kapitel I sind über viele Orte, überwiegend in Europa und den USA, verteilt. Die Tapisserieserien der *Geschichte des Don Quijote* und der *Tenture de Boucher*, wie auch ihre Kartons und Vorstudien, befinden sich zum Teil noch immer im Mobilier National in Paris. Andere Teile sind in Privatsammlungen sowie im Metropolitan Museum of Art in New York oder im Besitz des englischen National Trust. Eine andere Serie wird im Palazzo Reale in Turin aufbewahrt. Viele Seiden, die für Kapitel II relevant sind, befinden sich im Musée des Tissus in Lyon. Auch die Sammlung der Galerie Ruf AG in Stansstad bei Luzern umfasst eine große Anzahl hochwertiger Stücke. Andere, wie etwa die Seidenbespannung der Rosa Kammer im Neuen Palais in Potsdam, lassen sich nur noch als (historische) Nachwebung in situ erleben, nur wenige originale Reste befinden sich in den Depots der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Zahlreiche weitere Sammlungen, etwa im Deutschen Textilmuseum in Krefeld, in der Abeggstiftung in Riggisberg oder im Textile Museum of Canada in Ottawa ergänzen diese Bestände. Auch die Savonnerie-Paravents, die Gegenstand der Untersuchung in Kapitel III sind, befinden sich zum Teil noch in Paris, etwa in der Sammlung der Schlösser von Versailles und Trianon oder im Musée Nissim de Camondo. Andere werden in Waddesdon Manor, im J. Paul Getty Museum in Los Angeles oder im Metropolitan Museum of Art in New York aufbewahrt.

Somit waren nicht nur die historischen Kontexte, sondern auch die Kontexte der Untersuchung notwendigerweise ganz unterschiedliche. Mithilfe ikonografischer, rezeptions- und materialästhetischer sowie bildwissenschaftlicher Analysen können allerdings dennoch in den folgenden Kapiteln die den Textilien zugrunde liegenden ästhetischen Prinzipien behandelt werden. Dabei können Erkenntnisse aus dem Bereich der Gestalttheorie helfen, Aussagen über die ästhetischen Prinzipien der Textilien zu machen. Eine wesentliche Stütze sind außerdem schriftliche Quellen, zum einen Publikationen aus dem 18. Jahrhundert, die sich zum großen Teil in der Bibliothèque Nationale de France sowie in der Bibliothek des Institut National d'Histoire de l'Art befinden, zum anderen Archivalien wie Nachlassinventare, Urkunden und Briefe, beispielsweise die Künstler der Gobelins-Manufaktur betreffend, die sich in den Archives Nationales in Paris befinden. Auch wenn die Quellenlage über die Rezeption von Textilien, insbesondere von Dekorationstextilien, unbefriedigend ist,

weil es kaum Textzeugnisse gibt, so können doch verschiedene Hinweise aus den Objekten selbst, ihren Kontexten und den genannten Archivalien gezogen werden. Das Netzwerkgefüge macht jedes im Folgenden betrachtete Werk singulär und die Analysen und Ergebnisse auf Grundlage von Quellenmaterial nicht verallgemeinerbar. Dennoch werden sich Parallelen und Wiederholungen auftun, die, so die Hoffnung, als *pars pro toto* am Ende den Lesenden einige neue und grundlegende Einsichten in die Kultur des 18. Jahrhunderts gestatten.¹⁵¹

Drei Erkenntnisse zur visuellen Kultur des 18. Jahrhunderts

Drei Leitgedanken dieser Arbeit greifen Aspekte der visuellen Kultur des 18. Jahrhunderts auf, die mit den spezifischen Kontexten des Interieurs, der Textilherstellung und textiler Materialität verwoben sind. Das sind, erstens, die textilen Kunsthandwerker, die vom Entwurf bis zur Anbringung an den Textilien kuratorisch – im ursprünglichen wie modernen Wortsinne – tätig waren. Das reicht vom *déssinateur*, dem Entwerfer der Seidenmotive, über die Weber, Wirker und Knüpfer bis zum *tapissier*, dem Polsterer, der für Aufbewahrung, Transport und Anbringung der Textilien verantwortlich war.¹⁵² Tapisserien, Seidenwandbespannungen und Savonnerien waren demnach, vor allem im merkantilen Manufakturwesen der Protoindustrialisierung, das Ergebnis einer engmaschigen pluralen Autorschaft.¹⁵³ Diese Strukturen waren flexibel, so dass sich Aufgaben bisweilen überschneiden oder aber innerhalb eines Arbeitsschrittes spezialisiert waren, etwa wenn einige Entwerfer der Gobelins-Manufaktur vor allem für Blumenmotive und Ornamente zuständig waren. Es gilt daher einen genaueren Blick auf die Zuständigkeiten zu werfen, um die Urheber ästhetischer Innovationen im Kunsthandwerk der Frühen Neuzeit verorten zu können. In der Gobelins- und der Savonnerie-Manufaktur begegnen uns zum einen angestellte Maler wie Maurice Jacques (um 1712–1784), zum anderen Auftragskünstler wie François Boucher (1703–1770) oder Charles-Antoine Coypel (1694–1752), deren Kunstwerke als Vorlagen dienten oder die im Auftrag der Manufaktur neue Vorlagen erschufen. Andere Künstler waren als *ornemanistes* selbstständig: Claude III Audran (1658–1734) schuf Vorlagen für die Gobelins-Manufaktur, betrieb aber auch seine eigene *ornemaniste*-Werkstatt, die Dekorationen für Holzvertäfelungen (*boiseries*) und Möbel schuf.¹⁵⁴ Jean-Antoine Watteau (1684–1721) war dort eine Zeit lang tätig, was sein eigenes reiches Ornamentwerk inspirierte.¹⁵⁵ In Lyons Webereien waren es hingegen die speziell ausgebildeten *déssinateurs* wie Jean Revel (1684–1751) oder Philippe de Lasalle (1723–1804), letzterer zugleich Webermeister und Fabrikant, die hauptverantwortlich die ästhetischen Entscheidungen trafen. Ob und in welchem Maße die Entwerfer den Translationsprozess vom Entwurf ins textile Medium beachteten und mit den Wirkern, Webern und Knüpfern zusammenarbeiteten, unterschied sich in den drei im Folgenden betrachteten textilen Medien, aber auch von Künstler zu Künstler. In den folgenden Kapiteln werden daher der Berufsstand, aber auch beispielhaft einige Einzelpersonen in den Blick genommen, wenn es um die Bedingun-

gen ästhetischer Prinzipien geht. Die Rolle der Wirker, Weber und Knüpfer spielt hier nur am Rande eine Rolle: Ihr ästhetischer Anteil am Herstellungsprozess wird zunehmend von der Forschung beachtet, doch spielen in Bezug auf das Interieur vielmehr Akteure wie die Entwerfer und der *tapissier* eine Rolle.¹⁵⁶

Zweitens geht es um die visuellen Wirkweisen der Textilien, die aus den sozio-ökonomischen und künstlerischen Kontexten der Kunsthandwerker resultierten. Die vorliegende Studie versucht aufzuzeigen, dass textile Kunsthandwerker, indem sie auf Gestaltungsprinzipien zurückgriffen, die auf zeitgenössischen wissenschaftlichen Erkenntnissen über die Differenz zwischen Wahrnehmen und Begreifen und philosophischen Überlegungen über Geschmack basierten, sich von der durch die Akademien propagierten Ikonografie, der *vraisemblance* und dem «objektiv Schönen» abzusetzen suchten. Stattdessen nutzten die Kunsthandwerker das progressive Konzept einer Ästhetik, die die Wahrnehmung der Betrachtenden in den Mittelpunkt stellt.¹⁵⁷ Einigen verwendeten Wirkweisen, die für die textilen Objekte der Interieurs von besonderer Bedeutung waren, wird in dieser Arbeit nachgegangen; das sind neben dem Konzept der Illusion in seiner sehr spezifischen Rokoko-Ausformung der *papillotage* auch andere grundlegende Gestaltungsprinzipien, die von den Kunsthandwerkern für Musterentwürfe genutzt wurden, wie etwa Ordnung und Varianz sowie Bewegung und Ruhe.¹⁵⁸ Was die Kunsthandwerker des 18. Jahrhunderts angewandt verbreiteten, fand seine wissenschaftliche Entsprechung jedoch erst mit Verzögerung, etwa in den Erkenntnissen der Gestalttheorie.¹⁵⁹

Damit in Verbindung steht der dritte Aspekt, der den Einfluss der bereits erwähnten akademiekritischen Haltung der Kunsthandwerker auf eben jene ästhetischen Entscheidungen und das künstlerische Selbstverständnis in den Fokus nimmt.¹⁶⁰ Die Objekte in dieser Arbeit zeigen, dass die bourbonischen Könige, angefangen bei Heinrich IV., die Erteilung von Privilegien an ausgewählte Künstler und Kunsthandwerker und die Gründung von Königlichen Manufakturen als Mittel nutzten, um die Künste der Deutungshoheit der Zünfte, deren Macht aus der Zeit der Kapetinger- und Valois-Könige datierte, zu entziehen.¹⁶¹ Der Einfluss dieser wirtschafts- und machtpolitischen Entwicklungen auf die Werke der Künstler und Kunsthandwerker, auf ihre Verbindungen und Beziehungen untereinander und auf ihre Motiverfindungen und Ikonografien fand in der Forschung bislang keine Beachtung. Dabei zeigt sich in der vorliegenden Arbeit, dass diese Beeinflussung im Verlauf des Jahrhunderts die künstlerische Freiheit der Entwerfer und Kunsthandwerker unterschiedlich stark betraf und sich demnach auch auf unterschiedliche Weise in der Objektgeschichte und Ikonografie der Werke, die in dieser Arbeit betrachtet werden, spiegelt. Die kunsthistorische Analyse der Objekte in dieser Arbeit sucht diesem Aspekt Rechnung zu tragen.

Anmerkungen zur Einleitung

- 1 *Recueil* 1667, Bd. 2, S. 80–83.
- 2 Vgl. Leribault 2002, S. 321–22; Ebeling 2012, S. 92–98. Das Bild ist erstmals 1768 in der Sammlung Friedrichs II. nachweisbar, vgl. Boyer d'Argens 1768, S. 122–23: «Il y a cinq tableaux de ce peintre dans le palais de Sans-Souci; deux qui représentent des conversations, sont dans la chambre où le roi mange & trois dans un salon.»
- 3 Tim Ingold versteht «Textilität» als ein Konzept des (kunsthandwerklichen) Machens, das von den Eigenschaften eines Materials ausgeht, um die darin liegende Form hervorzu-bringen, im Gegensatz zu einem «hylomorphen» Konzept, in dessen Sinne ein menschlicher Geist dem Material eine Form einschreibt, vgl. Ingold 2010, S. 92–94. Wenngleich sich de Troy eindeutig für die dem Material inhärenten Formen interessiert, meint «Textilität» hier und im Folgenden, sofern nicht anders vermerkt, vornehmlich die zur Schau gestellte Materialität eines textilen Mediums, etwa als Faltung, Verschleierung, Textur, Vernetzung, die sich in Textilien ebenso wie in Texten, Metaphern und anderen Objekten wiederfinden lässt, vgl. Weddigen 2013b, S. 34.
- 4 Siehe Planché 1876–79, Bd. 2, S. 258. Die *robe battante* (*robe volante*), deren Erfindung Madame de Montespan nachgesagt wurde, war ein weites Gewand für Frauen, das um 1700 zunächst vor allem im Haus, im Laufe der Régence zunehmend auch bei Anlässen wie dem Dargestellten getragen wurde; in den 1730er Jahren entstand aus ihr die *robe à la française*. Jean-François de Troy, Watteau und andere haben die *robe battante* in ihren Gemälden vielfach wiedergegeben. De Troys Sinn für Details zeigt sich auch in der Darstellung des Schlitzes im grünen Gewand, durch den die Trägerin in die darunter liegenden Taschen greifen konnte.
- 5 Zur Bedeutung von Spiegeln im Interieur des 18. Jahrhunderts siehe Stauffer 2008; Stauffer 2013.
- 6 Der Begriff «en suite» stammt aus dem 19. Jahrhundert und bezeichnet ein textiles Ensemble, im 18. Jahrhundert *meuble* genannt, das in Farbe und meist auch Material übereinstimmt. In England wurde ähnliches mit dem Begriff «suitable» ausgedrückt, der sich seit dem 16. Jahrhundert findet. Dies veranlasste Jolly 2014 zu der These, dass Frankreich lediglich diese Mode verbreitet haben könnte. Siehe auch Richardson/Hamling 2016, S. 4; Hellman 2007, S. 132–33.
- 7 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1318–33. In deutschsprachigen Teilen Europas wurde der Begriff als «Tapezierer» zwar eingedeutscht, der Berufszweig konnte aber keine vergleichbar weitreichenden Kompetenzen entwickeln, weshalb in der vorliegenden Arbeit vornehmlich der französische Begriff Verwendung findet.
- 8 Vgl. Bordeaux 1989, S. 158–62. Siehe zu François de Troys u. a. (zugesch.): *Portrait der Marquise de Castries, geborene Isabeau de Bonzi* (*Portrait de la marquise de Castries, née Isabeau de Bonzi*), ca. 1666, Öl auf Leinwand, 123,5 × 98,5 cm, Montpellier, Musée Fabre, 00.7.1; *Die Duchesse du Maine als Kleopatra* (*La Duchesse du Maine en Cléopâtre*), ca. 1690, Öl auf Leinwand, 50 × 39 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 8288; *Portrait der Madame de Montignon mit ihrem Ehemann* (*Portrait de Madame de Monginot et de son époux*), 1710–13, Öl auf Leinwand, 133,5 × 95 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 996.4.1P. Laut dem *Mercur de France*, Mai 1730, S. 975, schuf François de Troy auch kleine «Tableaux d'Histoire [...] à la moderne» im flämischen Stil. Dazu lässt sich auch *Die Unterzeichnung des Vertrags* (*La Signature du contrat*) (1720, Öl auf Leinwand, 54 × 66 cm, Boulogne-sur-Mer, Auktion Côte d'Opale, M. Millet, 6.10.2007) zählen, vgl. Cailleux 1971, S. xvi. Boyer d'Argens 1752, S. 225 erwähnt explizit de Troys Textilien: «ses Draperies sont peintes d'un très-bon goût, sans avoir ce trop grand éclat que l'on a reproché à celles de Rigaud».
- 9 Vgl. Fahy/Watson 1973, S. 284–96; Ebeling 2012, S. 4–7.
- 10 Vgl. Seiler-Baldinger 1994 [1973]; Gries/Veit/Wulfhorst 2015 [2006]; Weddigen 2013b. Die in dieser Arbeit verwendeten textilen Fachbegriffe richten sich außerdem nach Guelton 2005 [1997], dem *Vocabulaire* des CIETA.
- 11 Der Begriff «Aristokratie» beschreibt, anders als das meist synonym gebrauchte Wort «Adel», nicht nur die vom König verliehene und vererbbare Zugehörigkeit zur Elite der frühneuzeitlichen Ständegesellschaft, sondern eine vergleichsweise größere Minderheit in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, die durch Besitz, Titel oder Bildungsgrad der herrschenden Schicht angehörte. Weil dies, insbesondere im späten 18. Jahrhundert, auch zunehmend nicht-adelige Höflinge, Finanziers und das ständische Bürgertum umfasste, die alle Einfluss auf die Verwendung der hier untersuchten Textilien hatten, wird dem Begriff der «Aristokratie» in dieser Arbeit der Vorzug gegeben, vgl. Krause 1997, S. 141; Weber 2014. Siehe auch Elias 2002 [1969], S. 136–37.
- 12 Vgl. Helmhold 2012, S. 13.

- 13 Vgl. Moxey 1999, S. 179: «a symmetrical surface pattern that has obediently followed geometric principles is destroyed as soon as it [...] stretches over the curves of cushions and armrests.»
- 14 Vgl. Pardailhé-Galabrun 1988, S. 368–75.
- 15 Siehe etwa Kong/David 1983; Schulz 2014; Spallanzani 2016; Beselin 2018.
- 16 Siehe auch Jarry 1966 und Burchard 2012.
- 17 Siehe etwa Reineke/Röhl 2016.
- 18 Diese Bezeichnung meint im Folgenden die französische königliche Tapissieremanufaktur in Paris (Manufacture royale des tapisseries de la Couronne, später Teil der Manufacture royale des meubles de la Couronne), die 1667 durch ihren Umzug in Gebäude der ehemaligen Färber- und Tapissieremanufaktur der Familie Gobelin ihren bis heute weithin gebräuchlichen Namen erhielt.
- 19 Siehe zur Interieurmalerei des 18. Jahrhunderts u. a. Rand 1997; Aaron 1985; Conisbee 2007; Söntgen 2006.
- 20 Zur Ikonografie von Gebrauchsgegenständen im Interieur vgl. Ferguson O'Meara 1981, S. 77, Fn. 3 und S. 83.
- 21 Der Begriff Innerlichkeit, erstmals 1779 belegt und von Hegel verbreitet, findet heute hauptsächlich Einsatz in der Kunstgeschichte und Literaturtheorie zum 19. Jahrhundert, siehe Campe/Weber 2014. Oesterle 2011, S. 71, Anm. 9 weist darauf hin, dass im 19. Jahrhundert mit der Schaffung der substantivischen Wortform «Interieur» ein Raumkonzept von Innerlichkeit entstand: «Das 19. Jahrhundert präsentiert das komparativisch zu verstehende Interieur als Inneres des Innern.» Siehe auch Lajer-Burchardth/Söntgen 2015. Zur Innenräumlichkeit siehe Kemp 1998.
- 22 Siehe Söntgen 2010; Helmhold 2012; Söntgen 2014; Reineke/Röhl 2016.
- 23 Siehe auch Wölfflin 2004 [1915], S. 86–87.
- 24 Zu den *tableaux de mode* als Sonderform der Genremalerei vgl. Ebeling 2012, S. 8–14.
- 25 Siehe u. a. Gerrit Dou: *Die junge Mutter (De jonge moeder)*, 1658, Öl auf Holz, 73,7 × 55,5 cm, Den Haag, Mauritshuis; Jan Steen: *Frau bei ihrer Toilette (Het toilet)*, 1655–60, Öl auf Holz, 37 × 27,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum; Pieter van den Berge: *Nacht (Le Soir)*, 1702–26, Radierung, 24,7 × 16,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Roger de Piles war 1681 Taufpate von François de Troys Tochter Élisabeth, vgl. Brême 1997, S. 25. Piles 1715 [1699], S. 428–31 bespricht die Leidener Feinmaler Gerrit Dou und Frans van Mieris. Er beschreibt nur ein Gemälde van Mieris' genauer, nämlich *Kavalier im Verkaufsladen* (1660, Öl auf Holz, 54,5 × 42,7 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum). Auch darin fällt ein Vorhang über ein Möbelstück, hier eine Stuhllehne. Bemerkenswert ist, wie Piles 1715 [1699], S. 430–31 insbesondere van Mieris' Umgang mit den textilen Oberflächen lobt: «Il y en a un entr'autres de la grandeur de quinze pouces, où il a représenté une boutique d'étoffe, la Marchande & un Acheteur. Plusieurs étoffes y paroissent développées les unes auprès des autres, & l'on y reconnoît leur diversité très-sensiblement. Les figures, & tout ce qui entre dans la composition du Tableau sont admirables.» Auch Fahy/Watson 1973, Bd. 5, S. 293 sowie Ebeling 2012, S. 13–14 beschreiben de Troys Realismus als von der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts inspiriert. Zur Verbreitung niederländischer Genremalerei in Frankreich siehe Banks 1977, S. 60–150, Gaehtgens 2003, S. 78–89.
- 26 Siehe etwa Westman 2009; Véron-Denise 2009; Cassidy-Geiger 2001; Gril-Mariotte 2015.
- 27 Während die uns heute bekannten französischen Künstler, Kunsthandwerker und *déssinateurs* des 18. Jahrhunderts männlichen Geschlechts sind, wissen wir über die reale Geschlechterverteilung in diesen Berufen zu wenig, um eine Aussage über die in der Moderne durch die historischen Wissenschaften lange propagierte Aufspaltung der Textilproduktion in die häusliche Handarbeit als scheinbar rein weibliche, die Arbeit im Kontext von Zünften, Manufakturen und Fabriken als primär männliche Domäne treffen zu können. Wissenschaftliche Arbeiten zu anderen Bereichen der historischen Textilarbeit legen aber ein weitaus komplexeres Verteilungsverhältnis nahe, vgl. Röhl 2018; Christoffersen 2017.
- 28 Blondel 1754, Bd. 4, S. 702. Siehe auch DeJean 2009, S. 144–50.
- 29 [Cochin] 1754, S. 181–83. Siehe auch Krubsacius 1759.
- 30 Die aktuelle Forschung zur Dekoration fasst den Begriff vorwiegend deskriptiv, siehe etwa Ceccarini et al. 2000; Droth 2009; Perrin Khelissa 2015. Im 18. Jahrhundert fand die Dekoration u. a. Erwähnung durch Blondel 1736–37; Briseux 1743; Dezallier d'Argenville 1747; Laugier 1765; Blondel 1771–77.
- 31 Vgl. Blondel 1754, Bd. 4, S. 702.
- 32 Siehe auch Summers 2003, S. 98–107.
- 33 Zu den Begrifflichkeiten vgl. Félibien 2001 [1667], S. 243; Shiner 2001, S. 12–13, 81–82. Eine wörtliche deutsche Übersetzung der franz. *arts décoratifs* findet in «Kunsthandwerk» seine eheste Entsprechung, wenngleich der deutsche Begriff mehr auf die Produktion, der franzö-

sische mehr auf die Repräsentation zielt. Die angewandten Künste (*les arts appliqués*) stehen hingegen dem «Kunstgewerbe» näher, das von einer serienmäßigen und arbeitsteiligen Herstellung ausgeht. Die Begriffe bleiben unscharf, zumal die Textilien des 18. Jahrhunderts an der Schwelle dieser historischen Umbrüche zu verorten sind. Siehe auch Olbrich et al. 1987–94, Bd. 4, S. 132–36.

34 Vgl. Shiner 2001, S. 115.

35 Vgl. [Cochin] 1754, S. 180: «Nous leur [den Kunsthandwerkern, A.R.] serions encore infiniment obligés s'ils vouloient bien ne pas changer la destination des choses, & se souvenir [...] qu'une bobèche doit être concave pour recevoir la cire qui coule, & non pas convexe pour la faire tomber en nape sur le chandelier.»

36 Siehe Kapitel I.3.

37 Vgl. Shiner 2001, S. 3. Siehe auch Crow 1985, S. 23–30.

38 Vgl. [Cochin] 1754, S. 181.

39 Vgl. [Cochin] 1754, S. 180, 182.

40 Blondel 1736–37, Bd. 1, S. xv. Vgl. Blondel 1771–77, Bd. 3, S. lviii, § 1V: «Il y a plusieurs années qu'il sembloit que notre siècle étoit celui des Rocailles; aujourd'hui sans trop savoir pourquoi, il en est autrement. Alors le goût Grec & Romain nous paroissoit froid, monotone.»

41 Blondel 1754, Bd. 4, S. 703.

42 [Cochin] 1757, S. xiii wendet sich explizit gegen die Freiheit der Kunsthandwerker, wenn er schreibt: «Quelques personnes voudraient soustraire l'ornement aux règles établies [...]; qu'ainsi toute liberté peut y être admise. [...] Les décorations intérieures et les meubles sont les objets sur lesquels on croit se permettre le plus de licences: cependant ils ont une destination d'utilité ou de commodité.»

43 Vgl. [Cochin] 1755, S. 149.

44 So etwa durch Loos 1908. Nur im neuen Gewand «Design» konnten sich Kunsthandwerk und Dekoration eine gewisse Zugehörigkeit zur Kunstwelt erhalten – insbesondere im Bereich der von Architekten protegierten Möbelherstellung sowie in der Mode – während klassische Felder des Kunsthandwerks wie Metallschmiederei und Porzellan als «Craft» keinen eigenständigen Eingang mehr fanden, allenfalls als Material, ausgeführt von Handwerkerinnen und Handwerkern im Auftrag von Künstlerinnen und Künstlern.

45 Vgl. Jones 1856; Riegl 1893. Siehe auch Kroll 1987; Sankovitch 2001, S. 271.

46 Vgl. Olbrich et al. 1987–94, Bd. 6, S. 193.

47 Vgl. Bazin 1987, S. 314.

48 Vgl. Cabanne 2000, S. 848.

49 Vgl. Monconys 1666, S. 116 (Juli 1663): «chez Monsieur le Duc de Bourbonville, [...] Bruxelles [...] parc [...]: il y a deux grottes l'une de rocaille, l'autre d'esclats de bois, qui est d'une fort ingénieuse & extraordinaire structure»; S. 256 (Nov. 1663): «[...] pour aller voir la maison du feu Duc de Frisland, dit Walstein, où il y a une fort belle sale à l'Italienne, une parfaitement belle loge, un grand iardin, où il y a des grottes, & murailles d'une simple mais tres-belle Rocaille, faite de tronçons de bois, & de canaux de terre, revestus d'un simple mortier».

50 Delécluze 1855, S. 82, Fn. 1. Vgl. Carr 1965. Siehe auch Milam 2011, S. 3 und 228, die «rocaille» und «barroco» als Wörterkunft vorschlägt.

51 Complément 1842, S. 1058. Vgl. Carr 1965, S. 270.

52 Voltaire 1757; Montesquieu 1757. Siehe auch Ehrard/Volpilhac-Auger 2007, S. 13–15.

53 Vgl. Hogarth 1753, S. 52: «the serpentine-line [...] gives play to the imagination, and delights the eye».

54 Vgl. Milam 2011, S. 4. Siehe auch Gelshorn 2010, S. 95–96.

55 Vgl. [Cochin] 1754, S. 179.

56 Locquin 1978 [1912], S. 16, Fn. 6. Zur Kritik am Rokokostil siehe auch Herrmann 1962, S. 221–34; Eriksen 1974, S. 25–36, 226–50; Michel 1984, S. 154–66.

57 Vgl. Camus de Mézières 1992 [1780], S. 184–85, Fn. 15.

58 Le Blanc 1745, Brief 36.

59 Vgl. Brosses 1858, Brief 41, S. 70–99, hier S. 79: «Les Italiens nous reprochent qu'en France, dans les choses de mode, nous redonnons dans le goût gothique, que nos cheminées, nos boîtes d'or, nos pièces de vaiselle d'argent sont contournées, et recournées comme si nous avions perdu l'usage du rond et du carré.»

60 Vgl. Hourticq 1925, S. 189. Siehe auch Elias 2002 [1969], S. 69–70. Zur weiteren Bedeutungsgenese etwa bei Jacob Burckhardt, Wilhelm Luebke und Franz Kugler siehe Carr 1965, S. 266–79.

61 Vgl. Gaetgens 1978, S. 129.

62 Olbrich et al. 1987–94, Bd. 6, S. 194.

63 Siehe Panofsky 1915. Siehe zur Kritik am Stilbegriff auch Brückle 2003 und Held/Schneider 2007, S. 337–53.

- 64 Siehe etwa H-ArtHist 2015.
- 65 Siehe auch Stafford 1988, S. 14–16.
- 66 Vgl. Kimball 1943, S. 3. Kimballs Rokoko-Definition muss mit der Rocaille-Definition von Roland Michel 1984a, S. 123–36 kontrastiert werden.
- 67 Siehe für eine ähnliche Kritik Summers 2003, S. 15–28. Dieses Problem sieht auch Wolf 2015, S. 9.
- 68 Siehe etwa Burckhardt 1842, S. 8–9: «Zu Anfang des xvi. Jahrhunderts nun stürzt die ohnedies abgelebte gothische Kunst von dem Andrang dieses rein dekorativen Princips zusammen [...]. Die Folge freilich hat nach wenigen Jahrzehnden gelehrt, wie es einer architektonischen Richtung ergehen muss, die von ihren eigenen Blüten, dem Ornamente, leben will; Werth und Bedeutung a l l e r einzelnen Glieder kamen in Verwirrung und die Nachwelt hat dafür das Wort *Rococo* aufgebracht.»
- 69 Scott 1995.
- 70 Hyde 2006; Hellman 2011. Siehe auch Hyde/Scott 2014.
- 71 Siehe Marcard 1994; McKendrick/Plumb/Brewer 1982.
- 72 Goncourt 1880–82.
- 73 Verlet 1945.
- 74 Längerfristiges kulturpolitisches Ziel war die Remöblierung der staatlichen Schlösser, vgl. Verlet 1958.
- 75 Havard [1887–90]. Siehe auch Havard 1884.
- 76 Roland Michel 1984a; Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988; Castelluccio 2014.
- 77 Schmarsow 1897; Brinckmann 1919; Brinckmann 1940; Giedion 1922; Rose 1922. Siehe auch Olbrich et al. 1987–94, Bd. 6, S. 193; Turner/Brigstocke 1996, Bd. 26, S. 491.
- 78 Siehe etwa Bauer/Sedlmayr 1991; Friedrich 2004; Büttner/Albrecht/Eberle 2008; Benak 2009.
- 79 Vgl. Turner/Brigstocke 1996, Bd. 26, S. 491.
- 80 Vgl. Schönberger/Soehner [1959], S. 55; Maillard 1967, Bd. 3, S. 271–75, hier S. 271; Olbrich et al. 1987–94, Bd. 6, S. 193; Turner/Brigstocke 1996, Bd. 26, S. 492.
- 81 Vgl. Turner/Brigstocke 1996, Bd. 26, S. 491; Olbrich et al. 1987–94, Bd. 6, S. 193–97.
- 82 Vgl. Olbrich et al. 1987–94, Bd. 6, S. 193.
- 83 Vgl. Milam 2011, S. 4.
- 84 Habermas 1990 [1962]; Elias 2002 [1969]; Sennett 1977. Zu Elias' Bedeutung für die Kunstgeschichte siehe Daniel 2001, S. 254–69.
- 85 Vgl. Habermas 1990 [1962] und Sennett 2008 [1974], S. 44–59. Siehe auch Schönberger/Soehner [1959], S. 87–90.
- 86 Siehe etwa Appadurai 1986; McCracken 1988; Miller 1998a; Boschung/Kreuz/Kienlin 2015.
- 87 Siehe etwa Baudrillard 1991.
- 88 Vgl. Goodman/Norberg 2007; Hackenschmidt/Engelhorn 2011.
- 89 Helmhold 2012.
- 90 U. a. Söntgen 2006; Söntgen 2010; Söntgen 2011.
- 91 Für «decorative arts» oder «applied arts» gibt es in Turner/Brigstocke 1996 keinen Eintrag. Held/Schneider 2007 lassen es unerwähnt.
- 92 Thornton 1998.
- 93 Frank 2000.
- 94 Vgl. Richter 2014. Er nennt u. a. Albrecht Dürer und Martin Schongauer, die Studien für Silbergefäße u. Ä. anfertigten, Rosso Fiorentino und Guilio Romano entwarfen Kunsthandwerk, Peter Flötner veröffentlichte Entwürfe für Möbel und Silberarbeiten, Jacques Androuet du Cerceau und Hans Vredeman de Vries veröffentlichten Möbelvorlagen mit phantastischen figürlichen Elementen.
- 95 Von Richter 2014 etwas ungenau als «Manufacture des Gobelins» bezeichnet; gemeint ist das Manufaktorenkonglomerat, das von 1667 bis 1694 bestand und in das die Königliche Tapisseriemanufaktur eingegliedert worden war.
- 96 Vgl. Batteux 1746, S. 5–7.
- 97 Vgl. Frank 2000, S. 1–5.
- 98 Le Brun kannte einerseits durch seinen Vater, der *maitre sculpteur* war, durch seinen Lehrer, den Meister François Perrier, durch seine Arbeit für die Kapelle der Maler- und Bildhauerzunft und durch seine Auftragsarbeit der *May* (1647 und 1651) für die Zunft der *orfèvres* das Zunftsystm von innen. Weil Le Brun erst nach der Aufnahme seines Vaters in die Zunft geboren wurde, war er von der verpflichtenden Lehrzeit befreit, so dass er bei verschiedenen Künstlern lernen konnte. Le Brun kannte andererseits durch seinen Lehrer, den Premier Peintre du Roi Simon Vouet, und seinen Mäzen, den Kanzler Séguier, das höfische Arbeitsum-

feld, ungebunden an das Zunftmonopol. Siehe zur Ausbildung Le Bruns Gady 2010, S. 36–37, 83–87, 117–25.

99 Vgl. Crow 1985, S. 23–30; Dassas 2014, S. 58–60; Ottomeyer 2016, S. 10–11.

100 Im Ancien Régime wurden die Zünfte «communautés d'arts et métiers» genannt, heute bekannt als «corporations», vgl. Dassas 2014, S. 58.

101 Vgl. Schnapper 2004, Kap. 1. Vom Zunftzwang ausgenommen waren die im Louvre und anderen Einfriedungen wie Klöstern und Hospitälern untergebrachten Künstler, Kunsthandwerker und Händler mit Privileg vom Hof, sowie seit 1603 die Peintres du Roi («peintre du Roi», «peintre et valet de chambre du Roi» und «peintre ordinaire du Roi»).

102 Vgl. Gady 2010, S. 119–20.

103 Vgl. ebd., S. 124.

104 Vgl. zur Geschichte der Peintres du Roi Furcy-Raynaud 1916. Siehe auch Warnke 1996.

105 Diderot/Alembert 2013 [1751–72], Bd. 1, S. 713: «Les Arts libéraux se sont assez chantés eux-mêmes; ils pourroient employer maintenant ce qu'ils ont de voix à célébrer les Arts mécaniques. C'est aux Arts libéraux à tirer les Arts mécaniques de l'avilissement où le préjugé les a tenus si long-tems; c'est à la protection des rois à les garantir d'une indigence où ils languissent encore. Les Artisans se sont crus méprisables, parce qu'on les a méprisés; apprenons-leur à mieux penser d'eux-mêmes: c'est le seul moyen d'en obtenir des productions plus parfaites.» Vgl. auch Félibien 2001 [1667], S. 239; Held/Schneider 2007, S. 36–37.

106 Vgl. Gady 2010, S. 238–47; Gady 2014, S. 406. Nach der Trennung 1655 ist bis 1674–76 kein Auftrag der Zünfte an Le Brun mehr bekannt. Zu diesem Zeitpunkt, auf dem Höhepunkt seiner Macht, gibt die Pariser Tuchhändlerzunft ein Altargemälde bei ihm in Auftrag. Statt für die Zünfte arbeitete Le Brun aber für die Gobelins-Manufaktur: 1664 und 1665 gestaltet er deren Fronleichnamsschmuck, 1679 das Feuerwerk zum Festtag Ludwigs des Heiligen.

107 Vgl. Gady 2010, S. 124.

108 Vgl. Montaignon 1972 [1875–1909], Bd. 1: 176–77, 180, 378, 380–82; Bd. 2: 13–16, 18–19, 110–17; Fontaine 1914, S. 119–23; Weinschenker 2002.

109 Vgl. [Jaillot] 1914 [1676], S. 125: «les gens que vous appelez improprement Académiciens ne sont que de simples copistes des ouvrages qui nous restent de la sçavante antiquité».

110 Vgl. Dassas 2014, S. 60–61; Hilaire-Pérez 2008, S. 234–35.

111 Vgl. Bacher 2000. Siehe ebenso Held/Schneider 2007, S. 38.

112 Vgl. Proust 1995 [1962], S. 185–87.

113 Vgl. Daumas/Tresse 1954; Jaoult/Pinault 1982/1986; Pinault-Sørensen 2001; Bonnet 2017a.

114 Duhamel du Monceau 1766; Paulet 1773–89.

115 Vgl. Bonnet 2017a, S. 69–70.

116 Vgl. Guiffrey 1915, S. 10–15.

117 *Système figuré des connaissances humaines*, in: Alembert 1751.

118 Vgl. Alembert 1751, S. xiii.

119 Vgl. Batteux 1746, S. 5–7.

120 Grimm/Diderot 1829–31, Bd. 3, S. 119–20 (1.10.1762): «Notre Académie de Saint-Luc, qui n'est pas tout-à-fait aussi célèbre que celle de Rome qui porte le même titre, a exposé cette année ses ouvrages de peinture et de sculpture. Cette Académie est composée de tous les artistes qui n'ont pas assez de talent ni de réputation pour se faire recevoir à l'Académie royale. Suivant ce sage esprit de régleme[n]t dont je viens de parler, il faut être de l'une ou de l'autre, sans quoi un homme n'a pas le droit ici de barbouiller de la toile chez lui, et de la vendre à ceux qui auraient la bonté d'ame de se contenter d'un mauvais tableau. Messieurs de l'Académie de Saint-Luc en ont exposé un grand nombre de détestables, parmi lesquels on distingue quelques portraits passables. Ce qu'il y a de meilleur, ce sont quelques portraits en buste de terre cuite ou de plâtre. Il paraît en général que la mauvaise manière a moins gagné nos sculpteurs que nos peintres.»

121 Köhnen 2009, S. 23–25 bringt die Vorteile einer Kulturwissenschaft als Netzwerktheorie auf den Punkt: «Vorab herrscht also ein Bewusstsein darüber, dass das historische Wissen nicht einfach Fakten bündelt, sondern selbst erst seine Gegenstände konstruiert. [...] Ein strukturelles Merkmal derart verfahrenender Historiografie ist die Dezentrierung, die Entpflichtung von einem Leitgedanken, auf den hin alle Diskursbereiche mehr oder weniger ausgerichtet werden müssten. Konsequenter noch als Foucaults Epistemologien oder Machtanalytik haben Deleuze und Guattari dieses heterotopische Denken betont, das keine detektivische Aufdeckung, auch kein Gegen-den-Strich-Bürsten oder sonstwie antithetisches Vorgehen ist, sondern Verstreuung und Vielheiten zur Geltung bringen will [...] In der Beobachtung dieser Mischverhältnisse könnte man dann von dem eingeübten Ritual abrücken, das jeweils beschriebene Medium in seiner Wirkung zu verabsolutieren und alles andere zum Epiphänomen zu machen.» Siehe auch Böhme 2004, S. 19–27.

122 Vgl. Belting 1985, S. 186–202; Kemp 1991, S. 89–101; Bryson 1994, S. 66–78; Weddigen 2003. Siehe auch Goodman/Norberg 2007, S. 1–2; Droth 2009, S. 4–8.

- 123 Vgl. DeJean 2009, S. 1–2.
- 124 Vgl. Bruhn 2003; Bruhn 2008.
- 125 Vgl. Hackenschmidt/Engelhorn 2011, S. 13.
- 126 Vgl. Hellman 2011, S. 494–500; Weddigen 2013b.
- 127 Vgl. Löw 2001. Vergleichbare Positionen wurden bereits von Schmarsow 1897, S. 5–7 vertreten. Vgl. auch Summers 2003, S. 41–45, der die «spatial arts» und die «real spaces» den «visual arts» vorzieht.
- 128 Vgl. Völkel 2014.
- 129 Vgl. Semper 1860, S. 27–38; Weddigen 2014, S. 162.
- 130 Söntgen 2010, S. 53; Reckwitz 2006, S. 15.
- 131 Vgl. Völkel 2014.
- 132 Siehe Blondel 1736–37.
- 133 Vgl. Ott 2003, S. 124–25.
- 134 Klopp 1973, S. 81. Siehe auch Beuttler/Pulte/Gierl 2014.
- 135 Vgl. Oesterle 2011, S. 59–60.
- 136 Siehe Corneille 1660; Diderot 1757.
- 137 Siehe Lessing 1766, S. 153.
- 138 Siehe Wölfflin 1886.
- 139 Vgl. Schmarsow 1897.
- 140 Löw 2001.
- 141 Vgl. Cassirer 2012 [1931], S. 494. Den «ästhetischen Raum», wie er in den bildenden Künsten geschaffen wurde, verstand Cassirer als «Inbegriff möglicher Gestaltungsweisen, in deren jeder sich ein neuer Horizont der Gegenstandswelt aufschließt.» Ebd., S. 499.
- 142 Helmhold 2012, S. 12–13.
- 143 Lefebvre 2000 [1974], S. 39–43, 46–53. Siehe auch Elias 2002 [1969], S. 78: «Denn jeder Art eines «Beisammen» von Menschen entspricht eine bestimmte Ausgestaltung des Raumes [...]».
- 144 Vgl. Köhnen 2009, S. 256, der Herders in diese Richtung deutende Aufforderung an die Dichter nennt.
- 145 Vgl. DeJean 2009.
- 146 Hogarth 1753, S. 16–17 und 25–29 diskutiert durchaus Aspekte, die auch für die dekorativen Künste von Belang sind, etwa «variety» und eine Theorie des Sehens, doch nennt er ausschließlich Malerei und Skulptur als seinen Referenzrahmen. Vgl. Kemp 1992, S. 12–17.
- 147 Fontenelle 1742, S. 127. Vgl. Banks 1977, S. 21.
- 148 Die fehlende zeitgenössische Theoretisierung des Rokoko merkten auch schon Bauer 1962, S. 41 und Minguet 1966, S. 241 an.
- 149 Joubert de l'Hiberderie 1765; Bimont 1774.
- 150 Vgl. Kroll 1996, S. 63–64, der eine Korrelation zwischen Ornamentierfreude in der Kunstpraxis und Ornamentfeindlichkeit in der Kunsttheorie sieht.
- 151 Vgl. Köhnen 2009, S. 24.
- 152 Siehe Kapitel I.2 und Kapitel II.1.
- 153 Vgl. Bohnsack 2002.
- 154 Vgl. Nationalmuseum 1950; Garnier-Pelle/Forray-Carlier/Anselm 2010, S. 20–24.
- 155 Vgl. Jullienne 1726–35; Fourcaud 1909, S. 49–52.
- 156 Siehe etwa Brejon de Lavergnée/Vittet 2007; Lottin 2010.
- 157 Der Begriff «Ästhetik» erscheint erstmals 1735 in der Dissertation Alexander Baumgartners, vgl. Lamarque 2005, S. 13. Siehe auch Hazard 1965 [1935], S. 466.
- 158 Siehe Kapitel II.3.
- 159 Siehe Arnheim 1965, vor allem aber Gombrich 1979 setzte Wahrnehmungsprinzipien und dekorative Künste in einen Zusammenhang.
- 160 Siehe unter anderem Kapitel I.1.
- 161 Vgl. Verlet 1982, S. 27. Verlet benennt zwar diese politischen Zusammenhänge, gesteht ihnen aber über die historischen Entwicklungen hinaus keine Bedeutung zu.

I. Die Tapisserie im Interieur

In diesem Kapitel geht es um die gewirkte Tapisserie als Medium der Raumumhüllung, Raumgestaltung und Raumerschaffung. Wenn gleich Tapisserien jahrhundertlang als «auratisches Herrschaftszeichen» öffentliche und gesellschaftliche Räume prägten, nimmt dieses Kapitel ausschließlich die weitaus weniger erforschte Funktion der Tapisserien im profanen und intimen Innenraum in den Blick, die im 18. Jahrhundert erheblich an Bedeutung gewann.¹ Gottfried Semper nannte das Textile 1860 eines der ersten Materialien, aus dem Menschen schützende Decken und (hängende) Wände formten.² Eugène Viollet-le-Duc deutete in eine ähnliche Richtung, als er auf die mittelalterliche Verwendung von Wandbehängen (*clotet*) als Raumteiler hinwies. Sie wurden dazu über eine Verstrebung geworfen oder festgebunden und wie ein Vorhang benutzt.³ In Zedlers *Universal-Lexikon* wird beschrieben, wie durch diese Praxis Raum erschaffen werden konnte und die Textilien insbesondere für ihre flexiblen Einsatzmöglichkeiten und ihren Nutzen geschätzt wurden:

«Die Tapeten geben nicht allein den Zimmern eine gar feine Zierde, sondern verschaffen auch ein und die andere Bequemlichkeit und Nutzen. Man kan den irregulären Zimmern eine feine Regulärte dadurch zu Wege bringen, die ungleichen Winkel und Ecken, damit das Gemach fein Quadrat bekomme, verhängen, so kan man die Gemächer damit auch etwas kleiner machen, und einige von den zu vielen Fenstern verhängen. Sie halten einige Kälte auf, und in den grossen Städten, wo die Zimmer theuer sind, kan man damit etwas mehr Raum gewinnen, besondere Abtheilungen machen und einige Meublen von Schräncken, Tischen u. s. w. deren man in dem Gemach zum Aufputz nicht nöthig hat, dahinter verwahren.»⁴

Während das Interesse an der Geschichte der flämischen und französischen Tapisserien bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückreicht – ein umfassendes Werk legten Jules Guiffrey, Eugene Müntz und Alexandre Pinchart mit ihren drei Bänden der *Histoire générale de la tapisserie* (1878) vor –, zog die ikonografische und kulturelle Bedeutung der Tapisserien erst relativ spät die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich.⁵ Im deutschsprachigen Raum legte erstmals Hermann Schmitz mit *Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei* (1919) ein umfassendes Werk vor, das versuchte, die Kulturgeschichte der Tapisserie zu beschreiben, jedoch einer starren Chronologie verpflichtet blieb.⁶ Ähnliches gilt für Madeleine Jarrys *La tapisserie des origines à nos jours* (1968).⁷ Erst die Kuratorin Edith A. Standen ging in den 1980er Jahren erstmals einen entscheidenden Schritt weiter, indem sie nicht nur die

Sammlung des Metropolitan Museum of Art umfassend aufarbeitete (1985), sondern auch in einem *Apollo*-Artikel versuchte, die Nutzung von Tapisseries im Innen- und Außenraum zu unterscheiden (1981).⁸ Auf ihre Arbeit konnte Wolfgang Brassat aufbauen, als er seine Dissertation *Tapisseries und Politik* (1992) publizierte und darin erstmals zahlreiche Tapisseries grundlegend in ihren repräsentativen und politischen Kontexten verortete.⁹ Fabienne Joubert, Pascal-François Bertrand und Amaury Lefébure (1995) suchten größere Zusammenhänge als allein die der Bildikonografie aufzuzeigen.¹⁰ Seitdem fanden vor allem die französischen Tapisseries des 17. Jahrhunderts in der Forschung ein zunehmendes Interesse, das sich etwa in dem Sammelband *Tapestry in the Baroque* (2007), dem Kolloquium *La tapisserie hier et aujourd'hui* (2007) oder der Monografie *La peinture tissée* (2015) niederschlug.¹¹ Jean Vittet legte schließlich 2014 mit dem Ausstellungskatalog *Les Gobelins au siècle des Lumières* die erste umfassende Monografie zu den Gobelins-Tapisseries des 18. Jahrhunderts vor.¹² Während in diesem Grundlagenwerk die Räume der Anbringung nur eine untergeordnete Rolle spielen, suchte vor allem Tristan Weddigen (2013a; 2014) diese Lücke in seinen Texten über Tapisseries der Frühen Neuzeit und ihre Fähigkeit, Innen- und Außenräume miteinander zu verbinden, zu schließen.¹³

Kapitel I.1 sucht die so gelegten Grundlagen mit einem Blick auf das Verhältnis der Tapiserie des 18. Jahrhunderts zu ihrer Nutzung und Rezeption im Interieur zu ergänzen, ehe in Kapitel I.2 die *tapisseries d'alentours* und in Kapitel I.3 Illusion und *papillotage* im Zentrum stehen. Kapitel I.1 folgt zunächst der Genese der Tapiserie als Raumerschaffer wie auch als Medium der freien künstlerischen Entfaltung jenseits der Königlichen Akademie. Daher wird hier der Weg der Gobelins-Manufaktur im Verhältnis aber auch in Abgrenzung zur Akademie nachgezeichnet, um die Bedingungen, unter denen die *tapisseries d'alentours* im 18. Jahrhundert entstanden sind, aufzuzeigen. Ab Seite 58 schließt sich die Frage der Raumerschaffung an, diesmal mit Blick auf Malerei und Grafik. Die Bilder offenbaren, welche Bedeutung Tapisseries, etwa als Raumteiler, Wandbehang oder Vorhang, im Bildraum zugeschrieben wurde. Wie den Tapisseries im Bildraum eine Symbolik zugeschrieben wurde, sagt auch etwas über deren Verständnis in den realen Räumen aus. Am auffälligsten ist dabei, dass Tapisseries aus der Malerei des 18. Jahrhunderts fast gänzlich verschwunden sind. Daher wirft die Arbeit einen Blick auf die Tapisseries im französischen Kupferstich und der niederländischen Genremalerei, die die französische Genremalerei des 18. Jahrhunderts prägte. Einige Elemente der gemalten Tapiserie in der niederländischen Malerei lassen sich zudem in der französischen Darstellung von Paravents und Seiden wiederfinden. Ab Seite 65 fragt die Arbeit schließlich nach den materiellen Bedingungen der Tapisserieshängerung sowie der Situation und dem Selbstverständnis des *tapissiers*, ihres Anbringers. Kapitel I.2 führt anhand der Bilderfindung der *tapisserie d'alentours* den Wandel von der narrativen und grotesken Repräsentation zur dekorativen Ostentation aus. Die Entwicklung des Bildtypus geht dabei, wie gezeigt werden soll, auf die antiakademischen künstlerischen Prin-

zipien des Kunsthandwerks und der Dekoration zurück. Anhand des Croome Court Tapestry Room und dem *meuble* der Duchesse de Bourbon wird dargelegt, dass die Tapisseries an zunehmend individualisierte Bedürfnisse des Wohnens angepasst wurden, die nicht mehr von Mobilität, sondern von einer komplexen visuellen Unterhaltung im Zusammenspiel mit dem Raum bestimmt waren. Abschließend zeigt daher Kapitel I.3 anhand der Tapisseries ausführlich auf, dass diese Neuerung sowie visuelle Wirkweisen des Rokoko sich mithilfe des Konzepts der *papillotage* einordnen lassen. Im Folgenden wird auf diese Illusion, die die Betrachtenden zwischen Realität und Fiktion schwanken lässt, immer wieder zurückzukommen sein.

I.1 Die raumerschaffende Tapiserie

Wie an keinem anderen Dekorationstextil¹⁴ zeichnet sich an Tapisseries¹⁵ der Wandel des Interieurs und seiner Ästhetik im 18. Jahrhundert ab. Im Gegensatz zu den verhältnismäßig neuen textilen Medien der Seidenwandbespannung und des Savonnerie-Paravents, die beide im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erfuhren, verzeichnete die Tapiserie in Europa bereits eine lange Geschichte als Außen- und Innenraumdekoration, ehe ihre Motive im 18. Jahrhundert durch die *tapisseries d'alentours*, zuvorderst der *Geschichte des Don Quijote*, noch einmal eine große Erneuerung erfuhr, wie im Folgenden zu sehen sein wird (Abb. 6). Hatte sie in den Jahrhunderten zuvor royale, sakrale und profane gesellschaftliche Räume ästhetisch bestimmt, so verlor sie ab dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts als Wandbehängung rapide an Bedeutung.¹⁶ Erst die *tapisseries d'alentours* waren geeignet, die sich wandelnden Seherwartungen an ein Interieur des 18. Jahrhunderts zu erfüllen.¹⁷ Ein Grund dafür waren die veränderten Ansprüche der Oberschichten an bewohnte Innenräume, die beispielsweise durch verkleinerte Raumdimensionen der Pariser Appartements und der Landschlösser entstanden waren. An die Stelle der Tapisseries traten hölzerne Wandvertäfelungen, die als einfarbige, mehrfarbige oder bemalte *boiseries* eine eigene künstlerische Ausformung erfuhren, oder gewebte und später papierne Wandbespannungen, deren Farbigekeit und Musterung mit den übrigen Textilien im Raum zu einem *meuble* arrangiert war, das durch seine betonte Wiederholung und Einheitlichkeit einen Raum als Gesamtkunstwerk erscheinen ließ.¹⁸

Tapisseries und viele andere Wandbehänge wurden bis ins frühe 18. Jahrhundert am oberen Rand mit Hilfe von Wandhaken (*crochet*) angebracht: Daraus leitete sich das Wort «tenture», Behängung, von *tendre* (hängen) ab.¹⁹ Von dort hat es sich im Französischen auf alle Arten von Wandverkleidung übertragen und kann, ebenso wie das Wort «tapiserie», für Bespannungen und Tapeten gebraucht werden.²⁰ Das weist darauf hin, dass sich der Begriff «tapiserie» im alten Französisch auf alle Arten von Textilien beziehen konnte, die ein Zimmer oder Möbelstücke bedeckten. Die Wirkerei, die heutzutage und in der vorliegenden Arbeit «Tapiserie» genannt wird, hat somit die spezifische Behängung zu ihrer allgemeinen Nutzungsweise gemacht.²¹ «Tenture» meint im Gegensatz zu einer einzelnen Bildwir-



- 6 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel: *Don Quijote hält das Scherbecken eines Barbiers für den Helm des Mambrin* (*Don Quichot prend le bassin dun barbier pour l'armet de Mambrin*), aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote* (*Histoire de Don Quichotte*), ca. 1717–1718, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,44 × 1,27 m, Privatsammlung.

keri eine Tapissierfolge, die gemeinsam einen Raum bekleidet und daher auch «chambre» genannt wird. Havard führte aus, dass der Begriff «tenture» den Begriff «chambre» im späten 16. Jahrhundert ablöste, zu einer Zeit also, als der Adel zunehmend sesshaft wurde.²² Der Begriff lässt demnach darauf schließen, dass es einst die umhüllenden Textilien waren, die aus einem bloßen Raum ein bewohnbares Zimmer (*chambre*) werden ließen. Die mitgereisten Tapissierfolgen, die in der einen Residenz abgenommen wurden um in einer anderen wieder aufgehängt zu werden, sind demnach mit einem Zelt zu vergleichen, das an gleich welchem Ort die immer gleichbedeutende identitäre Hülle erschafft, ein reisendes Heim.²³ Während somit die Wandbehänge ihre raumbestimmende Bedeutung abgeben mussten, erlangten die auf einander abgestimmten Textilien des Interieurs im 18. Jahrhundert als *meuble* eine neue Bedeutung. Noch im späten Mittelalter bezeichnete der Begriff alle Dinge in einem Haus, die sich von einem Ort zum anderen transportieren ließen und «dem Körper folgen».²⁴ Im 18. Jahrhundert bezog er sich jedoch, im Singular gebraucht, vornehmlich auf das Ensemble aller Textilien in einem Raum.²⁵ Der Duc de Luynes schrieb etwa im Dezember 1737 von einem «nouveau meuble [...] couleur de feu et or», das die Königin bei ihrer Ankunft in Fontainebleau vorgefunden habe.²⁶ Ein solches *meuble* enthielt potenziell fast alle Formen von Textilien eines Wohnraumes: Wandbehänge und -bespannungen konnten dazu zählen, aber auch Möbelbezüge, Bett-, Fenster- und Türvorhänge sowie Paravent- und Kaminschirmbespannungen – einzig außen vor blieben die Teppiche.

Die antiakademische Manufaktur: Die Freiheit des Dekorativen im Interieur

Die wärmedämmende Wirkung von Textilien an Wänden wird häufig als erster Grund genannt, wenn die Motivation der Herstellung von Tapissereien und deren Nutzung beschrieben wird.²⁷ Zahlreiche Quellen belegen hingegen, dass schon früh auch ästhetische, soziale und damit auch repräsentative Gründe eine Rolle gespielt haben, wenn gleich wir über ihre Auswahl und Anbringung in Wohnräumen in den Anfängen vergleichsweise wenig wissen.²⁸ Ab dem frühen 13. Jahrhundert ist die Technik der Bildwirkerei als Zunft Handwerk in Frankreich in Paris und Arras nachweisbar, wurde aber auch lange Zeit von umherreisenden Wirkern an den Orten der jeweiligen kirchlichen oder profanen Auftraggeberschaft ausgeführt und war entsprechend qualitativ und in den Maßen begrenzt.²⁹ Seit Ende des 13. Jahrhunderts erfuhr das flandrische Handwerk unter Philipp II. der Kühne (1342–1404), Herzog von Burgund, einen großen und weiträumigen Aufschwung mit Höhepunkt im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts sowie mit Auftraggebern im deutschen, englischen, spanischen und italienischen Ausland.³⁰ Schon ein frühes schriftliches Zeugnis von 1393, den Haushalt von Philipp betreffend, bezeugt die Nutzung großer gewirkter Wandbehänge in Innenräumen, ähnlich wie sie noch 300 Jahre später üblich waren. Die Rechnung beschreibt den Ankauf einer textilen Raumausstattung, von der alle Teile mit Bildern

des *Roman de la rose* verziert gewesen seien, gefertigt und zur Nutzung bereit für verschiedene Stellen im Raum: für ein Bett (Bettüberwurf, Betthimmel, Bettrücken und Überwurf (*tapis de la couche*)), vier Wandteppiche und schließlich eine Bankhuse und zwölf Kissenbezüge. Ergänzt wurde dieses Ensemble auf weißem Grund durch drei Bettvorhänge (*courtines*) aus weiß-grüner Arras-Seide.³¹ Der Ankauf stellte demnach ein Ensemble dar, das einen gesamten Raum mit einer visuellen Thematik verband. Nicht nur alle vier Wände des Raumes waren mit Bildwirkereien behangen, auch die Möbel waren dadurch beeinflusst. Eine Stelle im *Roman Jehan de Paris* (1494/95) geht noch weiter, sie lässt gar auf Tapisserien an den Decken schließen: Dort geht es um einen Raum «tapissee, le dessus et les costés d'ung drap d'or à haul liesse à grandz personnes de la destruction de Troye.»³²

Zu Beginn des folgenden Jahrhunderts, bis in die 1530er Jahre, kaufte auch Frankreichs König Franz I. (1494–1547) noch Tapisserien in Flandern ein.³³ Einige Ensembles, etwa die sogenannten Millefleurs-Tapisserien, nahmen direkt Bezug auf den Raum, den sie verkleideten, so etwa das wahrscheinlich in Brüssel gefertigte Millefleurs-Ensemble *Das herrschaftliche Leben* aus dem frühen 16. Jahrhundert, das aus Wandbehängen und wohl dazugehörigen Sitzbezügen bestand (Abb. 7). Tristan Weddigen hat aufgezeigt, dass allein durch die gewirkte Umhüllung des Raumes mit ihrem floralen Motiv ein «eigengesetzlicher Ort» erschaffen wurde, der sich in den umgebenen sozialen Raum der Bewohnenden und Betrachtenden hineinwölbte.³⁴ Zugleich versetzte das florale «all-over» die Betrachtenden aber auch – anders als dies die *tapisseries d'alentours* im 18. Jahrhundert tun – an einen anderen Ort, einen imaginären Garten außerhalb des Wohnraums. Während Madeleine Jarry die Meinung vertritt, die



7 Brüsseler Werkstatt: *Die Stickerei (La broderie)*, aus der Serie *Das herrschaftliche Leben (La vie seigneuriale)*, um 1520, Tapisserie, Wolle und Seide, 2,65 × 2,24 m, Paris, Musée de Cluny – Musée National du Moyen Âge, Cl. 2181.

Popularität dieser Tapisseries habe sich durch ihre Möglichkeit einer großflächigen, gar monumental-kraftvollen Wanddekoration ergeben, beschreibt Edith A. Standen sie bereits 1981 primär als «objects of conspicuous display».³⁵

Dadurch, dass der Adel Möbel, Kleider und Wandbehänge beim Umherreisen mitnehmen konnte, erschufen die Tapisseries spezifische Räume an unspezifischen Orten; sie waren es, die den Raum, die ihn bewohnende Person und die durch das Bewohnen eingegangene Verbindung definierten.³⁶ Auf diese ostentative Funktion verweisen nicht zuletzt die zahlreichen Wappen, die bis ins 18. Jahrhundert ihre Darstellung auch in narrativen Tapisseries fanden.³⁷ Die Zurschaustellung der eigenen Person durch den textilen Raum war aber somit keine rein materielle, auf die hohen Kosten der Fertigung rekurrierende, sondern auch eine identitäre, die einerseits affirmativ durch die dargestellten Porträts, Wappen und Sprüche, andererseits kontextualisierend durch die Projektion der zeitgenössischen, sie umgebenden Welt stattfand.³⁸ Eine solch ephemere Definition eines Ortes als spezifischer, mit ikonografischen Symbolen aufgeladener und distinguiert Raum wurde auch für gesellschaftliche Orte wie Kirchen und Straßen bei Anlässen wie Prozessionen, Empfängen, Turnieren oder diplomatischen Treffen genutzt.³⁹ Gleiches galt für Paraderäume, die zu Festanlässen ebenfalls textil behängt waren.⁴⁰ Spätestens seit dem 16. Jahrhundert fanden sich Tapisseries nicht mehr nur an den Wänden der Adelsresidenzen, sondern auch in den reichen bürgerlichen Häusern Europas.⁴¹

Zu dieser Zeit suchte auch Franz I. dieses hoch geschätzte Kunsthandwerk in Frankreich zu etablieren und wies mit königlichen Geldern die Einrichtung einer Tapiseriemanufaktur in Fontainebleau unter der Leitung von Francesco Primaticcio (1504–1570, seit 1532 in Fontainebleau) und Matteo del Nassaro (1485–1574) an. Dem Beispiel der d'Este und Medici in Mantua und Florenz folgend, entstanden hier Tapisseries für seine eigenen Residenzen.⁴² Neben den beiden Leitern lieferten noch vier weitere Maler Kartons für die Manufaktur, die von mindestens 13 Wirkern ausgeführt wurden.⁴³ Trotz dieser Bemühungen und der weiterhin bestehenden Zunft der Hochwebstuhl-Wirker in Paris, fand die französische Tapiseriewirtschaft ihren Aufschwung erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, im Wesentlichen durch die Zusammenfügung und Restrukturierung mehrerer Hochwebstuhl- (*haute lisse*) und Flachwebstuhl-Ateliers (*basse lisse*) zu Manufakturen (vor allem die Gobelins-Manufaktur in Paris) 1662 durch Colbert und auf der Grundlage der 1636 endgültig festgelegten Handwerksstatuten.⁴⁴ Die Manufakturen in Paris und in Beauvais fertigten bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts vornehmlich für das französische Königshaus und basierend auf Charles Le Bruns Entwürfen vor allem großformatige Historienbehänge, nach religiösen und mythologischen Vorlagen, so etwa die Serie der *Geschichte des Mose* (Abb. 8). Ihre hohe Qualität war bald in ganz Europa bekannt, die Tapisseries beehrte Gunstbeweise des französischen Königs an in- und ausländische Ver-

bündete. Diese Tapisseries fanden in wechselnden gesellschaftlichen Räumen Anwendung. Die Atelierleiter der Königlichen Manufakturen in Paris durften zwar für private Auftraggeber fertigen, doch dieser Fall trat bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts kaum je ein. Kaufinteressierte wandten sich vielmehr an die gleichfalls Königlichen Manufakturen in Aubusson und Felletin, die ihre Produktion bald auf diese Klientel einstellten, oder an die zahlreichen kleinen Ateliers in den Provinzstädten, etwa in Rouen, Avignon oder Toulouse.⁴⁵ Auch in Italien (Florenz, Venedig, Neapel, Rom), Spanien (Madrid), Großbritannien (Mortlake), Deutschland (München, Berlin, Würzburg) und Russland entstanden im 17. und 18. Jahrhundert Tapisseriesmanufakturen, die jedoch fast alle nur lokale Bedeutung erlangten.⁴⁶ Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts bildeten weniger die Motive eine Einheit mit dem Raum, vielmehr traten ihr materieller Wert und ihre Ikonografie in Beziehung zum jeweiligen Anlass.⁴⁷ Das änderte sich erst mit den *tapisseries d'alentours* im 18. Jahrhundert, als die Motive der Tapisseries unmittelbar Bezug auf den Betrachtterraum nahmen, unter anderem indem sie die dekorativen und repetitiven Elemente einer Wohnraumwand und seiner Bespannung aufgriffen.

Um zu verstehen, welche ästhetischen, sozialen und repräsentativen Implikationen auch in den Gesellschaftsschichten jenseits des Adels mit textilen Wandbehängen im Allgemeinen und Tapisseries im Besonderen verbunden wurden, lohnt ein Blick auf die wenig bekannten und erforschten Textilien, die alternativ an Wänden zum Einsatz kamen. Tapisseries imitierende Wandbehänge wie die *tapisseries de tonture (de laine hachée)*, kurz *tontisses* genannt, verweisen auf die weitverbreitete Bewunderung und Wertschätzung für textile tie-



8 Gobelins-Manufaktur nach Charles Le Brun: *Die eherne Schlange (Le serpent d'airain)*, aus der Serie *Geschichte des Mose (Histoire de Moïse)*, um 1686, Tapiserie, Wolle und Seide, 5,94 × 3,62 m, Paris, Mobilier National, GMTT-32-006.

fenräumliche Wandbekleidungen. Die *tontisses* entstanden durch die Wollbeflockung von zumeist Leinwandgewebe, so dass sie zeitsparend und preiswert vielfarbige bildhafte Haute-Lisse-Tapisserien nachahmen konnten.⁴⁸ Die zweite Alternative stellten Bergamo-Tapisserien (*tapisseries de Bergame*) dar, ein Gewebe, bei dem sich bunte Farbbänder meist in Wellen- oder Zickzackform über das Textil bewegten, Flammenmuster genannt (Abb. 9).⁴⁹ Ihre weite Verbreitung zeugt von einer heute weitgehend vergessenen Wertschätzung für die Dekoration von Innenräumen jenseits bildlicher Narrative. In dieser Funktion sind sie das vergessene Bindeglied zwischen den Millefleurs-Tapisserien und den *tapisseries d'alentours*. Trotz ihrer Verbreitung herrschte sowohl unter Zeitgenossen wie auch in der aktuellen Forschung Verwirrung über deren textile Ausführung.⁵⁰ Das rührt von den unterschiedlichen Herstellungstechniken der Wandbehänge mit Flammenmuster im Laufe der Jahrhunderte.

Entstanden ist das Flammenmuster als ein Muster unter vielen in der groben Sticktechnik des *point d'Hongrie* (auch *irish stitch*, Bargello oder Flammenstich genannt⁵¹), deren Erzeugnisse in der Renaissance in aristokratischen wie bürgerlichen Innenräumen gleichermaßen zu finden waren.⁵² Ihre begrenzte Größe machte sie als Möbel-, Kissen- und Kaminschirmbezüge einsetzbar (Abb. 10).⁵³ *Point d'Hongrie* und die weiteren Begriffe wurden zu Synonymen für das beliebte Flammenmuster. Als französische Weber unter anderem in Rouen, Lille, Roubaix, Amiens, Lyon und Elbeuf – dort ist der Weber Pierre Maille namentlich bekannt – spätestens Mitte bis Ende des 17. Jahrhunderts begannen, eine Webtechnik aus Italien zu übernehmen, die unter anderem dieses Muster auf dem Webstuhl imitiert, wurden diese neuen Textilien als Bergamo-Tapisserien bekannt.⁵⁴ In dieser Technik konnten nun auch größere Flächen hergestellt werden und das Muster, weiterhin häufig fälschlicherweise *point d'Hongrie* genannt, erfreute sich als Wandbespannung großer Beliebtheit.⁵⁵ Sie machten über die Hälfte aller Wandbespannungen aus, die Annik Pardailhé-Galabrun in den Pariser Inventaren des 18. Jahrhunderts fand.⁵⁶ Jacques Savary des Bruslons (1657–1716) hielt zu Beginn des 18. Jahrhunderts fest, dass Bergamo-Tapisserien insbesondere in der Stadt Paris bei Handwer-



9 Pierre Maille: Wandbehang (Hanging), 1732–1740, Elbeuf, Wolle, Leinen, Hanf, Baumwolle, 254 × 99 cm, London, Victoria & Albert Museum, T.204&A-1966.

kern und Leuten niederen Standes als Wandbehang beliebt waren.⁵⁷ Pierre-Louis Dumesnil (1698–1781) definierte in einem Gemälde um 1750 einen ärmlichen Wohnraum mithilfe einer Bergamo-Tapisserie (siehe Abb. 61).⁵⁸ Das Grundgewebe der Bergamo-Tapisserien besteht aus leinwandbindigen Kett- und Schussfäden aus ungebleichtem Hanf oder Wolle. Zusätzlich arbeitete der Weber in einer Art Lanciergewebe mit einem zweiten Kettfaden aus verschiedenfarbiger Wolle, der auf der Oberfläche mithilfe der Tritte oder Zampelschnüre kleinrappor-tige Muster erzeugte (Abb. 11). Entgegen der heutigen Annahme, eine Bergamo-Tapisserie stelle immer das Flammenmuster dar, erwähnte Savary des Bruslons explizit auch andere Motive, etwa Tiere und Blumen oder schlichte Streifen.⁵⁹ Indem der Weber den zusätzlichen Kettfaden locker und großzügig über das Grundgewebe flottieren ließ, entstand aus den leicht gekräuselten Bewegungen der Wollfäden eine eigentümlich flirrende Oberflächenstruktur. Die Unmöglichkeit die narrativen Szenen der Tapisserien zu imitieren, führte zu einer sich dem Abstrakten annähernden Bildwerdung, die zumindest die Vielfarbigkeit und Lebendigkeit der Wirkereien aufzunehmen suchten. Ihr Erfolg erinnert aber auch daran, dass Colbert nicht alle Kunsthandwerke in staatlichen Manufakturen organisieren ließ, sondern mit der Neustrukturierung der Luxusindustrie auch eine politische Agenda verfolgte.

Die Gründung der Königlichen Manufaktur für Tapiserien der Krone (Manufacture royale des tapisseries de la Couronne) 1662 hatte nämlich neben den merkantilen Beweggründen ähnlich strategische Ursachen wie die Gründung der Königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei etwa zwanzig Jahre zuvor. Abermals wurden einige verdienstvolle Männer, diesmal Kunsthandwerker und Unter-



- 10 Baldachinbett, genannt «Bett Karls IX.», mit einem Bezug im Flammenmusterstich, 17. Jahrhundert, Talcy, Schloss Talcy. All rights reserved by the photography department of the Centre des monuments nationaux, © Colombe Clier/Centre des monuments nationaux.

nehmer, vom Zunftzwang befreit. Damit richtete sich Colbert gegen die mächtigen und unabhängigen Zünfte, die im 10. Jahrhundert entstanden waren, um sich gegen feudale Unterdrückung zur Wehr zu setzen, nun aber Colberts zentral organisiertem Merkantilismus im Wege standen. Dabei kamen ihm die Generalstände zu Hilfe, aus deren Sicht die Zünfte ärmere Handwerker von der Berufsausübung abhielten und die Preise in die Höhe trieben: 1614 forderten sie bereits, die Zünfte für arme (Kunst-)Handwerker zu öffnen. Zudem hatten sich im 16. Jahrhundert durch die Aufspaltung und Spezialisierung der Berufe juristische Dispute unter den Zünften entwickelt, die sich teilweise über Jahrzehnte hinzogen und die Zünfte zu Colberts Missfallen wirtschaftlich lähmten. Der Finanzminister setzte dieser Entwicklung das Manufakturenwesen entgegen, um die fähigsten Kunsthandwerker um sich zu versammeln. Er gründete auch neue Zünfte, wo es ihm notwendig erschien, um die Produktion und Qualität anzukurbeln. Ab 1669 schrieb er den Manufakturen im ganzen Land Maße und Qualität ihrer Produkte vor, doch die Handwerker weigerten sich, die Vorgaben umzusetzen. Colbert setzte sich schließlich mithilfe von Strafen durch.⁶⁰

Für die Königliche Tapissieremanufaktur hatte Colbert 1661 die Konzession an den *maître tapissier* Hippolyte de Comans (†1671) nicht erneuert, sondern mit staatlichen Geldern am 6. Juni 1662 das Hôtel des Gobelins erworben, in dem er alle Pariser Tapissierateliers ansiedelte und zentralisierte. Am 8. März 1663 wurde Le Brun zum Direktor der Gobelins-Manufaktur ernannt, die Geschäftsführung hatte er faktisch aber schon länger innegehabt.⁶¹ Le Brun hatte bereits Erfahrung als Leiter der Tapissieremanufaktur Maincy des abgesetzten Ministers Nicolas Fouquet (1615–1680) gesammelt und war als Mitbegründer der Königlichen Akademie ein Feind der Zünfte. Die Vorlagen für die großformatigen Tapissiereserien kamen von Le Brun selbst oder von Künstlern der Königlichen Akademie. Damit wurden



11 Pierre Maille: Webmuster eines Wandbehangs, 1732–1740, Elbeuf, Bergamo-Tapissiererie, Wolle, Leinen, Hanf, Baumwolle, London, Victoria & Albert Museum, T.204&A- 1966.

die Kunsthandwerker der Manufakturen zu ausführenden und reproduzierenden Gehilfen der schönen Künste, wie sie von der Akademie propagiert wurden. Indem Le Brun die Entwurfszeichnung und die Ausführung voneinander trennte, wandelte er Tapisseries in «textile Gemälde» um, die das Medium und Material der Tapisseries negierte. Diese Entwicklung wurde auf weitere kunsthandwerkliche Zweige ausgeweitet, als im November 1667 durch königlichen Beschluss die Tapiseriemanufaktur zu einem Teil der Königlichen Manufaktur für Möbel der Krone (*Manufacture royale des meubles de la Couronne*) wurde. Auch dieses Manufakturkonglomerat, das Manufakturen zu verschiedensten Luxusgütern (Wirker, Silberschmiede, Kupferstecher, Tischler usw.) administrativ vereinte, wurde Charles Le Brun als Direktor unterstellt und mit weitreichenden Privilegien ausgestattet, darunter Steuerbefreiung, Verzicht auf das Heimfallrecht (*droit d'aubaine*) sowie Übernahme des Unterhalts der Lehrlinge.⁶² Le Brun wurde jährlich allein mit 4000 *livres* für die Leitung der Manufaktur entlohnt.⁶³ Zusammen mit seiner Werkstatt fertigte er nun nicht mehr nur Vorzeichnungen für Tapisseries, sondern unter anderem auch für Skulpturen und Goldschmiedearbeiten, er beaufsichtigte die Ausführung und leitete die Arbeiter an. Hatte die Königliche Akademie nur die Maler- und Bildhauerzunft wirtschaftlich und politisch bedroht, so bedeutete die Königliche Manufaktur eine Bedrohung für eine ganze Reihe von Zünften: Die starke Bevorzugung der Künstler der Manufaktur durch den Hof und den Adel betraf unter anderem die Wirker, Silberschmiede und Kupferstecher. Bei der Königlichen Akademie war bereits deutlich geworden, welche Auswirkungen deren Gründung auf die Malerzunft hatte: Mitgliederabwanderung, Bedeutungsverlust und finanzielle Probleme.⁶⁴ Die Kunsthandwerker innerhalb der Manufakturen waren allerdings nur scheinbar freier: Sie waren an die künstlerischen Entscheidungen der Direktoren gebunden. Erst im 18. Jahrhundert sollte sich das wieder ändern. Kritik an Colberts Gründungen und Le Bruns Leitung war jedoch kaum möglich, ohne auch den König und sein Vorgehen zu kritisieren. Streiks und Auseinandersetzungen geben jedoch Hinweise auf die Spannungen, die mit dem Wandel einher gingen.

Wie viel Einfluss die beiden Männer hatten, zeigt sich auch daran, dass sich nach ihrem Tod die Strukturen änderten. In der für Frankreich wirtschaftlich schwierigen Zeit des Pfälzischen Erbfolgekrieges (1688–1697) zerbrach ohne diese beiden Gallionsfiguren 1694 das Manufakturen-Konglomerat. Erst ab 1699 nahmen die einzelnen Königlichen Manufakturen ihre Arbeit wieder auf. Nicht mehr zusammengeschlossen und ohne den insbesondere künstlerisch übermächtigen Direktor Le Brun, waren sie nun unabhängiger, aber zugleich weiterhin durch Monopole geschützt. Le Bruns Nachfolger waren Männer wie etwa Jean-Baptiste Oudry (1686–1755): Der Maler dekorativer Jagdstilleben war sowohl der Lukas-Akademie wie auch der Königlichen Akademie als Mitglied verbunden.⁶⁵ Während die Künstler der Königlichen Akademien zunehmend von der starken ästhetischen Reglementierung und einer absolutistischen Kanonerschaft und -bewahrung betroffen waren, blieben die von den Manufakturen

beauftragten Künstler in ihren Entwürfen freier. Untersuchungen über den Markt von Luxusartikeln im Paris des 18. Jahrhunderts belegen, dass das höchste angestrebte Gut auf diesem Feld die modische Aktualität war, la *nouveauté*.⁶⁶ Ein Stil, der etwa mit der klassischen Regel der Symmetrie brach, konnte dieses Bedürfnis in hohem Maße erfüllen. Gleiches gilt für die Sujets, die Farbigkeit und die Kompositionen. Zudem war das Ausstellen von Kunstwerken, etwa Gemälden, kontextlos an einer Wand, wie es die Königliche Akademie mit dem Salon ab 1737 einführte, noch keine Selbstverständlichkeit: Kunst befand sich in den Häusern des Adels und war Teil eines dekorativen Ensembles, etwa als Supraporte. Wurde einem die Ehre einer Besichtigung zuteil, schaute man sich die prachtvollen gesellschaftlichen wie zum Teil auch intimen Räumlichkeiten als Gesamtkunstwerk und die Objekte *aller* Kunstgattungen an. Vorläufer der Salonführer waren die Reisebüchlein, in denen jeder nachlesen konnte, welche Ensembles es in welchem *hôtel particulier* zu bestaunen gab.⁶⁷ Das hohe Ansehen der königlichen französischen Manufakturen in Europa, der wirtschaftliche Erfolg der Lyoner Seidenindustrie und die Beliebtheit der dekorativen Künste legitimierten die Künstler und Entwerfer in ihren innovativen und neuartigen ästhetischen Bilderfindungen. Auf dem Feld der Bildkomposition spielten etwa die Tradition der Groteske sowie neue Ansichten über Wahrnehmung und Illusionismus eine große Rolle.⁶⁸ Im Bereich der Farbe war die Erfindung des *vernis martin* von Relevanz. Thomas Gaechtens hat zu Recht dargelegt, dass zwei der erfolgreichsten Maler des 18. Jahrhunderts, François Boucher und Jean-Antoine Watteau, eine antiakademische Haltung an den Tag legen konnten, weil sie sich einen Kunden- und Mäzenatenstamm aufgebaut hatten, der sie von den restriktiven Regeln der Königlichen Akademie unabhängig machte.⁶⁹ Dem kann hinzugefügt werden, dass die heutige Wahrnehmung der antiakademischen Tendenzen vieler Künstler der Epoche verfälscht ist, weil wir sie allein als Maler betrachten. Wie viele andere Künstler haben sowohl Boucher als auch Watteau ihre Karriere mit der Ornamentkunst begonnen und ihre Affinität nie ganz verloren. Watteau lernte seinen Mäzen Jean de Jullienne (1686–1766) beispielsweise über seinen Meister, den *ornemaniste* Audran, kennen. Auch als beide Künstler schon als Maler Bekanntheit erlangt hatten, entwarfen sie noch immer kunsthandwerkliche Objekte, die auf dem Markt überaus begehrt waren, darunter Fächer, Clavichorde und Tapissieriekartons.⁷⁰ Die dekorativen Künste boten ihnen stets die Freiheit, mit Farben, Sujets und Kompositionen zu experimentieren und damit fern von einer fixierten Ordnung ihre Innovationskraft auszuspielen, für die sie von ihren Kunden gefeiert wurden. Gleichzeitig waren viele Künstler und Entwerfer in den Manufakturen von akademischen Künstlern ausgebildet: Selbst gebildet und belesen, nutzten sie aktuelle Theorien der Kunst, etwa Roger de Piles', oder Überlegungen zur Nachahmung der Natur, wie es für sie von Vorteil war.

Die Zunahme an Produktionsstätten machte Tapisseries in den Häusern der französischen Oberschicht zu einem ubiquitären Gegenstand, was ab dem 17. Jahrhundert dazu führte, dass die Bild- und

Raumwirkung der Tapisseries im eigentlichen Wortsinne verflachte. Nicht zuletzt durch ihre ästhetische Hinwendung zum zentralperspektivischen Raum der Malerei verlor sie ihre Erschaffungskraft eines imaginären Raumes, wie es bei den Millefleurs-Tapisseries noch der Fall war.⁷¹ An die Stelle des heterotopen und umhüllenden Tapiserie-Ensembles, das den Raum und seine Gesetzmäßigkeiten definierte, trat nun ein mehrschichtiges Bild- und Ostentationsgewirr, in dem die Malerei imitierenden Tapisseries an Einfluss verloren. In der Folge wurde es möglich und verbreitete sich schnell, die Tapisseries wie die Wände selbst zu behandeln, indem man Möbel vor sie stellte und Gemälde auf sie hängte.⁷² Auf zahlreichen Stichen verwendet Abraham Bosse (1602–1676) solche Räume als Kulissen für seine Szenen des adeligen Lebens, etwa in *Der Besuch bei der Wöchnerin* von 1633: Die gewirkten Bilder wurden dadurch fragmentiert, sie büßten ihre Narration gegenüber der oberen Bildschicht, der der Gemälde, ein.⁷³ Nur noch besonders wertgeschätzten Stücken war es im 18. Jahrhundert vergönnt, neben der Malerei als Ganzes stehen bleiben zu dürfen:

«Ce Cabinet est orné de cette magnifique tapisserie de soye, rehaussée d'or & d'argent, que Madame de Montespan fit faire par Behagle sur les desseins de feu Berain. La beauté & la richesse de cette tenture font qu'il n'y a dans ce salon que deux Tableaux, qui sont au-dessus des deux portes: l'un représente Esther devant Assuerus, & l'autre Agar dans le désert: ils sont l'un & l'autre du Guerchin.»⁷⁴

Verhangene Bildräume: Tapisseries in Malerei und Grafik

Mehr als alle anderen Textilien verleitet die Darstellung von Tapisseries in Gemälden und Grafiken dazu, sie fälschlicherweise als dokumentarische Evidenzen aufzufassen. Unauffällig hängen sie an Raumwänden in Bildhintergründen und Seitenrändern und erscheinen, halb von Gemälden, Möbeln und Figuren verdeckt, wie reines Beiwerk. Allerdings nutzten die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts als Ausweis von Aktualität Gegenstände aus der Lebenswirklichkeit ihrer Ateliers oder des Auftraggebers, um den Bildraum als Bühne zu inszenieren oder das Sujet ikonografisch zu ergänzen. Allein in dieser Praxis, nicht in der Anordnung der Objekte im Bildraum, sind Übereinstimmungen mit den realen tapiseriebehangenen Räumen der aristokratischen Häuser zu suchen. Dass die Maler und Stecher von Interieurszenen durch die gemalte Raumeinrichtung das *hic et nunc* ihrer Bilder postulierten, lässt sich auch an der Tatsache ablesen, dass zu Beginn des 18. Jahrhunderts, als in Frankreich Interieurdarstellungen zu- und die Beliebtheit gewirkter Wandbehänge abnahmen, Tapisseries fast vollständig aus künstlerischen Darstellungen verschwanden. Lediglich wenn ihre Sujets und ihre soziopolitischen Implikationen die Darstellung öffentlicher Ereignisse unterstützen sollten, wie etwa in Augustin Justinats (†1743) Darstellung einer Ratsitzung der 1720er Jahre und sogar noch 1791 in Luis Paret y Alcázars (1746–1799) Gemälde *Eid Ferdinands VII. als Prinz von Asturien*, fanden sie noch Eingang in die Malerei.⁷⁵ Als Teil der Bildnarration kann die den Tapisseries zugeschriebene Symbolik, die von den aristokrati-

schen Betrachtenden gelesen werden konnte, allerdings sehr wohl Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung sein. Im Folgenden sollen daher die Bedeutungen und Zuschreibungen an die Tapisseries in der Kultur des 17. und insbesondere des 18. Jahrhunderts untersucht werden, um die Implikationen textiler Räumlichkeit besser zu verstehen.

Im 17. Jahrhundert fanden Tapisseries sowohl im französischen Kupferstich als auch in der niederländischen Genremalerei ausgiebig Anwendung. Die niederländischen Maler stellten Tapisseries als Wandbehang, aber auch als Raumteiler und Vorhänge dar, um die Räumlichkeit des dargestellten Interieurs zu umschließen, sie zu betonen oder den Bildraum überhaupt erst zu definieren.⁷⁶ So kann der Betrachter oder die Betrachterin mit der *Frau am Klavichord* des Leidener Malers Gerrit Dou überhaupt nur Blickkontakt aufnehmen, weil die aufgehängene Tapiserie, auf der Verdüren und ein Säulenkapitell zu erkennen sind, zur Seite genommen wurde (Abb. 12).⁷⁷ Die Tapiserie ist damit die textile vierte Wand, die den Bildraum erst zu einem Wohnraum macht, um ihn dann wie in einem Puppenhaus freizugeben. Dieser Darstellungstopos (und dieselbe Tapiserie) fanden wiederholt Einsatz, etwa in Dous *Die junge Mutter* oder in *Der Musikunterricht*, wahrscheinlich von seinem Schüler Domenico van Tol (um 1635–1676) gemalt.⁷⁸ Die schweren exotischen Knüpfteppeiche aufgebend, machten der schon zu Lebzeiten berühmte und (unter anderem von Johannes Vermeer (1632–1675)) nachgeahmte Dou und seine Schüler die Vorhänge zu fließenden Bildvermittlern, entweder zwischen dem Außen- und dem Innenraum, indem ein geöffnetes Fenster sie aufspannt und wölbt, oder zwischen Bild- und Betrachterraum, indem



12 Gerrit Dou: *Frau am Klavichord* (*A Woman Playing a Clavichord*), ca. 1665, Öl auf Eichenholz, 37,7 × 29,9 cm, London, Dulwich Picture Gallery, DPG56.



13 Jan Steen: *Fantasieinterieur mit Jan Steen und der Familie von Gerrit Schouten* (*Fantasy Interior with Jan Steen and the Family of Gerrit Schouten*), ca. 1659–1660, Öl auf Leinwand, 84,8 × 101,1 cm, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, Purchase: William Rockhill Nelson Trust, 67–8. Photo: Melville McLean.



14 Jan Steen: *Die Zeichenstunde* (*The Drawing Lesson*), ca. 1665, Öl auf Holz, 49,2 × 41,2 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 83.PB.388.

ein Stuhl sie in Richtung des Bildrands zieht. Die zur Seite geschobene Tapiserie kam auch in den Bildern von Gabriel Metsu (1629–1667) und Jan Steen (um 1626–1679) zum Einsatz, so dass aus einer Tür, die oft eine zusätzliche Szene im Hintergrund eröffnete, ein Schlitz in der ansonsten geschlossenen Wand wurde. In Steens *Fantasieinterieur mit Jan Steen und der Familie von Gerrit Schouten* bedecken Tapisseries die gesamte Wandfläche und bilden damit den Hintergrund für das Familienporträt (Abb. 13).⁷⁹ Die großflächigen Wandbehänge sind, so hat es den Anschein, am oberen Deckenrand mit Nägeln befestigt. Die florale Bordüre umschließt Landschaftsdarstellungen, die eine eigene Räumlichkeit erzeugen: Während der Vordergrund von einer Person im Raum der Schoutens verdeckt ist, zeigt Steen im Mittelpunkt der Tapiserie einen kleinen baumumstandenen See und in der Ferne ein Landhaus im Park. Damit bieten die Wandbehänge den Bildbetrachtenden, vor denen sich die Familienmitglieder aufreihen, einen alternativen Ausblick zu der Szene, die sich zeigt, wenn die Textilien zur Seite gerafft werden und die Tür sich auf eine Bedienstete öffnet, die den Tisch abräumt. Ganz ähnlich geht Steen auch in *Die Zeichenstunde* vor: Der Künstler hat, mit schnellem Pinselduktus, erneut eine Ver-düre dargestellt, eine figurenlose grüne Landschaft (Abb. 14).⁸⁰ Wie bei Dou trennt die an Haken befestigte Tapiserie einen Raumteil ab, jedoch nicht zwischen den Betrachtenden und der Bildszene. Vielmehr rahmt die breite Bordüre der Tapiserie nicht nur das Sujet der Tapiserie, sondern auch die Szene des Zeichenunterrichts. Steen greift hier nicht nur allegorisch sein eigenes Metier auf, er demonstriert auch, wie die Schichten eines Bildaufbaus funktionieren: Auf eine leere Leinwand – der leere Raum mit Staffelei, der hinter der Tapiserie steht – folgt der Hintergrund in Form einer Landschaft, hier der Wandbehäng. Er ist zu füllen mit Nebenfiguren, wie etwa der Gipsputto, der in diesem Fall nicht fliegt, sondern lediglich von einem Bindfaden herabhängt. Schließlich folgt im Mittelgrund das eigentliche Sujet, die figurale Szene, die nach Belieben mit symbolischen Attributen im Vordergrund angereichert werden kann, wie es Steen hier mit zahlreichen Vanitas-Symbolen vormacht. Die Art, wie die niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts die Darstellung von Tapisseries nutzten, um mehrfache Bildwelten zu erzeugen und zugleich mit Drapierungen und Ähnlichem auf ihre Materialität zu verweisen, verbindet die niederländischen Maler mit dem folgenden Gemälde eines unbekanntes Künstlers, dessen Entstehung in Frankreich vermutet wird. *Szene in einem Schlafzimmer* fällt durch die Leere im Raum auf, wodurch schnell der Eindruck eines Bühnenbildes entsteht (Abb. 15).⁸¹ Ein umgekippter Stuhl, zu Boden gefallene Spielkarten und zwei Figuren im Türrahmen schweigen beredt, so scheint es, über etwas, das sich hinter den Vorhängen des Bettes abspielt. Durch den leeren Raum gewinnen die schlichten Landschaftsdarstellungen der Tapisseries an Bedeutung. Wie bei Steen bieten sie zur Enfilade der Türöffnung eine alternative Raumtiefe an. Die prominent herabgefallene Ecke, die mit der darunter liegenden Wand offenbart, dass diese Tiefe nirgendwo hinführt, trägt zum enigmatischen, zur Uneindeutigkeit neigenden Charakter des Bildes bei.

In Frankreich verstand es vor allem Abraham Bosse Dekorativtextilien zu Elementen seiner allegorischen Interieurszenen zu machen, so etwa in seiner Kupferstichserie *Die fünf Sinne* von etwa 1638 (Abb. 16–19).⁸² Bosse situierte die fünf Sujets im räumlichen Kontext der französischen Oberschicht. Sehen, hören, schmecken und tasten finden in Innenräumen statt, deren Wände mit Tapisseries behangen dargestellt sind. In *Der Hörsinn* nimmt ein Tisch die Bildmitte ein, an der fünf Menschen gemeinsam musizieren. In ihrem Rücken sind die Scheiben eines Fensters weit geöffnet und lassen die Alltagsgeräusche von Natur und Mensch herein. Links und rechts des Fensters rahmen zwei großflächige Tapisseries die Gruppe. Anders als häufig in Bosses Stichen sind sie nicht mit Gemälden verhängen, so dass das rechte Schlachtengetümmel, aus dem man meint Trompeten, Huftrampeln und klingende Metalllanzen hören zu können, einen auditiven Kontrapunkt zu der melodischen Weise im Vordergrund setzt. Bosse hat die rechte Tapiserie so in Szene gesetzt, dass ihre Bordüre von den Fensterläden, einem Musiker und einem Stuhl verdeckt ist. Der Reiter und sein Heer stürmen dadurch aus dem Vordergrund ihres Bildes in den Vordergrund von Bosses Bild, bevor er auf der linken Seite, als Sieger, sich wieder entfernt. In *Der Geschmackssinn* findet die Tapiserie einen ähnlichen Einsatz: Während im Vordergrund das essende Paar auf das Offensichtliche hinweist, öffnet sich zwischen ihnen, auf der Mittelachse, der Blick auf die Tapiserie im Mittelgrund. Das heranreitende Paar bewegt sich abermals aus dem Mittelgrund in den Vordergrund, und das sich gegenüber sitzende Paar greift ihre Zugewandtheit auf. Die Attribute, sein Turban und ihr Sonnenschirm, zeugen allerdings eindeutig von einer zeitgenössischen ‹Exotik›, so dass auch der abstraktere *bon goût* hier anzuklingen scheint.

Im 18. Jahrhundert nahm Jean-François de Troy die in die Genremalerei diffundierte Draperie als ein raumschaffendes und fließen-



15 Anonym (französisch): *Szene in einem Schlafzimmer (Scene in a Bedchamber)*, ca. 1690, Öl auf Leinwand, 47,5 × 72 cm, London, Victoria & Albert Museum, P.25-1976.



- 16 Abraham Bosse: *Der Hörsinn (L'ouye)*, aus der Serie *Die fünf Sinne (Les cinq sens)*, 1635–1638, Radierung, 26,7 × 33,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art Harris Brisbane Dick Fund, 1926, 26.49.22.



- 17 Abraham Bosse: *Der Geschmackssinn (Le goust)*, aus der Serie *Die fünf Sinne (Les cinq sens)*, 1635–1638, Radierung, 26,3 × 33,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art Harris Brisbane Dick Fund, 1926, 26.49.25.

des Bildelement in sein Repertoire auf und wiederholte es in zahlreichen seiner Interieurszenen (siehe Abb. 1 und 3). In verschiedensten Varianten bauchten sich Vorhänge in den folgenden Jahrzehnten auf Paravents, Stuhllehnen und Beistelltischen sowie in Gemälden von unter anderem François Boucher, Nicolas Lancret (1690–1743) und Jean-Baptiste Pater (1695–1736).⁸³ Häufig weist de Troy dabei auf den Bühnencharakter und das erotische oder sogar voyeuristische Moment einer Szene hin.⁸⁴ Seine Formlosigkeit kann eine aufwühlende galante Situation spiegeln oder als einziges Chaos-Moment eine Szene in bester gesellschaftlicher Ordnung betonen, wie es etwa im *Quadrille-Spiel* von Hubert-François Gravelot (1699–1773) der Fall ist.⁸⁵ Dort bricht das gestaute Ende des Vorhangs am linken Bildrand die strengen vertikalen Linien und scheint einzig in den Rücken der Damen und in der geschwungenen horizontalen Leiste der rückseitigen Wandvertäfelung eine Entsprechung zu finden. In jedem Fall lässt



18 Abraham Bosse: *Der Tastsinn (Le touche)*, aus der Serie *Die fünf Sinne (Les cinq sens)*, 1635–1638, Radierung, 26,8 × 33,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art Harris Brisbane Dick Fund, 1926, 26.49.26.



19 Abraham Bosse: *Der Sehsinn (La vue)*, aus der Serie *Die fünf Sinne (Les cinq sens)*, 1635–1638, Radierung, 26,7 × 33,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art Harris Brisbane Dick Fund, 1926, 26.49.23.

es unterschwellig die zerwühlten Betten anklingen, wie sie eine Generation später Daniel Chodowiecki (1726–1801), Nicholas Lavreince (1737–1807), Jean Honoré Fragonard (1732–1806) und insbesondere Nicolas Delaunay (1739–1792) in seinem Kupferstich *Die indiskrete Ehefrau* nach Pierre-Antoine Baudouin (1723–1769) explizit machten (Abb. 20).⁸⁶ Dort verbinden sich Bett- und Fenstervorhänge, Bettzeug und Matratzen zu einer Insel der Libertinage, die sich in den Raum ergießt. Die Textilien in den Bildern machen demnach ebenso wie im Interieur selbst eine Entwicklung durch, die wesentliche Elemente der Dekoration aufgreift, darunter nicht zuletzt die geschwungene Linie und das Potenzial des Textilen zur Räumlichkeit.

Die Materialität der Hängung und ihre Meister

Das Potenzial der Räumlichkeit fand auch ganz praktische Anwendung in den Händen der *tapissiers*, die für das Arrangement, die Pflege und die Anbringung der Textilien zuständig waren. Nicht nur die Sujets der Tapisseries und ihr Verhältnis zum umgebenden Raum, auch ihre Anbringung war einem Wandel unterworfen. Das verbindende Element aller Wandbehänge, ob gewirkt, bestickt oder gewebt, war bis ins 17. Jahrhundert ihr Potenzial zur Mobilität.⁸⁷ Fehlende Anwendbarkeit in der Anbringung fiel negativ auf, etwa als einige Tapisseries aus dem Besitz Philipps des Kühnen zu groß für die Räume und die Kapelle waren, so dass man sie «ne pavoit bonnement tendre, ploier ne escourre pour la grandeur et la pesanteur d'eus.»⁸⁸ Indem sie lediglich am oberen Rand befestigt und vor die Wände gehängt wurden,



20 Nicolas Delaunay nach Pierre-Antoine Baudouin: *Die indiskrete Ehefrau* (*L'épouse indiscreète*), 1771, Radierung und Kupferstich, 50,1 × 36,2 cm, Washington, National Gallery of Art, 1942.9.2199.

waren sie leicht anzubringen und abzunehmen. Aus der Delokalisation der Tapisseries entsprang die Notwendigkeit eines *tapissier* im Dienst des Königshauses und des Hochadels, im 18. Jahrhundert nahm auch das Bürgertum seine Dienste in Anspruch.⁸⁹ Verantwortlich für die Aufbewahrung, den Transport und die Anbringung der Textilien,⁹⁰ war der *tapissier* maßgeblich an der Dekoration intimer und gesellschaftlicher Räume, des *espace perçu*, beteiligt. In seiner Funktion als Polsterer und Innenarchitekt fungierte er als Vermittler zwischen den Sphären der Produktion und der Rezeption.⁹¹ Er konnte bei Fürsten in Dienst stehen, für die Einrichtung sowie Instandhaltung der textil eingerichteten Räume und des Mobiliars verantwortlich sein und gleichzeitig ein Ladengeschäft betreiben. Am französischen Königshof des 18. Jahrhundert gab es eine ganze Reihe verschiedener *tapissiers* mit verschiedenen Aufgabenfeldern, etwa Dienstleistungen für die Höflinge, Anbringung von Textilien im Auftrag der *Menus Plaisirs*, oder als Gehilfe des Kammerdieners beim Lever des Königs.⁹² Die wichtigste Position hatte der *Tapissier ordinaire du Roi* inne. Er fertigte und lieferte die Möbel für das Königshaus (*grands meubles*; im Gegensatz zu den *meubles de campagne*) und war damit Polsterer und Händler zugleich.⁹³ Als solcher, davon darf man ausgehen, war er Mittler zwischen den innovativsten Textil- und Möbelproduzenten seiner Zeit und den stilbildenden sozialen Schichten, allen voran der Aristokratie. Viele *tapissiers* hatten aber auch ein oder mehrere Ämter als *Valet de chambre tapissier* im Dienste des Adels inne, sodass ihre distributiven und ästhetischen Entscheidungen Verbreitung fanden.⁹⁴ So arbeitete etwa der *Tapissier ordinaire du Roi* Pierre-Germain Lallié (1664–1736) unter anderem auch für den Duc de Mazarin (1632–1713) wie auch die Familien Noailles und d'Elbeuf. Das hinderte ihn 1717 nicht daran für die Residenz des Kölner Erzbischofs Joseph Clemens Kajetan von Bayern (1671–1723) einige Ideen und Skizzen zu liefern, «moyen de quoi on puisse rendre ces deux places de bon goût et hors du commun».⁹⁵ Spätestens wenn wie hier Geschmack und modische Innovation in Auftrag gegeben werden, kommt man nicht umhin, nach der Rolle des *tapissiers* als Multiplikator und Kurator räumlicher und textiler Perzeptionen zu fragen. Dass sich zumindest ein Teil der *tapissiers* mit diesen Fragen befasste, belegt etwa das Buch *L'Optique des couleurs* (1740) des von Diderot geschätzten Jesuiten Louis Bertrand Castel (1688–1757), das im Nachlass des königlichen *tapissier* Marc Lequeustre (†1759) gelistet war. Dass Lequeustre zudem Zeichenmaterial besaß, lässt auf eigenes künstlerisches Schaffen schließen.⁹⁶ Der *tapissier* Bimont wiederum verfasste 1766 und 1770 zwei Handbücher über die *Principes de l'art du tapissier*.⁹⁷

Auch als Textilhändler (*tapissiers marchands*), Mitglieder einer alten und mächtigen Zunft, versorgten die *tapissiers* den Pariser Adel und das aufstrebende Bürgertum mit Möbeln und Textilien.⁹⁸ Im 17. Jahrhundert hatten sie mit ausländischen Textilien, etwa aus Italien und Persien, selbst dieses Bedürfnis nach Mode geweckt.⁹⁹ Im 18. Jahrhundert machten sie dann französische Stoffe, etwa Lyoner Seiden, populär. Quasi alle Textilien und mit Textilien in Verbindung stehenden Möbel – Tapisseries ebenso wie Seiden, türkische Teppiche

und Polstermöbel, auch Hundehütten und Bettzeug; darüber hinaus Spiegel, Bronzen, Uhren, Kommoden¹⁰⁰ – wurden durch ihre Hände distribuiert, auch vermietet und verliehen. Ihre Kunst war allerdings ephemere: Die Anbringungen wechselten nach wenigen Monaten oder Jahren, viele Textilien sind nicht erhalten. Es gilt also, die verbliebenen Hinweise auszuwerten und die überlieferten Arten der Anbringung zu lesen.

Bimont beschrieb in seinem Handbuch *Principes de l'art du tapisserie* 1770 als einer der Ersten den Ablauf der Arbeitsschritte bei der Hängung einer Tapiserie.¹⁰¹ Dabei geht es um die Auswahl und das Arrangement der Wirkereien, ihr Anpassen an die Größe der Wand und schließlich die Anbringung. Zu große Tapisseries wurden an die Maße der Wandfelder angepasst. Das wurde vor allem seit dem Ende des 17. Jahrhunderts nötig, als es üblich wurde, die Wand etwa hüft-hoch mit Holz zu vertäfeln und die Tapiserie in das Feld zwischen Lambris und Stuckgesims einzupassen. Um die Symmetrie des Bildes zu erhalten, kam eine Falttechnik zur Anwendung. Bimont erklärt, dass man dazu das Bildfeld am inneren Rand hinter die Bordüre faltet, teilweise auch mehrmals: «Ces plis se font l'un sur l'autre, & quelque-fois à côté l'un de l'autre».¹⁰² Dabei gilt es das Bild nicht abzuschneiden «ce qui est désagréable à voir», und die Falten entsprechend der Fenster so zu setzen, dass das Licht keine Schatten wirft.¹⁰³ Wenn die Maße stimmen, werde mithilfe von zwei Nägeln ein Faden am Rand der Falte gespannt. An den seitlichen Bordüren ebenso wie in den Falten der weggeklappten Stücke wird ein Senkblei befestigt, damit sie gerade herabhängen. Ziel ist «de les faire simétriser» sowie die Wandfläche bis zur Decke auszufüllen, damit, so Bimont, nicht das Weiß der Wände zum Vorschein komme «afin que cela ne choque pas la vue» – der Blick der Betrachtenden ist die Maxime.¹⁰⁴

Bimont war, wie uns das Deckblatt seines Handbuches wissen lässt, «Maître & Marchand Tapissier».¹⁰⁵ Da bereits im 13. Jahrhundert der Begriff für umherreisende Wirker belegt ist,¹⁰⁶ kann angenommen werden, dass sich aus diesem Berufsfeld (wirken, verkaufen, anbringen und ausbessern) der pflegende und anbringende Berufszweig entwickelt hat.¹⁰⁷ Mit ihnen konkurrierten die *courtepointiers*, deren Aufgabenfeld aus dem Doublieren, Polstern und Wattieren von Möbeln, vor allem Betten, bestand, bis sie mit Beschluss von 1636 in die Zunft der Textilhändler inkorporiert wurden.¹⁰⁸ Ludwig XIV. beschäftigte mehrere Tapissiers du Roi.¹⁰⁹ Neben der Pflege und Instandhaltung der eingelagerten und genutzten Möbel sowie der Überwachung von Lieferung und Anbringung der königlichen *chambres* beim Umzug des Hofes etwa in die Sommerresidenzen, umfasste ihr täglicher Aufgabenbereich auch die Hilfe beim Zurechtmachen des königlichen Bettes während des Lever und Coucher.¹¹⁰ Eine weitere, das Zeremoniell betreffende Aufgabe war das Abnehmen der Möbelhussen vor Audienzen.¹¹¹

Mit Aufkommen der französischen Luxusindustrie im 17. Jahrhundert wurden alle *tapissiers* unabhängiger von großen Hofhaltungen und ihr Aufgabenbereich wuchs: Als *tapissiers-marchands* eröffneten selbständige Kunsthandwerker Auslagegeschäfte, in denen sie

nicht nur ihre Dienstleistung, sondern auch alle Arten von Möbeln, wie Tische, Kommoden, Spiegel, Kronleuchter usw. zum Verkauf anboten.¹¹² Das Kerngeschäft blieb aber die kunstvolle Bespannung von Sitzmöbeln und Wänden sowie das textile Arrangement von Betten und Vorhängen.¹¹³ Sie stellten dabei ein Bindeglied zwischen den Textilfabrikanten und den Auftraggebenden bzw. den Architekten, den *menuisiers* und den *ébénistes* dar. Nicht selten übernahmen sie teilweise Aufgaben eines Innenarchitekten, wenn sie etwa die Stoffe auswählten und arrangierten.¹¹⁴ «Chaque Hôtel a son tapissier affidé, & c'est lui qui vient deux fois l'année disposer les appartements pour l'hiver & pour l'été», beschreibt etwa das *Dictionnaire critique, pittoresque et sentencieux* 1768 die jährliche Arbeit eines *tapissier* in einem französischen *hôtel particulier*.¹¹⁵

Jean-François Bimonts Werk ist ein Hinweis auf das gewachsene Selbstverständnis der *tapissiers* als Berufsstand. Es erinnert außerdem daran, dass Colberts Teilung der schönen von den mechanischen Künsten im 18. Jahrhundert weiter voranschritt. Bimont sah sich selbst, das wird aus den *Principes* deutlich, als Handwerker, war sich dabei aber des aktuellen gesellschaftlichen Interesses an den Kunsthandwerken bewusst. So wandte er sich mit seinem Band nicht nur an Kollegen, sondern sah auch die Kunden als Leserinnen und Leser. Xavier Bonnet weist nach, dass Bimonts Buch in der Tat in der Bibliothek zahlreicher Intellektueller und Aristokraten vorhanden war.¹¹⁶ Die vom (mutmaßlichen) Rezensenten Voltaire geforderten und postulierten «éléments de goût et les principes de la poétique tapissière qui conduisent le tapissier de génie dans l'arrangement de ses ameublements» gehörten aus Sicht Bimonts eben nicht in sein Werk.¹¹⁷ 1766 hatte Bimont bereits einen kleineren Band mit dem Titel *Manuel des tapissiers* in Paris publiziert, das vor allem Preis- und Maßstabellen für verschiedene Textilien enthielt, wie sie auch schon für andere Materialien der Luxusindustrie erhältlich waren.¹¹⁸ Sie erleichterten die Berechnung der benötigten Materialien für ein Werk, sortiert nach Möbelkategorien wie Betten, Sitzmöbel und Matratzen. Die *Principes de l'art du tapissier* stellten vier Jahre später eine stark erweiterte Neuauflage dar, die sich nun nicht mehr nur an Kollegen, sondern auch an Lehrlinge und Auftraggebende wandte. Es lässt auf großes Interesse schließen, dass wiederum vier Jahre später eine erneute Neuauflage erschien, nun zusätzlich noch angereichert mit Kupferstichen und keinem Geringeren als dem Dauphin gewidmet.¹¹⁹ In einem vorgelagerten Textteil beschrieb Bimont darin nun für jedes Möbelstück die Abfolge der Handgriffe und die zu beachtenden Details. In seiner Einleitung gab er zusätzlich einen Einblick in die verschiedenen Aufgabenbereiche und Fertigkeiten eines *tapissier*. Als erste Aufgabe nannte er die Auswahl der passenden Stoffe für ein Möbelstück auf Grundlage der Kenntnisse ihrer jeweiligen Eigenschaften. Danach folgte die Abstimmung der zu verwendenden Stoffmuster und die Auswahl der Borten. Doch reichte es nicht, so Bimont, die Stoffe miteinander kombinieren zu können und die Stoffbahnen exakt und symmetrisch zueinander zu arrangieren, es gelte auch verschiedenste Nähetechniken und die Anbringung von Ziernägeln zu beherrschen.¹²⁰ Jeder

dieser Aufgaben widmete Bimont folgerichtig auch ein Kapitel seines Handbuchs, in denen er die grundlegendsten Prinzipien des jeweiligen Arbeitsschrittes erläuterte. Bei der Beschreibung der Möbelbespannungen widmete er dem *Lit à la duchesse*, das Lehrlingen häufig als Meisterstück diente, 14 Seiten, während er die textile Verkleidung einer Wand mit Tapisseries oder Seide lediglich auf den letzten zwei einhalb Seiten beschrieb. Vom integralen Mittelpunkt der Arbeit eines *tapissier* im Mittelalter hatte sich die Wandverkleidung demnach zur abseitigen Aufgabe entwickelt, nicht zu vergleichen mit der komplexen und prestigeträchtigen Herstellung eines Paradebettes.

Dass der Adel weniger umherreiste – meist nur noch zwischen einem Stadtpalais und einem oder mehreren Landschlössern – bedeutete allerdings nicht, dass eine textile Raumausstattung im 18. Jahrhundert irreversibel an einer Wand befestigt wurde. Es blieb dabei, im Winter die Wände und Möbel mit Tapisseries, Damast oder Samt zu verkleiden¹²¹, während im Sommer bevorzugt auf leichtere Textilien wie Taft und Pekin zurückgegriffen wurde¹²², ab dem 16. Jahrhundert auch auf Leder.¹²³ Im 18. Jahrhundert gab es vor allem in Paris eine florierende Luxusindustrie, die die Innenreinrichtung einem zunehmend schnellen Wandel unterwarf;¹²⁴ ein im 17. Jahrhundert entstandenes Konzept, das als «Mode» bekannt wurde.¹²⁵ Die Vielfalt der Textilien, die im 18. Jahrhundert vor allem durch Importe aus den östlichen und asiatischen Ländern sowie durch zunehmend automatisierte und diversifizierte Webtechniken vonstatten ging, spiegelte sich auch in der Ausdifferenzierung der Einrichtungsmoden, die den verschiedenen Geweben unterschiedlichste Anwendungsfelder zusprachen. Bimont nennt etwa als einziges Einsatzfeld der *Brocatelle à fleurs damassées* sowie der *Satinate* (sic!) die Wandbespannung von Gemäldekabinetten und Bibliotheken.¹²⁶ Neben einer bevorzugten Nutzung in bestimmten Raumtypen und zu bestimmten Jahreszeiten unterschied Bimont darüber hinaus z. T. auch örtlich: Bemale Gewebe etwa seien besonders für Möbel in Landhäusern geeignet.¹²⁷

Der *tapissier* Jules Deville veröffentlichte zwischen 1878 bis 1880, hundert Jahre nach Bimont, ebenfalls ein *Dictionnaire du tapissier*. In der Zwischenzeit war die Hängung von Tapisseries historisiert worden, Deville beschrieb eine vergangene Epoche:

«[E]lles [die Tapisseries, AR] n'étaient pas fixées comme de nos jours: on les clouait, ou plutôt on les appointait par le haut, en suivant une ligne horizontale fixée presque toujours par la hauteur des tapisseries, – les petites portes de l'époque n'étaient pas coupées dans la tapisserie, on se contentait d'en soulever un pan ou une partie.»¹²⁸

Diese Ablösung des Wandbehangs war in der Zwischenzeit unter anderem durch Holzvertäfelungen geschehen, in die Wandbespannungen eingesetzt wurden wie Gemälde: auf einen Holzrahmen aufgespannt und fixiert, wie Deville es beschrieb. Das freie Hängen, die schnelle Möglichkeit des Abnehmens und Einrollens und die flexible Möglichkeit der Anbringung in verschiedenen Räumen verlor endgültig seine Attraktivität. Stattdessen konnte jetzt überzeugen, wer eine textile Einrichtung besaß, die auf einen spezifischen Raum idealerweise in

Sujet, Funktion und Maße abgestimmt war und demnach zentimetergenau eingesetzt werden konnte. Dass es der Gobelins-Manufaktur im 18. Jahrhundert noch einmal gelang, eine europaweit wahrgenommene Hochzeit der französischen Tapisserie zu erleben, lag unter anderem daran, dass ihre Unternehmer das ehrwürdige Medium radikalen Neuerungen unterzogen hatten. Dazu gehörte insbesondere die Bereitschaft Tapisserien an die modische Anbringungsweise und die neuen Ansprüche an das Dekorative anzupassen.

1.2 Die *tapisserie d'alentours*: Erneuerung eines Mediums

Einige der erfolgreichsten Tapisserieserien der Gobelins-Manufaktur im 18. Jahrhundert, bevor das textile Medium mit der Französischen Revolution seine althergebrachte Symbolkraft verlor, war ein Typus der Tapisserie, der bald nach seinem Auftreten unter dem Begriff der «*tapisserie à alentours*» bzw. «*tapisserie d'alentours*» (etwa: Dekorrahmentapisserie) bekannt wurde. Mit diesem Typus, der vordergründig eine Reaktion auf veränderte architektonische Wohnverhältnisse und ökonomische Konkurrenz durch die Manufakturen in Aubusson und Beauvais war,¹²⁹ reflektierten die Künstler und Unternehmer das eigene Bildmedium in seiner Tradition und seiner Materialität, erneuerten das Motiv der Rahmung als epochenüberbrückendes Scharnier und formulierten mithilfe des Gestaltungskonzepts der *papillotage* ihren künstlerischen Anspruch. Zwei Tapisserieserien der Gobelins-Manufaktur, die *Geschichte des Don Quijote* und die *Tenture de Boucher*, waren zugleich Vorreiter wie auch Höhepunkte dieses Typus (siehe Abb. 4 und 6).

Das Prinzip einer *tapisserie d'alentours* besteht darin, dass ein zentrales Bildfeld von einer breiten, dekorativen Umrahmung (*alentours*) umgeben wird, die im Motiv meist aus einem einfarbigen Hintergrund (*fond*) und verschiedenen dekorativen Elementen, wie Blumengirlanden, Tieren und Musikinstrumenten besteht.¹³⁰ Dieses Kompositionsschema, das in Frankreich vor allem durch die Schule von Fontainebleau Verbreitung fand, lässt sich auf die ornamentalen Bildkartuschen grotesker Wandgestaltungen zurückverfolgen, wie sie sich etwa in der Galerie Franz' I. im Schloss von Fontainebleau befinden (Abb. 21).¹³¹ In den Gobelins-Tapisserien imitierte der *fond* in seinen Motiven und Farben verschiedene Textilien; die Manufakturen in Aubusson und Beauvais begnügten sich, als sie die Innovation aufgriffen, mit weniger aufwändigen, einfarbigen Hintergründen.¹³² Das zentrale Bildfeld ist häufig in der Form eines (ovalen) Medaillons dargestellt und enthält in der Regel eine figürliche Szene, die der Historien- oder Genremalerei entstammt.¹³³ Der das Bildfeld umgebende übrige Teil der Tapisserie wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend als «*alentours*» bezeichnet,¹³⁴ so dass diese Tapisserien ihren Anteil an der Entstehung des neuen Nomens («*les lieux circonvoisins*») aus dem älteren Adverb haben sollten.¹³⁵ Der Entwurf dieser neuen Komposition wurde zwar an der Gobelins-Manufaktur in Paris entwickelt, doch sehr schnell übernahmen Beauvais und Aubusson den neuen Stil, so dass die *tapisseries d'alentours* in Frankreich bis zur Revolution eine

enorme Quantität und Varianz erreichten, in ihren wesentlichen Elementen aber überraschend ähnlich blieben. Die größte Veränderung erfuhr die Bordüre, bis dahin ein wichtiger Bestandteil einer jeden Tapisserie, die mitunter als Markenzeichen einer Manufaktur diente; die neuen Dispositionen des Wohnraums brachten es mit sich, dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Bordüre sich wandelte, schmälerte und schließlich wegfiel. Damit einhergehend verloren die Tapisserien ihre freie Hängung und wurden stattdessen wie Leinwandgemälde in die Wandvertäfelungen eingelassen.

Die Serie der *Geschichte des Don Quijote*

Die Tapisserieserie der *Geschichte des Don Quijote*, die erste originäre *tapisserie d'alentours*, entstand zur Zeit der Régence. Dieser kurzen Periode der französischen Geschichte entsprechend ist sie ein Bindeglied zwischen einer Reihe textiler Bilderfindungen. Sie griff die Rahmenmotive vergangener Stile auf und ebnete den Weg für die *inventio* der *Tenture de Boucher*.¹³⁶

Die *Geschichte des Don Quijote* zeigt in allen neun Folgen (*tentures*), gewirkt zwischen 1714 und 1794, ein rechteckiges, zentrales Bildfeld im Querformat, dessen oberer und unterer Rand sich in ein Halbrund ausweitet. Am oberen Bildrand dieser Tapisserie bekrönt über einem Helm mit Federbüschen ein monochromes Reliefmedaillon das Bildfeld, das Büsten literarischer Ritter darstellt, die in späteren Folgen meist durch einen Pfau ersetzt wurden. Das Bildfeld ist umrankt von Blumengirlanden und verziert mit Harnischteilen – Helm, Brustpanzer, Beinzeug und Panzerhandschuhe – sowie Ritterwaffen – Schwerter, Hellebarden, Mordäxte und Lanzen –, die auch die Inschriftenkartusche am unteren Bildrand umgeben. Dieses Repertoire wurde in späteren *alentours* – insgesamt wurden für sechs Folgen neue *alentours* entworfen – mit Putti und Tieren variiert.¹³⁷ An den schmalen Seiten-



21 Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio: *Der Tod des Adonis (La Mort d'Adonis)*, ca. 1530, Wandkompartiment in der Galerie Franz' I., Fresko, Stuck, Fontainebleau, Château de Fontainebleau, SNPM46.

rändern verbinden zwei Agraffen, in breiteren Formaten erweitert durch Rosetten, das Bildfeld mit den vertikalen Tapissiererrändern, die in späteren Folgen immer wieder Abwandlungen erfahren. Die Tapissiererbordüre imitiert einen schmalen, an einen antiken Astragal erinnernden Goldrahmen. Die meisten Folgen weisen ein *alentours* auf gelbem Grund auf, das in seiner Musterung jedoch stark variiert. So zeigt die erste Folge einen geometrischen Grund kleiner hell- und dunkelgelber Dreiecke (Abb. 22). Sie evozieren Diamantquader oder lassen an das im Stück der französischen Adelspaläste weitverbreitete *mosaïque* der blütenverzierten Rauten denken.¹³⁸ Auch in den Bordüren oder an den Rändern der Bildfelder einiger Tapissereien waren solche flachen und unspezifischen Muster bereits zu finden, so auch in Audrans frühen *Zwölf Grottesken-Monaten* (Abb. 23). Die *tapisseries d'alentours* imitierten demnach nicht von Beginn an eine seidenbespannte Zimmerwand. Die Künstler suchten zunächst nach einer Möglichkeit, die einfarbigen Hintergründe, wie sie in den Grottesken noch üblich waren, visuell aufzulockern. Schon das zweite *alentours* lehnte sich in seiner Musterung allerdings stärker an ein Textil an. Die größte Veränderung erfuhr jedoch die Bordüre, weil sie in der neunten Folge (ab 1778) wegfiel. Immer vorhanden blieb hingegen die Inschriftkartusche, die die jeweilige Szene aus Miguel de Cervantes' Roman *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* benennt.¹³⁹

Nur kurze Zeit nach dessen Erscheinen 1605 bzw. 1615 war der zweibändige Roman 1614 und 1618 ins Französische übersetzt worden und erfreute sich im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich anhalten-



- 22 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste Belin I und Charles-Antoine Coypel: *Don Quijote hält das Scherbecken eines Barbiers für den Helm des Mambrin* (*Don Quichot prend le bassin dun barbier pour l'armet de Mambrin*) (Detail), aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote* (*Histoire de Don Quichotte*), ca. 1717–1718, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,44 × 1,27 m, Privatsammlung.

der Beliebtheit und großer Verbreitung.¹⁴⁰ Grund dafür war nicht zuletzt die <ver-rückte> Wahrnehmung des namensgebenden Hidalgo, dessen Kampf mit den Illusionen seine galante Entsprechung in der Tapisserieserie der Gobelins-Manufaktur findet.¹⁴¹

Die Entstehung der Tapisserieserie *Geschichte des Don Quijote* nahm gegen 1714 ihren Anfang durch einen nicht erhalten gebliebenen Kompositionsentwurf des Blumenmalers Jean-Baptiste Belin I, auch genannt Blin de Fontenay (1653–1715). Der angesehene Künstler war seit 1687 Mitglied der Königlichen Akademie und entwarf als solcher zahlreiche Vorlagen, vor allem Bordüren und Blumensujets, für die Gobelins- und Savonnerie-Manufakturen.¹⁴² Franziska Windt hält es für möglich, dass er anfänglich auch mit der Ausgestaltung der *Don-Quijote*-Bildfelder beauftragt war.¹⁴³ Andere figürliche Motive aus Belins Hand sind jedoch nicht bekannt. Nach Belins Tod 1715 übernahm, so viel ist sicher, Claude III Audran 1716 den Entwurf und entwickelte das finale *alentours* (und möglicherweise auch die Bordüre)



23 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran: *Zwölf Grottesken-Monate: Januar- März (Douze mois grotesques en bandes: Janvier-Mars)*, 1709–1710, Tapisserie, Wolle, Seide, Metallfäden, 3,75 × 2,50 m, Paris, Mobilier National GMTT-183-001.

für die erste Folge. Weil Belins Entwurf nicht erhalten ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, inwieweit Audran Belins Entwurf veränderte.¹⁴⁴ Belins Handschrift lässt sich allerdings gut verorten, wenn man, was bisher übersehen wurde, die unmittelbar davor entstandenen Savonnerie-Paravents als Vergleiche heranzieht. Vom ersten Savonnerie-Paravent (1707) findet sich die Rosette an den Rändern der breiteren Tapissieriformate wieder, außerdem das Listel, das den Hintergrund in ein äußeres und inneres Bildfeld teilt und sich nach der *Geschichte des Don Quijote* auch in anderen *tapisseries d'alentours* wiederfindet (Abb. 24).¹⁴⁵ Ganz ähnlich wie in Belins letztem Paravent, der erstmals 1713 mit den Emblemen der verstorbenen Königin Maria Theresia von Österreich (1638–1683) ausgeliefert wurde, beherrschen große Blumenranken mit Trophäen das *alentours*, den unteren Bildrand nimmt ein Piedestal ein (Abb. 25).¹⁴⁶ Besonders auffällig ist aber, dass sich das Muster der zweifarbigen Dreiecke, das Belin im Paravent für das Piedestal verwendet, in der Tapiserie zum Bildhintergrund ausweitet.¹⁴⁷



24 Savonnerie-Manufaktur nach Jean-Baptiste I Belin: Dreipaneeliger Paravent, 1707 erstmals ausgeliefert, Rahmen von ca. 1850–1900, Wolle und Holz, Waddesdon (Rothschild Family), Acc. No. 73.1998.

Auch Audran, der aus einer berühmten Künstler- und Kupferstecherfamilie stammte und als Leiter seiner *ornemaniste*-Werkstatt große dekorative Interieurs für königliche Schlösser wie Marly, Versailles und Meudon ausführte, hatte bereits wichtige Entwürfe für die Gobelins- und Savonnerie-Manufakturen geliefert, unter anderem 1699 die von Grotesken beeinflusste Serie der *Götter-Portieren* (Abb. 26).¹⁴⁸ Seine Handschrift findet sich ebenfalls in dem Paravent wieder, den er um 1710 zusammen mit Desportes für die Savonnerie-Manufaktur entwarf (Abb. 27).¹⁴⁹ Gleich der ersten *Don-Quijote*-Folge umrahmen das Bildfeld rote, gelbe und blaue Rocaille-Voluten, Agraffen halten es seitlich fest. Dass für die *Don-Quijote*-Bildfelder erst 1716 Zahlungen an den jungen Charles-Antoine Coypel belegt sind,¹⁵⁰ unterstreicht Vitets Vermutung, dass Audran zunächst auch einige Bildfelder entwarf, dann jedoch ausschließlich für die dekorativen Elemente eingesetzt wurde.¹⁵¹ Der Sohn des Premier Peintre du Roi Antoine Coypel, erst im Jahr zuvor in die Königliche Akademie aufgenommen, lieferte bis kurz vor seinem Tod 1752 insgesamt 28 Vorlagen für die Bildfelder.¹⁵² Er wählte ausschließlich Szenen, in denen Don Quijote mehrere Gegenüber amüsierte, so dass sich das Publikum der Tapisserien in diesen Figuren wiederfinden konnte; nicht selten erfand Coypel noch Personal hinzu. Bei der Bildauswahl gab Coypel solchen Anekdoten den



25 Savonnerie-Manufaktur nach Jean Baptiste I Belin und Alexandre-François Desportes: Sechspaneeliger Paravent, um 1714 entworfen, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, V4733.

Vorzug, die ihm Referenzen an Watteaus *fêtes galantes* und das französische Hofleben erlaubten, insbesondere Szenen am Hof der namenlosen Herzogin aus dem zweiten Band von Cervantes' Roman.¹⁵³ Eine Ausnahme bilden die beiden genuinen Bilderfindungen Coypels, die Anfang und Ende der Geschichte visualisieren: In *Don Quijote, geleitet von der Verrücktheit und geküsst von der bizarren Liebe Dulcineas, zieht aus um fahrender Ritter zu werden* weist die personifizierte Verrücktheit, symbolisiert durch einen Narrenstab in der Hand, Don Quijote den Weg vorbei an Dulcinea hin zu den verzauberten Windmühlen, seinem ersten und berühmtesten Abenteuer.¹⁵⁴ Den Abschluss bildet *Die Vernunft, schlussendlich von Don Quijote erkannt*, wo die personifizierte Vernunft die Verrücktheit unter den staunenden Augen Sancho Panzas davonjagt.¹⁵⁵ Diese Szenen finden sich in dieser Form nicht in Cervantes' Roman, korrespondieren aber mit der erzählerischen Klammer, laut der Don Quijote wegen der Lektüre zu vieler Ritterromane verrückt wird und kurz vor seinem Tod seine Verirrung erkennt. In ihrer scheinbaren Eindeutigkeit spiegeln sie aber kaum das Spiel



26 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran: *Saturn- Der Winter (Saturne- L'hiver)*, aus der Serie *Die Jahreszeiten (Saisons)*, genannt *Götter-Portieren (Portières des dieux)*, 1700-1701, Tapiserie, Wolle, Seide, Goldfäden, 3,60 × 2,55 m, Paris, Mobilier National, GMTT 164.

mit Vernunft und Verrücktheit wider, mit dem Cervantes im Verlauf des Romans immer wieder seine Leserschaft unterhält:

«Es muss doch in deinen Hirnkasten passen, dass alles, was ich getan habe, tue oder tun werde, wohlüberlegt ist und gänzlich im Einklang mit den Ritterregeln. [...] Und will ich Roland oder Orlando oder Hruotland (denn diese drei Namen trug er) auch nicht in allem nachahmen, nicht in allen Verrücktheiten, die er beging, sagte und dachte, will ich doch so gut wie möglich in einem Abriss die darbieten, die mir am wesentlichsten erscheinen. [...] Der Reiz liegt darin, dass ich ohne Anlass außer Rand und Band gerate, denn meine Herzensdame soll sehen, bin ich schon aus dem Stand und im Trockenen dazu fähig, zu was erst, wenn ich Wasser auf der Mühle habe? [...] Im Wahn bin ich, und im Wahn will ich bleiben, bis du mir die Antwort auf einen Brief überbringst, mit dem ich dich zu meiner Herrin Dulcinea senden will. Fällt sie so aus, wie es meine Treue verdient, dann lebe wohl, Wahn und Buße; ist jedoch das Gegenteil der Fall, werde ich im Ernst verrückt und somit nichts mehr spüren.»¹⁵⁶

So wie die Betrachterinnen und Betrachter der Tapisserien sich die Frage stellen, ob sie vor einem kunstvollen Textil oder einer gemälde-behängenden Wand stehen, so spielt auch Cervantes auf der Ebene der literarischen Narrationen immer wieder mit dem Changieren zwischen Illusion und Wahrheit: der Autor lässt sein Publikum beständig zweifeln, ob die Geschichte seiner Fantasie entspringt oder es sich doch um die wahren Begebenheiten handeln könnte, die der «arabische Historiograph» Cide Hamete Benengeli niederschrieb.¹⁵⁷ Ver-



27 Savonnerie-Manufaktur nach Claude III Audran und Alexandre-François Desportes: Sechspaneeliger Paravent, um 1710 entworfen, Rahmen aus dem 20. Jahrhundert, 1,40 × 3,40 m, Abbeville, Musée Boucher de Perthes, 1922–1-30.

gleichbar mit den Rüststücken und Ritterwaffen, die aus den Bildfeldern in das *alentours* gefallen zu sein scheinen, greift Cervantes' Spiel mit der Illusion auf die Geschichte selbst über, etwa wenn er Sancho Panza sagen lässt:

«... und der Knappe, der in dieser Geschichte vorkommt oder vorkommen sollte und sich Sancho Panza nennt, das bin ich selbst, sofern man mich nicht in der Wiege, will sagen, in der Druckerei vertauscht hat.»¹⁵⁸

Das Personal des Romans, allen voran Don Quijote und Sancho Panza, diskutiert auch selbst immer wieder die Bedeutung von Wahrheit und Illusion in Anbetracht unterschiedlicher Wahrnehmungen, ganz so, wie es die Betrachtenden im Angesicht der Tapisseries tun mögen. Eine Szene, in der die Wahrnehmungsdifferenz im Mittelpunkt steht, hat Charles-Antoine Coypel in dem Bildfeld der Tapiserie *Don Quijote hält das Scherbecken eines Barbiers für den Helm des Mambrin* (siehe Abb. 6) umgesetzt. In der Geschichte weist Sancho Panza Don Quijote, als dieser einen Ritter mit Goldhelm zu erspähen glaubt, sogleich darauf hin, dass er nur einen Mann sehe, der etwas Glänzendes auf dem Kopf trage. Hier hakt nun der auktoriale Erzähler ein und lässt die Leserschaft wissen, dass es sich um einen Barbier handele, der sich sein blank geputztes Scherbecken aus Messing zum Schutz vor dem Regen über den Kopf gestülpt habe. Nachdem Don Quijote den Barbier in die Flucht geschlagen hat, entspinnt sich eine unterhaltsame Diskussion zwischen den beiden Protagonisten, ob es sich um ein Scherbecken handele, oder um einen verzauberten Helm, der «täuschend einem Scherbecken ähnelt» und nur für ritterromankundige Menschen wie Don Quijote zu erkennen sei.¹⁵⁹ Im weiteren Verlauf des Gesprächs betont Sancho Panza seine fünf Sinne, die er zusammenhalten wolle, und Don Quijote schert sich nicht um die objektive Wahrheit, wenn er mit Bezug auf das Tier des Barbiers sagt: «Lass nur Pferd, Esel oder was auch immer in Ruhe, Sancho ...»¹⁶⁰ An späterer Stelle kommt Don Quijote auf dieses Ereignis noch einmal zu sprechen und macht deutlich, dass Wahrheit und Illusion, ganz im Sinne einer changierenden Wahrnehmung, im Betrachterauge liegen:

«Ist es die Möglichkeit, dass du schon so lange mit mir ziehst und immer noch nicht begriffen hast, dass bei den fahrenden Rittern alles nach Hirngespinnst, Torheit und Ungereimtheit aussieht und wie umgestülpt ist? Und nicht etwa, weil es das wirklich wäre, sondern weil immerzu ein Schwarm von Zaubernern unter uns wandelt, die all die Dinge verzaubern und vertauschen und so verkehren, wie es ihnen beliebt, je nachdem ob sie uns begünstigen oder vernichten wollen. Was für dich also ein Scherbecken ist, das ist für mich der Helm des Mambrin und für jemand anderen ganz etwas anderes. Und welche Voraussicht des Zauberers, der mir gewogen ist, dass alle für ein Becken halten, was wirklich und wahrhaftig der Helm des Mambrin ist ...»¹⁶¹

Coypel greift in seiner Bilderfindung die von Don Quijote angedeuteten changierenden Ansichten über seinen neuen Helm gekonnt auf: Der Hidalgo nimmt mit edlem Ernst, wenngleich mit leichter Ent-

täuschung ob der fehlenden unteren Helmhälfte, die Bildmitte ein. Sancho Panza hält sich im rechten Bildteil vor Lachen den Bauch, sein feistes Grinsen verrät jedoch sein Unverständnis für die Feinheiten des intellektuellen Gedankenspiels einer *papillotage*. Die Betrachter des 18. Jahrhunderts mögen sich am ehesten in den beiden Frauen wiedergefunden haben, die Coypel in künstlerischer Freiheit der Szene am linken Bildrand hinzugefügt hat: ihre Blicke verraten galantes Interesse und wissendes Amusement. Zwischen ihnen und Don Quijote, im Mittelgrund, befindet sich wortwörtlich die eigene flirrende Wahrnehmung: die Ohren des am Boden liegenden Tiers, vom flüchtenden Barbier zurückgelassen, sind zu lang für ein Pferd und zu kurz für einen Esel. Gerade weil die Tapisserien ähnlich wie die französischen Übersetzungen die Betonung auf eine humoristisch-joviale Lesart legten – zulasten des satirisch-destruktiven Moments –,¹⁶² konnte ein Leser wie Diderot die <ver-rückte> Wahrnehmung Don Quijotes wertschätzen:

«J'aime les fanatiques, [...] ceux qui fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toute leur force, vont dans les maisons et les rues, non la lance, mais le sillogisme en arrêt, sommant et ceux qui passent et ceux qui sont arrêtés, de convenir de leur absurdité, ou de la supériorité des charmes de leur Dulcinée sur toutes les créatures du monde. Ils sont plaisans, ceux-ci; ils m'amusement, ils m'étonnent quelquefois.»¹⁶³

An Diderots Kommentar lässt sich ablesen, welche Lust ein französischer, in aristokratischen Kreisen verkehrender Intellektueller des 18. Jahrhunderts an Paradoxien und dem Spiel flirrender Wahrnehmungsdifferenzen haben konnte, die Empfinden, Imagination und Seele herausforderten. Er bezog sich hier auf seinen Zeitgenossen Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), dessen Historizismus er verehrte, dessen Hellenomania ihn jedoch amüsierte. Aus Diderots Sicht ergab das ein angenehmes Flirren zwischen Wahrheit und Illusion:

«Dans le paradoxe, accumulant images sur images, appelant à leur secours toutes les puissances de l'éloquence, les expressions figurées, les comparaisons hardies, les tours, les mouvemens, s'adressant au sentiment, à l'imagination, attaquant l'âme et sa sensibilité par toutes sortes d'endroits, le spectacle de leurs efforts est encore beau. [...] Tel est Winckelman [sic!] lorsqu'il compare les productions des artistes anciens et celles des artistes modernes. [...] L'antique, vous dira-t-il sans balancer, L'antique!... Et voilà tout d'un coup l'homme qui a le plus d'Esprit, de chaleur et de goût, la nuit tout au beau milieu du Toboso.»¹⁶⁴

Die 15 Tapisserien der ersten Folge (1717–1718) waren für Louis-Antoine de Pardailan de Gondrin, Duc d'Antin (1665–1736) bestimmt, Mitglied des Rates des Regenten und seit 1708 Directeur général des Bâtimens du roi, Académies et Manufactures in Colberts Fußstapfen.¹⁶⁵ Er wird

als Initiator und Auftraggeber der Entwürfe angenommen, mit dem Ziel im letzten Jahr des Spanischen Erbfolgekriegs (1701–1714) die Manufakturarbeiter zu beschäftigen und dem Fehlen aktueller Vorlagen entgegenzuwirken.¹⁶⁶ Zumindest für das *alentours* der zweiten Folge von 1721 ist seine private Auftraggeberschaft belegt.¹⁶⁷ Die Kosten der Entwürfe wurden aber, wie üblich, der königlichen Kasse angewiesen, so dass eine erneute Herstellung der Tapiserieserie nach den Vorlagen möglich gewesen wäre. Spätestens 1717 begann die Arbeit in den Hochwebstuhl-Werkstätten von Jean Jans (acht Tapisseries) und Jean Lefebvre (sieben Tapisseries); vier schmale *entre-fenêtres* lassen sich keiner Werkstatt eindeutig zuordnen.¹⁶⁸ Die Kartons des *alentours* beider Ateliers unterscheiden sich in einigen Details, insbesondere in der Harnisch- und Waffendekoration, stimmen aber in zwölf Fällen in ihren Maßen von etwa 3,50 Metern Höhe und rund 1,30 Metern Breite überein. Die drei Tapisseries *Auftritt der Schäferinnen zum Tanz auf der Hochzeit des Camacho* (Jans), *Fortsetzung der Hochzeit des Camacho: Auftritt der Liebe und des Reichtums* (Lefebvre) und *Die Vernunft, schlussendlich von Don Quijote erkannt, erlöst ihn von der Verrücktheit* (Jans) haben bei derselben Höhe eine Breite von rund 2,25 Meter und demnach eine dritte *alentours*-Variante aus der Hand von Audran.¹⁶⁹ Die geringe Höhe und Breite der Folge spricht dafür, dass sie bereits für die neue Anbringung über dem Lambris vorgesehen war. Über die geringe Breite der einzelnen Tapisseries schrieb M. d'Isle an M. de Tournehem in einem Brief 1749, sie seien dafür gedacht gewesen, sich an verschiedene Raumformen anzupassen: «qui a été fait pour être alongé ou retrécý suivant la largeur.»¹⁷⁰

Ob es sich beim ursprünglichen Anbringungsort möglicherweise um das Schloss Petit-Bourg handelte, das Antin zwischen 1716 und 1722 erbauen ließ und das im Aufriss kniehohe Holzvertäfelungen zeigt, ist nicht bekannt.¹⁷¹ Noch wahrscheinlicher erscheint eine Anbringung in seinem nicht erhaltenen Pariser *hôtel particulier* zwischen der Rue Neuve Saint-Augustin und Rue Louis-le-Grand (Ankauf 1713), von dem es hieß, seine Inneneinrichtung übersteige alles, was es in der Stadt zu sehen gebe.¹⁷² Möglicherweise schenkte er die Serie aber auch schon bald nach ihrer Fertigstellung ungenutzt seinem Enkel und Erben François, dem zweiten Duc d'Antin, aus Anlass seiner Heirat 1722.¹⁷³ Zumindest von Louis, dem dritten Duc d'Antin ist bekannt, dass er bei seinem Tod 1757 die Tapisseries im *Cabinet* und im Schlafzimmer seines Stadtpalais in der rue du Faubourg Saint-Honoré hängen hatte.¹⁷⁴ Jede Tapiserie war ein veritables Kompositwerk: In ein sich wiederholendes *alentours* wurde lediglich an entsprechender Stelle ein Reliefmedaillon, ein Bildfeld und eine Inschriftkartusche eingesetzt. Durch das Kompositkonzept konnte bei geringerem Entwurfsaufwand ein ähnlicher Eindruck der Vielfalt erweckt werden, wie es etwa Audrans Meisterwerk der *Zwölf Grottesken-Monate*, entworfen um 1708, tat (siehe Abb. 23). Bei diesem scheinen auf den ersten Blick alle Teile gleich, doch wiederholt sich in Wahrheit nicht ein einziges Detail. Als Bespannung für einen, vielleicht auch zwei Räume kreierte die *Don-Quijote*-Bilder, obwohl von Details überladen und jedes mit einem anderen Bildfeld, eine eindeutige Einheit, ähn-



28 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran und Charles-Antoine Coypel: *Don Quijote auf dem Ball bei Don Antonio (Don Chisciotte a Barcellona al ballo offerto per lui da Don Antonio)*, aus der zweiten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote (Storia di Don Chisciotte)*, 1730-1733, Tapissérie, Wolle, Seide, 3,74 x 5,76 m, Turin, Palazzo Reale, 4656 (1966).

lich einer seidenbespannten Wand, die im Wesentlichen auf der Farbe des Hintergrundes beruhte. Ebenso wie der ursprüngliche Anbringungsort ist auch die Ausstattung des Raumes unbekannt. Wurden die Tapisseries von Sitzmöbeln begleitet? Das Nachlassinventar des dritten Duc d'Antin 1757 könnte darauf einen Hinweis geben: Dort ist von sechs Armlehnstühlen und zwei Sofas die Rede, «*couvert de tapisserie des Gobelins fond jonquille à fleurs*». ¹⁷⁵ Entwürfe *en suite* mit den *Don Quijote*-Tapisseries sind jedoch erst ab 1721 erhalten. ¹⁷⁶

Auch nach der Übernahme der Regierungsgeschäfte 1723 interessierte sich Ludwig xv. (1710–1774) kaum für die Entwürfe der Manufaktur seines Großvaters. Erst 1749, fast zwanzig Jahre später, wurde eine Folge des *Don Quijote* für das königliche Schloss von Marly bestellt. Zu diesem Anlass wurde eigens ein neues *alentours* entworfen. Das geringe Interesse des Königs an der Produktion der Gobelins-Manufaktur war insofern für die drei Unternehmer und Leiter der Werkstätten Jacques Neilson (1714–1788), Michel Audran (1701–1795) und Pierre-François Cozette (1714–1801) besorgniserregend, als dass das Interesse privater Kundschaft nicht in gleichem Maße anstieg und die Rechnungen des Königshauses häufig nur mit großer Verzögerung bezahlt wurden. Zwar produzierte die Gobelins-Manufaktur vornehmlich für den König, doch war ihnen erlaubt, auf eigenes Risiko Aufträge von Privatpersonen anzunehmen. Die Entwürfe für diese Aufträge finanzierten in solchen Fällen die Unternehmer selbst oder die Auftraggeber, ebenso oft wurde aber auch auf Kartons von königlichen Aufträgen zurückgegriffen. ¹⁷⁷ Das zweite *alentours*, das 1721 wahrscheinlich von Coypel und Audran gemeinsam entworfen wurde, entwickelte den Typus der *tapisserie d'alentours* maßgeblich weiter. ¹⁷⁸



29 Manufaktur von Raphael de la Planche nach Charles Errard: *Der Pfau, oder Die Luft* (*Le Paon ou l'Air*) aus der Serie der *Rankenornamente* (*Les Rinceaux*), ca. 1650–1660, Wolle, Seide, Paris, Mobilier national, GMTT 60/1.

Für eine breitere figürliche Szene des Bildfeldes erdachten die beiden Entwerfer eine querformatige Tapisserie (Abb. 28). Mit ihr führten sie einige der wesentlichen Neuerungen der *tapisserie d'alentours* ein, die später die *Tenture de Boucher* prägen sollten. Zum einen veränderte sich, wie bereits erwähnt, der Hintergrund, der nun ein Ornament aus stilisierten Blüten in miteinander verflochtenen Kreisen zeigte. Dieses byzantinische Motiv hatte seit dem Mittelalter in das abendländische textile Ornamentrepertoire Einzug gehalten.¹⁷⁹ Damit löste sich das *alentours* endgültig von dem geometrischen Muster des ersten *alentours* und näherte sich der Illusion des Textilen an.

Die andere Neuerung betraf das Bildfeld, das die Entwerfer physikalischen Regeln unterwarfen und das somit nicht mehr auf prekäre Weise zwischen zwei Arabesken klemmte: Das Bildfeld thront nun vielmehr auf einem Podest, das aus der Inschriftkartusche und einem Wappen besteht, gehalten von einem grotesken Tiermaul und umgeben von Tieren und Kriegstrophäen.¹⁸⁰ Auf diese Weise löste sich die *Geschichte des Don Quijote* von der Medaillondekoration. Medaillons waren im Innenraumdekor des 17. und 18. Jahrhunderts weit verbreitet. Sie fanden sich auf Tapisserien, Möbelbespannungen, Paravents und Teppichen, aber auch die Sujets auf Vertäfelungen, Gläsern und Geschirr wurden vielfach in Form von Medaillons in ein Dekor eingefügt. An der Tapisserie *Der Pfau, oder Die Luft* aus der Serie der *Rankenornamente* wird deutlich, dass bei Medaillons im Gegensatz zu einem geerdeten Bildfeld häufig der Eindruck mitschwingt, es handele sich um eine Öffnung oder einen Durchbruch in einer – in diesem Falle mit Arabesken verzierten – Wand, hinter der eine räumliche Tiefe zu finden ist (Abb. 29). Dieser Effekt entsteht durch die Unverbundenheit der Medaillonform mit dem umgebenden Dekor, dessen Flachheit den kompositorischen Gegenpol zum offenen Bildraum darstellt, der Tiefe und Örtlichkeit evoziert, und demnach mit seinem Sujet eine andere Dekorativität als die umgebenden Arabesken anbietet. Insgesamt bleibt diese Dekoration jedoch raumlos, denn in ihr herrschen keine physikalischen Gesetze. Das Bildfeld der *Geschichte des Don Quijote* hingegen bekommt durch das Podest und seine Rahmung einen Ort, der es als Bild im Bild ausweist, das keine neue Räumlichkeit hinter der gelben textilen Wand suggeriert. Dieser illusionistische Effekt, der hier nur angedeutet ist, sollte sich bei den *Tenture de Boucher* weiter verstärken.¹⁸¹

Die zweite Neuerung im *alentours* der *Geschichte des Don Quijote* ist auf den breiten Seitenrändern zu sehen (siehe Abb. 28). Coypel und Audran füllten sie nicht nur mit den ubiquitären Blumengirlanden. Für die Seitenränder ersannen sie zwei hängende ovale Reliefmedaillons, die sich ebenso wie das zentrale Bildfeld vom Medaillonprinzip der vergangenen Jahrhunderte lösten und eine neue Bildrealität konstituierten – eine, in der das physikalische Gesetz der Schwerkraft erneut aufgezeigt und variiert wird.¹⁸² Lediglich das Sujet des Reliefmedaillons nahmen sie dafür aus dem ersten *alentours* auf, indem sie zwei namenlose Ritterbüsten zeigten. Doch sind sie keinesfalls, wie noch im ersten *alentours*, losgelöst von der sie umgebenden Dekoration: Ihre Platzierung erklärt sich durch ihre Hängung mit filigranen

blauen Bändern von der Rahmenbordüre herab. An diesem Punkt stellt die Tapiserie die Stellung des dekorativen *alentours* als minderwertiges Parergon zum bedeutungsvollen Ergon des namensgebenden Bildfeldes in Frage. Vergleichbar mit den Bergamo-Tapiserien, bei denen die dekorativen und abstrakten Motive anfangs primär ökonomische Gründe hatten, entstand aus der zeit- und geldsparenden Bilderfindung der *alentours* eine Wertschätzung und schließlich Betonung für das Dekorative. Und auch die New Yorker Kuratorin Edith A. Standen konstatierte bereits 1975, dass die Tapiserien des 18. Jahrhunderts das Prinzip aufgriffen, das zwei Jahrhunderte zuvor schon die Bildwirker der Millefleurs-Tapiserien nutzten: «clearly delineated central figures, dominating the composition, but small in comparison with the total area, amid a wealth of delightful accessories.»¹⁸³ Ausgehend von den Bergamo- und den Millefleurs-Tapiserien wird das *alentours* selbst zum Ergon, indem es nicht mehr nur raumlose verzierende Fläche ist, sondern nach den Gesetzen der Physik den materiellen Wohnraum illusioniert. Das zentrale Bildfeld ist nun Teil der Logik des *alentours* und somit Teil eines größeren Ganzen. Mit diesem Bezug auf die Tradition verweist die *tapiserie d'alentours* gleichfalls in einer *mise-en-abyme* der textilen Wandbespannung auf ihre Medialität und ihre immanente Fähigkeit zur Illusion, die keines perspektivischen Bildraumes bedarf.¹⁸⁴

Die Serie der *Tenture de Boucher*

Die Tapiserierserie der *Tenture de Boucher* wurde von 1763 bis 1791 in mehreren Folgen auf Grundlage einiger Gemälde François Bouchers gefertigt und fand alsbald, zuweilen auch unter dem Titel *Les Amours des Dieux*, wirtschaftlichen und künstlerischen Erfolg (siehe Abb. 4).¹⁸⁵ Allen dazugehörigen Tapiserien ist gemein, dass sie ein oder zwei ovale Medaillons, die ein Ölgemälde Bouchers an einer Zimmerwand imitieren, auf karmesinrotem Grund zeigen, dessen florales Muster den visuellen Effekt einer Damastwandbespannung nachahmt.¹⁸⁶



30 Maurice Jacques und François Boucher (zugeschrieben): Tapiserieentwurf, 1758, Öl auf Leinwand, 48 × 88 cm, Paris, Mobilier National, GOB 29.

Zusätzlich ist das *alentours*, das drei Variationen erfuhr, mit Blumen, Trophäen, Girlanden und Vögeln erfüllt und in allen Folgen mit einer Bordüre umgeben, die als ein Goldrahmen erscheint. Die *Tenture de Boucher* ist letzter Höhepunkt des traditionsreichen Mediums Tapisserie im Ancien Régime. Ihr Motiv ist Ausdruck der Verschmelzung traditioneller Technik mit aktuellen ästhetischen Prinzipien der Zeit. Dabei stehen in diesem Kapitel zwei Folgen im Fokus, deren unterschiedlicher sozialer, repräsentativer und ästhetischer Kontext sowie die einhergehende differierende Nutzung die Umbrüche und Entwicklungen der Epoche aufzeigen. Das ist zum einen die erste Folge, die mehrmals nach Großbritannien verkauft wurde, insbesondere nach Croome Court, zum anderen die sechste Folge, die als einzige im Kontext der ursprünglich geplanten Nutzung eingesetzt wurde und ein umfassendes Ensemble im Hôtel de Lassay im Auftrag des Duc de Condé darstellte.

Anfangspunkt dieser beiden Ensembles sind zwei Ölskizzen, die heute im Mobilier National in Paris verwahrt werden. Sie sind die ersten visuellen Hinweise auf die Komposition der *Tenture de Boucher* (Abb. 30–31). Mithilfe erhaltener Rechnungen auf 1758 datiert, werden sie dem Blumenmaler der Gobelins-Manufaktur Maurice Jacques als Verantwortlichem für das *alentours* und François Boucher bzw. dessen Werkstatt als Urheber der Medaillonbilder zugeschrieben.¹⁸⁷ Die beiden Männer waren klug gewählt: Boucher hatte bereits in seinen Entwürfen für Beauvais Erfahrung mit Tapisseriesujets gesammelt und war zudem, auch trotz seines akademischen Erfolges, vertraut mit den kunsthandwerklichen Prinzipien der Dekoration.¹⁸⁸ Jacques hingegen, seit 1756 für die Manufaktur tätig, war als Schüler der Lukas-Akademie in seiner Bildfindung nicht von den Prinzipien der schönen Künste, wie sie die Königliche Akademie aufstellte, gehemmt.¹⁸⁹ Er zeichnete im Folgenden auch für die meisten Aktualisierungen der *alentours* verantwortlich. Diese Ölskizzen sind bereits erstaunlich nah an der späteren Ausführung, alle wichtigen Neuerungen sind



31 Maurice Jacques (zugeschrieben): Tapisserieentwurf, 1758, Öl auf Leinwand, 44 × 79 cm, Paris, Mobilier National, GOB 42.

darin enthalten: Das eine zeigt auf einem hellrosanem Grund, dessen weißlich changierendes Muster auf ein Damastgewebe verweist, drei <Gemälde>: das mittlere im rechteckigen Format (Pentimenti lassen ein ursprünglich ebenfalls ovales Feld erkennen), die lateralen Bilder in ovaler Medaillonform (siehe Abb. 30). Alle drei <Gemälde> hängen an auffälligen blauen Bändern von der goldenen Rahmenbordüre herab und sind mit roten und blauen Blumengirlanden geschmückt. Am unteren Bildrand liegen nicht nur Musikinstrumente wie eine Musette, auch ein exotischer Vogel mit blau-rotem Gefieder hat sich auf dem Tapissierierahmen niedergelassen. Es ist anzunehmen, dass sich Jacques bei diesem Entwurf auf die Dreiteilung der Grotoskenfelder der *Don Quijote*-Tapisseries bezog. Jedoch ist das zentrale Bildfeld nun nicht mehr ein Medaillon, das schwebend die Mitte der Tapiserie einnimmt oder, wie bei der *Don-Quijote*-Tapiserie, lose auf einem Podest ruht, sondern es evoziert nun vollends ein auf eine Wand gehängtes Gemälde.¹⁹⁰ Nicht nur, dass die drei Bilder nun mit dicken Bändern ostentativ auf ihre Hängung am oberen Rand verweisen, sie werfen nun auch Schatten, die eine Lichtquelle von oben links suggerieren.

Eine erste Anregung für die *Tenture de Boucher* lieferte, darauf weist Jacques in seiner ersten Rechnung hin, der Architekt Jacques-Germain Soufflot (1713–1780) in der Funktion als Direktor der Gobelins-Manufaktur. Generell sind der Grad der Beteiligung Soufflots und der anderen Involvierten an der *inventio* der *Tenture de Boucher* umstritten, ihre Darstellung uneinheitlich.¹⁹¹ Ein Brief aus dem Jahr 1758 zeigt aber auf, in welcher Weise Soufflot im Kontext anderer Wandbehänge die Idee zu einer illusionistischen Komposition hatte, bei der vor einem immer gleich gemusterten Hintergrund Bilder imitierender Medaillons mit verschiedenen Motiven von der Tapissiererbordüre herabhängen könnten:

«J'ay prié aussi Mr Boucher, il y a déjà du tems, d'imaginer quelque chose de plus agréable pour cette tenture sans que le prix augmentât de beaucoup; on pouroit, je crois, Monsieur, faire un fond de mosaïques¹⁹² dans lesquelles seroient des fleurs de lis, enfermé dans une belle bordure à laquelle seroit attaché un tableau de moyene grandeur qui feroit le milieu de la pièce et représenteroit quelqu'acte de justice, différent dans chacune.»¹⁹³

Damit umschrieb er exakt die Komposition der nur wenige Monate später von Jacques und Boucher gefertigten, ersten Entwürfe zur *Tenture de Boucher*. Dabei mögen ihn, darauf weist sein Vorschlag eines Hintergrunds aus Lilien hin, die Wappentapisseries (*chancelleries*) angeregt haben, die der König traditionell einem Kanzler zu Beginn seines Dienstes schenkte. Sie zeigen immer das Wappen des Kanzlers auf einem regelmäßigen Mustergrund aus den königlichen Lilien (Abb. 32). Es ist an dieser Stelle interessant zu erwähnen, dass auch Claude III Audran zahlreiche solcher Wappentapisseries für die Gobelins-Manufaktur entwarf, bevor er sich mit der *Geschichte des Don Quijote* befasste.¹⁹⁴ Soufflot bemerkte «qu'elle peut occuper des ouvriers inférieurs, en expectant la partie des figures»¹⁹⁵ und machte damit

deutlich, dass durch diese klare Trennung von Hintergrund und Motiv auch eine gezieltere Beschäftigung begabter und weniger begabter Wirker möglich sei. Letztere arbeiteten dann nämlich nicht nach den großen Kartons der gesamten Tapiserie, sondern nach kleinen, etwa 45 × 30 Zentimeter großen Vorlagen, die einen oder zwei Musterrapporte enthielten.¹⁹⁶ Das lediglich aus zwei Farben bestehende, immer gleiche Motiv eines «fond de damas» wurde denn auch laut einer Tariftabelle von 1778 mit einem der geringsten Beträge entlohnt.¹⁹⁷ Der Duc de Marigny lehnte zwar Soufflots Vorschlag zunächst ab,¹⁹⁸ doch die Illusion eines herabhängenden Bildes im Bild fand über Boucher und Jacques in abgewandelter Form ihren Weg in die Gobelins-Manufaktur. Die zweite Neuerung, die Imitation des karmesinroten Seidendamastes, kann jedoch nicht Soufflot zugeschrieben werden: Er beschrieb einen «fond de mosaïques», ein Begriff, der als ein *terminus technicus* für jede Art von repetitiv gemusterten Hintergründen diente, wohl in Abgrenzung zu einfarbigen Hintergründen. Man findet ihn in den Quellen beispielsweise auch für den Hintergrund aus verschlungenen Kreisen im zweiten *alentours* der *Geschichte des Don Quijote* (Abb. 33).¹⁹⁹ Dessen Muster ist an antike bzw. byzantinische Motive angelehnt, die in der Renaissance Eingang in alle Bereiche der Dekoration fanden, auch die der Textilien. Mit diesem Muster näherte sich die *Geschichte des Don Quijote* zwar einer Konkretisierung des Motivs an, blieb jedoch weiter im Unspezifischen. Vor allem aber griff es auf ein historisches, nicht spezifisch textiles Muster zurück, dessen Ausführung Ton in Ton keinen Zeitgenossen dazu bewog, von einem



32 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran: *Portiere mit dem Chauvelin-Wappen* (*Portiere with the Chauvelin arms from a set called a Chancellerie*), aus der Serie für Germain-Louis Chauvelin, 1700 entworfen, 1728–1730 gewirkt, Wolle und Seide, 3,54 × 2,79 m, New York, Metropolitan Museum of Art Rogers Fund, 1962, 62.91.



- 33 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran und Charles-Antoine Coypel: *Der gestohlene Esel von Sancho Panza (Furto dell'asino di Sancio Panza)* (Detail), aus der zweiten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote (Storia di Don Chisciotte)*, 1730-1733, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,65 × 3,00 m, Turin, Palazzo Reale.



- 34 Digitale Collage, den Rapport wiedergebend, aus Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher: *Venus und Vulcan* (Detail), aus der Serie *Tenture de Boucher*, 1775-1778, Wolle und Seide, 3,81 × 4,88 m, Los Angeles, J. Paul Getty Museum 71.DD.468.



- 35 Maurice Jacques: Ornamentstich mit sechs Blüten, aus: Maurice Jacques et al.: *Nouveau recueil de fruits, fleurs et plantes utiles aux dessinateurs*, Paris 1749, fol. E3, Paris, Bibliothèque de l'INHA Fol EST 612.



- 36 Seidendamast, ca. 1730, Frankreich, 52,5 × 103 cm, Rapport: H. 41 cm, Stansstad, Galerie Ruf AG, Nr. 0468.

«fond de damas» zu sprechen.²⁰⁰ Die zweite Neuerung dürfte demnach Maurice Jacques zuzuschreiben sein. Wim Mertens und Lesley Miller arbeiteten heraus, dass Jacques vor seiner Tätigkeit für die Gobelins-Manufaktur mit hoher Wahrscheinlichkeit Seidenmotive in Lyon entwarf.²⁰¹ Er mag sich demnach nicht nur von der byzantinischen Stoffimitation der *Don-Quijote*-Serie inspiriert haben lassen, sondern auch von seinen eigenen Entwürfen. Zumal, wie bislang übersehen wurde, zwei florale Ornamentstiche Jacques', die er 1749 veröffentlichte, mit ihren großen und flächigen Blättern den Blumen des Tapiseriegrundes stark ähneln (Abb. 34–35).²⁰²

Diese Übertragung eines textilen Musters in ein anderes textiles Medium sowie die Evokation einer modischen Damastwandbespannung war eine veritable Innovation. Damit stellte die Tapiserie nicht mehr eine beliebige, mit Stoff bespannte Wand dar, sondern die eines aristokratischen Appartements. Diesen Eindruck unterstrichen auch die modischen ovalen «Gemälde» nach Boucher.²⁰³ Wie der *tapissier* Bimont 1770 festhielt, stellten Damaste zu dieser Zeit die weitverbreitetsten Wandbespannungen dar. Er lobte insbesondere ihre Brillanz und Farbintensität, zwei Eigenschaften, die auch die *Tenture de Boucher* zu imitieren suchten.²⁰⁴ Das endgültige Motiv des *Rapports* erfuhr im Vergleich zu den Ölskizzen von 1758 aber noch einige Abwandlungen: Zwar blieb es grundsätzlich bei einem floralen, gewellten Rankenmotiv, doch entschied man sich nun für Karminrot als Farbe, dessen Pigmente länger lichtbeständig blieben.²⁰⁵ Der *Rapport* bestand jetzt aus einem auffallend dicken Gehölz mit je zwei geschlossenen, zwei erblühenden und zwei geöffneten Blüten einer nicht weiter identifizierbaren Blume (siehe Abb. 34). Sie sind jeweils spiegelsymmetrisch. Eine Binnenzeichnung in den Blüten und den Blättern sowie die runden Formen lassen das Motiv trotz der reduzierten Farbigkeit plastisch, die Blätter voluminöser erscheinen. Mit dieser Musterkomposition trafen die Verantwortlichen eine wichtige Entscheidung für den Gesamteindruck der *Tenture de Boucher*, die klar in die Richtung einer privaten, an der Mode orientierten Klientel weist. Anstatt ein klassisch-repräsentatives Damastmotiv wie etwa einen achsengespiegelten Granatapfel zu wählen, griff das Muster aktuelle wellenförmige Rankmotive auf (Abb. 36). Damit schuf Jacques ein idiosynkratisches Muster, das für die Betrachtenden Damast symbolisierte. Dadurch fiel auch ein visueller «Fehler» der Bildwirkerei in der Darstellung des Damastes bei der Rezeption nicht ins Gewicht: Die manuelle Technik der Wirkerei kann nur den Wahrnehmungseffekt, nicht aber die Webtechnik eines Damastgewebes imitieren. Die Wirker waren darauf angewiesen, den visuellen Effekt einer scheinbaren Zweifarbigkeit von Damast nachzuahmen, indem sie zwei verschiedenfarbig getönte Fäden für Muster und Grund nutzten. In der Wirktechnik ist es unmöglich, den schimmernden Effekt eines Seidendamastgewebes anzudeuten, das visuelle Phänomen der changierenden «Flüchtigkeit», das einen großen Teil seiner Beliebtheit ausmachte. Muster, Farbigkeit und Komposition erschaffen demnach kein detailgenaues *Trompe-l'Œil*, sondern vielmehr eine Illusion, die auf die Wahrnehmung der Betrachtenden und ihr Wissen um die

Erscheinung von Damast zielte. Die Illusion evozierte das Bild einer Zimmerwand eines aristokratischen Interieurs. Dabei sind selbst die Blumengirlanden kein rein fiktives Element: Vergleichbare Girlanden finden sich in Pierre-Antoine Baudouins Gouache *Das Coucher der Braut* von 1767 (Abb. 37).²⁰⁶ Der Künstler stellt die Wände des Brautschlafzimmers mit Blumengirlanden verziert dar, der Schmuck ist Hinweis auf das vorangegangene Ereignis im Leben der jungen Frau. Der Werkstattleiter Neilson erkannte das schmückende und frische Potenzial der Blumengirlanden in einer nach Blumen gierenden Zeit und adaptierte die Girlanden bereits 1760 für das *alentours* der *Geschichte des Don Quijote* sowie noch mindestens ein weiteres Mal 1771 für eine Neuauflage der *Götter-Portieren*.²⁰⁷ Neilson war sich der Neuheit des Entwurfs, insbesondere des *alentours*, bewusst. 1767 lud er den französischen Botschafter in England, den Comte du Chastellet, in einem Brief ein, sich die im Entstehen begriffenen Tapisserien anzuschauen: «[I]ls sont traités pour le fond de l'ouvrage dans un goût nouveau qui n'a pas encore paru en France et sur des Tableaux que M. Boucher a fait exprès.»²⁰⁸ Der Künstler Nicolas Delaunay wieder-



37 Pierre-Antoine Baudouin: *Das Coucher der Braut* (*Le coucher de la mariée*), 1767, Gouache, 36 × 31,7 cm, Ankauf 1984, Ottawa, Musée des Beaux-Arts, 28441.

rum ließ sich von der *Tenture de Boucher* inspirieren und fügte 1777 in seine Radierung *Die glückliche Gelegenheit* ein ovales Gemälde ein, das auf einer seidenbespannten Wand hängt (Abb. 38).²⁰⁹ Das Sujet zeigt zwar nicht die liebenden Götterpaare, aber dafür einen Putto, der auf das Paar herabblickt, was als direkter Verweis auf die Tapisseries der Gobelins-Manufaktur verstanden werden kann, denn ab 1775 wirkte Neilson Tapisseries mit ganz ähnlichen Putti-Motiven, ebenfalls nach Vorlagen von Boucher (Abb. 39–40).²¹⁰ Wie auf der *Tenture de Boucher* ist das ovale Gemälde in Delaunays Stich von Blumengirlanden umgeben, die sich allerdings über die Wandfläche hinaus fortsetzen – die *Tenture de Boucher* ist lebendig geworden.

Der Anlass für den Entwurf der *Tenture de Boucher* bleibt im Dunkeln. Zwei Briefe der drei Werkstattleiter legen nahe, dass Neilson, Audran und Cozette selbst die Entwürfe dieser Serie vorantrieben, um den Einrichtungsbedürfnissen aristokratischer Auftraggebender zu entsprechen und so ihre prekäre Auftragslage zu verbessern. Dafür seien, so schrieben Audran, Cozette und Neilson am 12. März 1768 an den Marquis de Marigny, «ouvrages moins dispendieux et propres à s'adapter à différentes grandeurs d'appartemens» vonnöten. Die *alentours* der Tapisseries der *Don Quijote* seien «tellement chargé d'ornemens, qu'elles deviennent chers à l'exécution, et ne plaisent pas aussi généralement que pourroient plaire des sujets plus guays».²¹¹ Der Marquis de Marigny stellte in seiner Antwort vom 19. April 1768



38 Nicolas Delaunay (nach Nicolas Lavreince?): *Die glückliche Gelegenheit* (*L'heureux moment*), 1777, Radierung, 37,9 × 27,7 cm, Washington, National Gallery of Art, 1942.9.2407.

daraufhin ebenfalls fest, dass die Bedürfnisse nach Tapisserien sich gewandelt hatten:

«Quand même les circonstances actuelles n'obligeroient pas à faire des efforts pour occuper autant qu'il sera possible ces Entrepreneurs à remplir les demandes particulières, le changement qui s'est fait depuis quelques années dans le goût et dans la distribution ainsi que l'étendue des pièces des appartemens exigeroit des changemens dans le genre et les dimensions ordinaires des Tentures.»²¹²

Obwohl auch in diesem Fall die Herstellung der Modelle mit königlichen Geldern bezahlt wurde, verblieb nur die 1769 vom Prince de Condé für die Einrichtung des Schlafzimmers im Hôtel de Lassay in Auftrag gegebene sechste Folge in Frankreich (siehe Abb. 47–50).²¹³



39 Gobelins-Manufaktur nach François Boucher, Maurice Jacques und Louis Tessier: *Cupido in einem Medaillon* (*Cupid in a Medallion*), 1776–1777, 370 × 235 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-1975–68.

Aus dem Königshaus fand erst Ludwig XVI. (1754–1793) wieder eine Verwendung für diese Serie, indem er einige der später gewirkten Folgen als diplomatische Geschenke für adelige Höfe in Russland, Österreich und Spanien nutzte. Die Mehrzahl der Ensembles wurde jedoch im Auftrag englischer Aristokraten hergestellt. Den ersten Auftrag erteilte der englische Adelige und Mitglied des House of Lords George William, 6th Earl of Coventry (1722–1809) im Jahr 1763, nur wenige Monate nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges, für seinen Landsitz Croome Court in Worcestershire.²¹⁴

Der Earl of Coventry hatte 1760 den Architekten Robert Adam mit der klassizistischen Innenausstattung der Bibliothek, der Galerie und des *tapestry room* seines Landsitzes betraut (siehe Abb. 4).²¹⁵ Für den Ankauf der Tapisserien reiste der Earl persönlich 1763 und



40 Gobelins-Manufaktur nach François Boucher, Maurice Jacques und Louis Tessier: *Cupido in einem Medaillon (Cupid in a roundel/Pièce à médaillon d'enfant)*, 1777–1778, 373 × 232 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-1955–103.

1764 nach Paris, wo das Ensemble aus zwölf Wandteppichen (davon drei wandfüllende Stücke mit Bildfeld), sechs Armlehnstühlen und zwei Sofas wahrscheinlich nach seinen Wünschen finalisiert wurde.²¹⁶ 1771 brachten die *tapisseries* John Mayhew (1736–1811) und William Ince (1737–1804) die Bespannungen an. Dazu wurden, darauf lassen wiedergefundene Nägel im ansonsten leeren *tapestry room* in Croome Court schließen, die Tapisserien schlicht rundum auf eine hölzerne Trägerfläche genagelt und dabei nach Bedarf gespannt.²¹⁷ Dieser als Salon (*drawing room*) genutzte Raum im ersten Stock mit Maßen von 4,23 × 8,25 × 6,90 Meter war an den drei Wänden, die nicht von Fenstern durchbrochen waren, mit drei wandfüllenden zentralen Tapisserien bespannt, die ein bzw. zwei Bildfelder enthielten (Abb. 41–43). Ein Spiegel hing nicht, wie es in Frankreich üblich gewesen wäre, über dem Kamin an der langen Wand, sondern gegenüber zwischen den Fenstern (Abb. 44).²¹⁸ Der Earl und Adam ließen die Wandteppiche in Maße und Komposition exakt an die Raumverhältnisse anpassen: Wie 1760 allgemein verbreitet, nahmen die Tapisserien über einer hohen Sockelzone die verbleibende Wandhöhe ein. Die Ausbuchtung etwa des Kamins wurde von dem Sujet wie eine Ablage aufgegriffen, ebenso wie die Supraporten den Türsturz als Standfläche für die dargestellten Vasen nutzten. Für diese erste Folge der *Tenture de Boucher* vervollkommnete Jacques gewissermaßen das *alentours* der *Geschichte des Don Quijote*: Es zeigt eine zurückgenommene Dekoration, die ganz auf der freien Fläche einer illusionistischen Damastwandbespan-



- 41 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher, William Ince und John Mayhew nach einem Entwurf von Robert Adam: Tapisserieraum aus Croome Court (Croome Court Tapestry Room), Seitenwand mit *Allegorie des Feuers - Venus und Vulcanus (Allegory of Fire - Venus Visiting Vulcan)*, aus der Serie *Tenture de Boucher*, 1763–1771, Tapisserie, Wolle und Seide, 3,05 × 5,18 m, New York, Metropolitan Museum of Art.



42 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher, William Ince und John Mayhew nach einem Entwurf von Robert Adam: Tapisserieraum aus Croome Court (Croome Court Tapestry Room), Hauptwand mit *Allegorie der Luft - Cephalus und Aurora* und *Allegorie der Erde - Vertumnus und Pomona* (*Allegory of Air - Cephalus and Aurora* und *Allegory of Earth - Vertumnus and Pomona*), aus der Serie *Tenture de Boucher*, 1763-1771, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,05 × 8,31 m, New York, Metropolitan Museum of Art.



43 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher, William Ince und John Mayhew, nach einem Entwurf von Robert Adam: Tapisserieraum aus Croome Court (Croome Court Tapestry Room), Seitenwand mit *Allegorie des Wassers - Neptun und Amymone* (*Allegory of Water - Neptune Rescuing Amymone*), aus der Serie *Tenture de Boucher*, 1763-1771, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,05 × 5,18 m, New York, Metropolitan Museum of Art.

nung basiert. Das *alentours* ist von allen grotesken Elementen befreit. Lediglich einige Vögel im Flug durchbrechen den vertikalen Aufstieg der Musterranken (siehe Abb. 41 und 43). Im Zentrum sind je ein bzw. zwei ovale Medaillongemälde dargestellt, die an zwei Bändern von der Bordüre herabhängen. In diesem Fall erscheint die Bordüre als goldener Rahmen mit Eckvoluten. Die Medaillonrahmen imitieren ebenfalls einen Goldrahmen, mit einem mythologischen Götterliebespaar als Sujet. Der Rahmen ist am oberen und unteren Rahmen mit Blumen als Girlanden und Sträußen verziert. Während an den kurzen Seiten die *Musette* aus Jacques' Entwurf aufgegriffen wurde, thront in der Mitte der langen Seite – der größten Tapissérie mit zwei Bildfeldern – eine dunkelblaue Vase, und bildet damit eine Bekrönung für den Kamin aus weißem und rotem venezianischen Marmor, dessen Einlegearbeit aus Lapislazuli die Farbe der Vase aufgreift (siehe Abb. 42).²¹⁹ Links und rechts des zentralen Bildfeldes ist das Dekor derart zurückgenommen, dass ein freier Blick auf den imitierten Damast fällt – der Hintergrund selbst wird zum Sujet. Getragen wird das neue *alentours* von der komplexen Illusion einer modischen Raumwand. Die Tapisséries imitieren nicht nur einen mit Seide bespannten Salon, sie ahmen auch die Gemäldesammlung eines Gemäldeconnaisseurs nach, der aktuelle französische Kunst zu schätzen weiß.²²⁰ Bouchers Entwürfe werden zum einen in Form von gewirkten <Gemälden> zur Neuinterpretation der Medaillontapisséries des 17. Jahrhunderts, zum anderen übersetzen sie das traditionelle Thema der vier Elemente, dargestellt als Götterliebespaare, in Bouchers pastorale Bildsprache.²²¹ Auf Jacques' Entwürfen kamen ländliche Liebes- und Nymphenszenen zum Einsatz. Alle Bilder Bouchers in diesem Kontext entwickeln jedoch kaum perspektivischen Bildraum, die Szene findet auf einer, maximal



44 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher, William Ince und John Mayhew nach einem Entwurf von Robert Adam: Tapissierieraum aus Croome Court (Croome Court Tapestry Room), Fensterwand mit Vasenmotiven, aus der Serie *Tenture de Boucher*, 1763–1771, Tapissérie, Wolle und Seide, 3,05 × 3,18 m, New York, Metropolitan Museum of Art.

zwei eng hintereinander gestaffelten Bildebenen statt. Die Horizontlinie bleibt verdeckt. Die Paarszenen wie *Neptun und Amymone* (*Allegorie des Wassers*) unterstützen demnach den Gesamteindruck des Dekorativen, der Flachheit. Insgesamt beherrscht damit das Karmesinrot des *alentours* den Raum. Die Möblierung unterstrich diesen Eindruck: Die beiden Sofas links und rechts des Kamins und die sechs Stühle an den Seitenwänden waren von John Mayhews und William Inces Werkstatt ebenfalls mit den Tapisseries bezogen worden,²²² als einziges anderes Möbelstück ist ein Tisch unter dem Spiegel belegt.²²³ Das Prinzip des *meuble* war auf die Spitze getrieben. Der Seheindruck der Betrachtenden, der sie panoramatisch über 360 Grad umfängt – vervielfacht durch den Spiegel –, wird erhöht durch die scheinbaren Leerstellen im *alentours*. Mit diesem Effekt entstand ein genuin neues Display für die *Tenture de Boucher*, das die fünf nachkommenden englischen Auftraggeber, von Adam sekundiert, grundsätzlich übernahmen.²²⁴

Nur eine einzige Folge der *Tenture de Boucher* wurde für einen französischen Privatmann ausgeführt, und zwar ab 1769/1770 für Louis V Joseph Prince de Bourbon-Condé (1736–1818).²²⁵ Es handelt sich um ein Ensemble mit karmesinrotem Grund aus der sechsten Folge, die als Wintereinrichtung des Paradeschlafzimmers für seine Schwiegertochter, die Duchesse de Bourbon, im 1768 angekauften und renovierten Hôtel de Lassay zum Einsatz kam. Die Idee eines *chambre à coucher* mit der *Tenture de Boucher* als Bett-, Wand- und Möbelbespannung datiert noch vor die ersten Entwürfe für die englischen Auftraggeber und ist mit einem anderen französischen Auftraggeber,



45 Kopie nach Maurice Jacques: Entwurf für die Behänge des Schlafzimmers des Comte de Lillebonne, Kopie aus dem 19. Jahrhundert [1761–62], Öl auf Leinwand, 37,5 × 52,5 cm, New York, Sotheby's, 16. 5. 1996, Lot 99.

François-Henri d'Harcourt, comte de Lillebonne (1726–1802) verbunden, der um 1768 aus unbekanntem Gründen das Projekt aufgab. Nachdem der Comte Interesse an einem solchen *meuble* äußerte und Marigny vom König im Sommer 1761 die Erlaubnis erhalten hatte die Entwürfe aus der Staatskasse zu finanzieren,²²⁶ fertigte Jacques eine Zeichnung «représentant un Apartement tel qu'il doit être, avec les tentures de la tapisserie, le lit, le fauteuil et le canapé. Ce projet a été fait pour disposer et faire décider les particuliers qui désireroient cet ouvrage énoncé».²²⁷ Die Zeichnung, die nur als Kopie aus dem 19. Jahrhundert überliefert ist, zeigt drei Tapisserien auf blauem Grund mit den Medaillons und Blumengirlanden wie in Jacques' Ölskizzen von 1758 (Abb. 45; siehe auch Abb. 31).²²⁸ Ob die Bespannung lediglich als Alkoven oder raumfassend angelegt war, ist nicht zu erkennen. Am unteren Rand zeigen sich in der Dekoration bereits einige Elemente, die kurze Zeit später auch in der Folge von Croome Court auftauchen: Blumensträuße in den Volutenecken und zentral eine blaue Vase. Zu den Wandbespannungen passend entwickelte Jacques nun zusätzlich ein *Lit à la Duchesse* und die Bespannung für einen Armlehnstuhl und ein Sofa. Für das Bett griff Jacques nicht das Medaillonmotiv auf, sondern entwickelte eine an das Muster von Rankgittern angelehnte *treillage*-Ornamentik. Das Kopfteil und den Betthimmel schmückten ein vegetabil gerahmtes Motiv mit Putti und Wolken. Der Entwurf scheint dem Comte und Marigny zugesagt zu haben, denn 1762 bis 1764 fertigte Jacques die entsprechenden Kartons für das Bett, die Wandbehänge und einen Kaminschirm (Abb. 46).²²⁹ Das Projekt endete



46 Maurice Jacques (Entwurf): Karton für die Wandbespannung des Comte de Lillebonne, zweite Folge der Serie *Tenture de Boucher*, 1762–1764, Paris, Mobilier National, G 0 B 190/1–4.

jedoch 1768 unvollendet.²³⁰ Tapissieriespannte Betten waren eine ungewöhnliche Idee und im 18. Jahrhundert keineswegs üblich.²³¹ Das Lillebonne-Projekt war Marignys und Jacques' Versuch das Portfolio der Gobelins-Manufaktur zu erweitern und sich insbesondere gegen die zunehmende Verbreitung der <preiswerteren> Seidenbespannungen zu behaupten, wie Marigny 1761 auch an Ludwig xv. schrieb: «Un meuble de cette espèce, une fois connu, pourroit faire souhaiter d'en avoir de semblables et ils [die Tapissereien, AR] ne seroient point par leur valeur au-dessus des facultés d'un grand nombre de personnes jouissantes», und fügte den Wunsch hinzu «qui les préféreroient à toutes sortes de canapés, tentures, lits, sièges et portières en étofes de soye les plus recherchées».²³²

Lillebonnes unvollendetes Projekt inspirierte aber nicht nur Robert Adams Vorhaben für Croome Court – Marignys und Jacques' Hoffnung, das Motiv lasse sich für verschiedene Raumsituationen adaptieren, erfüllte sich also – sondern hatte auch Einfluss auf die 1769²³³ vom Prince de Condé in Auftrag gegebene Folge von vier Tapissereien (Abb. 47–50). Der Prince de Condé hatte 1768 vom Comte de Brancas-Lauraguais das Hôtel de Lassay erworben, das er in den folgenden Jahren unter starken Umbauten an sein eigenes Palais-Bourbon anschloss.²³⁴ Im Jahr nach dem Ankauf besichtigte er die Gobelins-Manufaktur und gab die Folge in Auftrag. Außerdem kamen zwei neue Medaillonmotive zum Einsatz, *Amor und Psyche* und *Venus entsteigt dem Wasser*. Neilson schrieb 1771, der Prince de Condé habe fehlende Motive bei François Boucher in Auftrag gegeben, wolle sie aber



47 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher: *Vertumnus und Pomona*, aus der Serie *Tenture de Boucher* für den Duc de Condé, 1769–1771, Tapissiererie, Wolle und Seide, 4,25 × 3,00 m, Paris, Musée du Louvre, OA 5119.



- 48 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher: *Amor und Psyche*, aus der Serie *Tenture de Boucher* für den Duc de Condé, 1769–1771, Tapiserie, Wolle und Seide, 4,25 × 3,00 m, Paris, Musée du Louvre, OA5118.



- 49 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher: *Aurora und Cephalus*, aus der Serie *Tenture de Boucher* für den Duc de Condé, 1769–1771, Tapiserie, Wolle und Seide, 4,25 × 3,60 m, Paris, Musée du Louvre, OA5121.



50 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher: *Venus entsteigt dem Wasser (Vénus sur les eaux)*, aus der Serie *Tenture de Boucher* für den Duc de Condé, 1769–1771, Tapiserie, Wolle und Seide, 4,25 × 3,60 m, Paris, Musée du Louvre, OA 5120.



51 François Boucher und Werkstatt: *Jupiter und Calisto (Jupiter and Callisto)*, ca. 1770–1771, Öl auf Leinwand, 142,2 × 114,3 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. Sosthenes Behn, G.55.8.1.

in seinen Räumen aufhängen und nicht der Manufaktur übergeben.²³⁵ Condé gab 1770 noch ein drittes ovales Gemälde mit dem Titel *Jupiter und Calisto* bei Boucher in Auftrag, das aber in keiner heute bekannten Tapisserie Verwendung fand. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um das Pendant zur *Venus aus dem Wasser steigend*, die als Paar im North Carolina Museum of Art in Raleigh erhalten sind und selten mit der *Tenture de Boucher* in Verbindung gebracht werden (Abb. 51–52).²³⁶ Fenaille berichtet von heute verschollenen Kopien des Paares in der Sammlung der Gobelins-Manufaktur aus dem späten 18. Jahrhundert, die er Belle zuschreibt.²³⁷ Andere Autoren halten Boucher selbst und seine Werkstatt für die Urheber der Leinwände, die 1870 aus dem Depot der Manufaktur gestohlen wurden.²³⁸ Die Dokumente machen aber eine andere Zuschreibung wahrscheinlich: Wenn der Prince de Condé Bouchers Gemälde behalten hat, wie Neilson es darstellt, dann liegt es nahe, dass die Kopien – «tableau représentant Psyché et l'Amour pour l'un des médaillons du meuble des Gobelins»²³⁹ –, die der Prince 1771 bei dem Historienmaler Gabriel Briard in Auftrag gab, von der Manufaktur für die Herstellung der Kartons gebraucht wurden.²⁴⁰ Für das Motiv *Amor und Psyche* nutzte Boucher jedenfalls eine Grisaille-Studie als Grundlage, die er bereits 1742 gefertigt hatte.²⁴¹

Im Gegensatz zu dem Earl of Coventry war der Prince de Condé an einem Schlafzimmer interessiert und gab, möglicherweise bereits im Hinblick auf die Hochzeit seines Sohnes 1770, bei Neilson ein *meuble* ähnlich zu Jacques' Entwurf für den Comte de Lillebonne in Auftrag.²⁴² Der bereits verwitwete Prince de Condé wollte das Hôtel



52 François Boucher und Werkstatt: *Venus entsteigt dem Wasser (Venus Rising from the Waves)*, ca. 1769–1771, Öl auf Leinwand, 142,2 × 114,3 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. Sosthenes Behn, G.55.8.2.

de Lassay ursprünglich zu seinem eigenen Heim machen.²⁴³ Ab 1769 waren *menuisiers* an der Innenausstattung des Palais Bourbon wie auch des Hôtel de Lassay beschäftigt. An letzterem ließ der Prinz nur die wichtigsten Renovierungsarbeiten ausführen, wie etwa Stuck- und Vergoldungsarbeiten, die Integralität der Räume blieb jedoch erhalten. Die Hochzeit seines Sohnes Louis VI Henri Joseph, Duc de Bourbon (1756–1830), mit dessen Cousine Louise Marie Thérèse Bathilde d'Orléans (1750–1822) im darauffolgenden Jahr brachte die ursprünglich geplante Raumverteilung durcheinander: Der Prinz überließ nun seiner Schwiegertochter das Paradeappartement aus insgesamt sechs Räumen,²⁴⁴ und ließ sich selbst und seinem Sohn kleinere Appartements einrichten. Das Schlafzimmer befand sich dabei am rückwärtigen Teil des Palais in der Enfilade, seine drei Fenster gingen auf den Garten. Das 1779 angefertigte Inventar beschreibt das textile Interieur in seiner Winterbespannung umfassend. Es zählt die «[q]uatre pièces de tapisserie des Gobelins, fond damas cramoisy, fleurs, guirlandes, avec un médaillon au milieu de chaque pièce représentant les Amours de Psyché d'après Bouché» auf, die mit «toille d'Aleçon rouge», einem Hanfstoff, doubliert waren. Die Beschreibung stimmt nur bedingt: Die vier Tapisseries enthalten neben den beiden neuen bei Boucher in Auftrag gegebenen Medaillons, von denen eines Psyche darstellt, auch zwei der älteren Sujets (siehe Abb. 47 und 49). Abgesehen von dieser Neuerung greifen die Tapisseries im Dekor die wesentliche Neuerung der Lillebonne-Kartons wieder auf: In den unteren Eckvoluten finden sich die Blumensträuße, in der Mitte steht die blaue Vase. Es gibt aber auch erhebliche weitere Änderungen, die sich auf alle weiteren *alentours* auswirkten. Sie sind zum Teil in vorsichtigen Umrisslinien auf die Lillebonne-Kartons aufgetragen und haben im Wesentlichen das Ziel das leere *alentours* zu füllen (siehe Abb. 46). Sie greifen wieder die Listel der *Don-Quijote*-Serie auf, die das *alentours* in einen äußeren, dunkelroten und einen inneren, hellroten Hintergrund aufteilt. Links und rechts bildet diese neue Rahmung Podeste, auf denen Blumen und Vögel ruhen. Den unteren Rand bildet eine Buchsbaumrundung, die im Kaminschirm wieder aufgegriffen wird. Die Rahmung ist, anders als das noch der Fall bei Lillebottes Bettrücken war, im oberen Teil geometrisch angelegt, was erstmals leicht klassizistische Elemente in die Tapiserie einfügt. Diese Elemente verstärken sich noch im Bettrücken: Er greift aus dem *alentours* neben den Blumengirlanden die vegetabile Stange und das geometrische Gesims auf, von dem zwei Kiefernzapfen herabhängen (Abb. 53). Beide Hintergründe nehmen den Effekt des Tapisserieshintergrundes auf, sind aber im Motiv verkleinert und abgewandelt. Im Mittelfeld, auf dessen unterem Rand wie auf einem Fensterbrett rechts und links Kriegstrophäen ruhen, eröffnet sich der Blick in eine Landschaft, in dessen Hintergrund sich ein kleiner Rundpavillon erhebt. Das Feld wird dominiert von einem im Vordergrund wachsenden, schmalen Rosenbusch, der eine linksseitige Lichtquelle suggeriert. Davor, auf dem hölzernen Bettkopf, befand sich eine wahrscheinlich geschnitzte, goldgefasste Skulptur, für die die Tapiserie den Hintergrund lieferte: «le chantourné [...] orné d'une figure de grandeur naturelle, de branches de laurier et de guirlandes

de fleurs; [...] au milieu du dit chantourné, un médaillon dans lequel est le chiffre de Madame la princesse». ²⁴⁵ Es handelte sich Christian Baulez zufolge um eine Figuration der Unsterblichkeit, des Kriegsgengels (*l'Immortalité, Génie de la Guerre*), ²⁴⁶ auf den auch die Kriegssymbole und Lorbeerzweige hinweisen und auf den Prince de Condé selbst als ursprünglichen Besitzer des Bettes. ²⁴⁷ Diese Leerstelle der Tapisserie ging demnach mit der Skulptur eine Einheit ein, wie laut Inventar auch der Baldachin skulptierte Elemente enthielt. Wahrscheinlich war die Figur von dem Bildhauer Charles Lachenait gefertigt worden, der mit Louis-Charles Carpentier zusammenarbeitete. ²⁴⁸ Wie auf den Tapisserien ist das Motiv des Bettrückens abschließend von Blumen-



53 Maurice Jacques und Alexis-Simon Belle: Bettrücken für das Paradebett, aus der Serie *Tenture de Boucher* für den Prince de Condé, um 1775, Tapiserie, Wolle und Seide, Paris, Musée du Louvre, OA 9546.

girlanden umgeben. Das dazugehörige Bett ($7 \times 7 \times 6 \text{ pieds}^{249}$) hatte laut Inventar einen dreistufigen Baldachin²⁵⁰ «dont celle de dessus est cartonnée et dorée en plain, les deux autres faites pour recevoir les etoffes, ornée de deux corniches très richement sculptées et dorées avec un couronnement à corniche orné d'un ordre d'architecture» und war mit vier Federbüschen und einer Federkrone bekränzt. Auf den Schabracken fand sich mehrmals das Wappen der Duchesse, die zu Kiefernzapfen geschnitzten Pfostenenden griffen das Thema wieder auf. Während der Baldachin, die unbekannte Figur und die Pfosten in verschiedenen Goldtönen gefasst waren, waren die Textilien, «savoir l'impériale, pentes en dedans et en dehors, le dossier, quatre bonnes grâces, la courtépointe, les trois soubassemens et petit dossier chantourné» aus abermals geblühten Gobelins-Tapisserie und verziert mit einem großen Fransensrand und einer Borte und, wie das Inventar nicht vergisst hinzuzufügen, «tout doublé de gourgouran et pékin cramoisy.»²⁵¹ Dezallier d'Argenville beschrieb 1778 in seiner *Voyage pittoresque de Paris* das Paradeschlafzimmer der Duchesse mit besonderem Gewicht auf den Tapisserien und dem Bett: «On entre ensuite dans la chambre à coucher, tendue l'hiver de tapisseries des Gobelins, avec des médaillons coloriés, exécutés d'après Boucher, ainsi que le lit d'un genre nouveau.»²⁵² Die Anbringung hatten wahrscheinlich die namentlich belegten *tapissiers* Toussaint und Ledreux besorgt,²⁵³ für die das Bett einen Höhepunkt ihrer Arbeit dargestellt haben mag.²⁵⁴ Diese Raumausstattung wurde abgerundet durch 22 Stühle (Privatsammlung), sechs Fauteuils (Amsterdam, Rijksmuseum), zwei Bergèren, einem Kaminschirm (Karton in Paris, Mobilier National) und einem sechspaneeligen Paravent (nicht erhalten), die ebenfalls mit der passenden Tapisserie bespannt waren.²⁵⁵ Auf den Kommoden stand ein Set Sèvres-Porzellan mit rosa Grund. Wahrscheinlich handelte es sich um die Vasen, die der Prince de Condé im Winter 1758 von der Sèvres-Manufaktur gekauft hatte, die ersten rosagründigen Porzellanstücke überhaupt (Paris, Musée du Louvre).²⁵⁶ Sie zeigen in ihrer Mitte jeweils eine Kartusche mit zwei Putti, die zusammen die Jahreszeiten symbolisieren und im Stil Bouchers gehalten sind.²⁵⁷ Auch die übrigen Räume des Hôtel de Lassay waren nach der neuesten Mode ausgestattet: Der *Salon d'attente* der Duchesse war seit etwa 1771/72 mit dem blaugrünnen Seidenstoff *Die Rebhühner* von Philippe de Lasalle bespannt (Abb. 54).²⁵⁸

Mit nur wenigen Jahren Abstand entstanden in Croome Court und im Hôtel de Lassay mithilfe der *Tenture de Boucher* zwei Interieurs als Gesamtkunstwerke, die nicht hätten unterschiedlicher sein können. Während für den Earl of Coventry das *alentours* des Comte de Lillebonne von jedem Balast befreit und reduziert wurde, auch die Einrichtung überaus reduziert war, stellte das Schlafzimmer der Duchesse de Bourbon ein vielteiliges Ensemble aus Textilien, Möbeln und Kunstwerken wie Gemälden und Porzellan dar. Die Interieurs zeugen auch vom individuellen Geschmack der Auftraggebenden, auf die Marigny, Neilson und Jacques mit ihrer Bilderfindung einzugehen wussten. Auf

unterschiedliche Weise bringen beide Räume klassizistische Elemente mit der *papillotage* in Verbindung und vermitteln so zwischen den Epochen und Stilen. Auch die Illusion selbst changiert zwischen verschiedenen Prinzipien der illusionistischen Wanddekoration: Einerseits wird hier, ähnlich dem Prinzip des *quadro riportato*, nach einem Weg gesucht das Bild Bouchers im Wandraum zu verankern, indem ihm mit dem *alentours* eine Rahmung gegeben wird.²⁵⁹ Andererseits sind die Räume aber durchaus auch der barocken Quadratura-Malerei verwandt, sucht die Rahmung der *Tenture de Boucher* doch eine Illusion zu erzeugen.²⁶⁰ Was sie von beiden unterscheidet, ist die Tatsache, dass der Rahmen selbst eine Illusion ist und in seinem Zentrum befindet sich nicht eine Öffnung hin zum Himmel, das heißt zur Natur, sondern das *alentours* wie auch das dargestellte Tafelbild werfen die Betrachtenden in den Innenraum und auf sich selbst zurück. Der Kunst des 18. Jahrhunderts entspricht die Illusion des Wirklichen oder des zumindest Möglichen: Nicht im Sujet von Bouchers Gemälde findet sich der Bildraum, dessen Illusion die Betrachtenden zu Beteiligten macht – Bouchers Bildraum bleibt flach und diffus, das Bild ist in sich abgeschlossen –, sondern in der *mise-en-abyme* der seidenbespannten Wand, auf der ein Gemälde hängt. Dieser *contrast piquant* der Illusion und auch der Widersprüche kommt in beiden Interieurs zum Tragen. Im *drawing room* von Croome Court, dem Raum für gesellschaftliches Beisammensein, umfasst er die Betrachtenden vollständig und erzeugt durch seinen Fokus auf die Leerstelle des imitierten Seidendamasts ein besonders intensives Spiel mit der Wahrnehmung



54 Philippe de Lasalle: *Die Rebhühner (Les Perdrix)*, 1771–1772, Lyon, Seide, 208,3 × 78,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1950, 50.8a.

die Betrachtenden. Zugleich erzeugt der textile Raum, der durch die Farbigkeit und Einheitlichkeit der Komposition zusammengehalten wird, auch einen Effekt des Abschlusses: Seine extreme Flachheit drängt in den Betrachterraum und umfängt den Anwesenden.

Im Hôtel de Lassay schmückte das *meuble* hingegen wie ein Alkoven die Bettwand eines repräsentativen Schlafzimmers, die Dekoration des Raumes stellt den Status seiner Bewohnerin zur Schau. Die *tenture* diffundierte abermals in Form von Sitzmöbeln, zusätzlich aber auch als Kaminschirm, Paravent und vor allem in Form des raumgreifenden Bettes in den holzvertäfelten Raumteil. Ovale Gemälde, möglicherweise gar die von Boucher angefertigten Bilder, griffen zudem die illusionistischen Bilder auf und überführten sie realiter in den Betrachterraum. Dieses Spiel mit der Illusion trieb der Betrücker auf den Höhepunkt, indem er die Figur aus dem Motiv in Form einer Holzskulptur heraustreten ließ. Skulptur und Tapisserie gingen eine bildliche Symbiose ein, deren Finesse auf der Illusion einer behangenen Zimmerwand beruhte.

1.3 Illusion und *papillotage*

Die Illusion einer behangenen Zimmerwand ist eine grundsätzlich andere als die eines perspektivischen Bildraumes. Diese Art der Illusion, die eine Einheit mit dem Raum eingeht, findet sich vielfach in den Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts, wurde aber bislang kaum betrachtet. Die Textilien rekurrieren damit aber auf ein Wahrnehmungskonzept – das der *papillotage* –, das für das Rokoko konstituierend war, wie dieses Kapitel zeigen mag.

Marian Hobson verortete 1982 in ihrer Monografie *The Object of Art: the Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert einen epistemischen Wandel der Rezeption von Illusion: War sie zuvor als ein Werkzeug der Magie, als ein Mittel zu Betrug und Täuschung angesehen worden, so wiederholte sich in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts die Locke'sche Trennung der materiellen, äußerlichen Realität von der mentalen, innerlichen Subjektivität: Illusion konnte jetzt als ein Teil einer bimodalen Kunsterfahrung geschätzt werden, bei dem der Rezipient bzw. die Rezipientin die fast gleichzeitige Wahrnehmung des physikalischen Gegenstandes sowie dessen imaginativen Stoff erkennt und zu schätzen weiß.²⁶¹ Diesen Effekt des Flirrens benannte Hobson nach zeitgenössischen Aussagen von Roger de Piles, Nicolas Le Camus de Mézières und anderen als *papillotage*.²⁶² Hobson erarbeitete diesen Umbruch vor allem auf dem Gebiet der Literatur, der Malerei und des Theaters.²⁶³ Es wird aber schnell deutlich, dass ihre Erkenntnisse auf weite Teile der Kunst des 18. Jahrhunderts anwendbar sind, denn ihnen liegt ein genereller gesellschaftlicher Zustand zugrunde. Roger de Piles etwa bewunderte die Augentäuschung («tromper les yeux») statt sie zu verurteilen, und der Mathematiker Bernard Lamy (1640–1715) benannte in seinem *Traité de perspective* wohlwollend den Unterschied zwischen dem Gesehenen und dem Wahrgenommenen («le jugement»), das den Fehler der Augen ob der Kunstfertigkeit der Täuschung nicht korri-

gieren könne.²⁶⁴ Die Illusion, die zwischen dem Echten und Falschen oszillierte, wurde dadurch zum Mittler zwischen der Kunst und den Betrachtenden; sie wurde ein ästhetisches Prinzip und setzte die alte Herrschaft der *vraisemblance* ab, der plausiblen Naturnachahmung.²⁶⁵ Auch die *Geschichte des Don Quijote*, die *Tenture de Boucher* sowie Seidenwandbespannungen und Savonnerien nutzten diesen Effekt, wie diese Arbeit zeigt.

Generell ist eine Illusion zunächst nur das, was passiert, wenn ein Betrachter oder eine Betrachterin etwas wahrnimmt, wovon das Kunstwerk lediglich das Abbild ist. Sie entsteht, wenn die Betrachtenden nicht sicher sein können, ob eine Erscheinung ‹echt› ist, jedenfalls nicht, ohne sie zu berühren oder ihren Standort zu verändern.²⁶⁶ Imitiert diese Erscheinung eine Grenzüberschreitung vom Betrachter- in den Bildraum hinein, lässt sich nach Omar Calabrese, der die illusionistischen Bildräume nach der Art ihrer Liminalität unterschied, von einem *Trompe-l'Œil* sprechen.²⁶⁷ Tapissierfolgen wie beispielsweise die *Maisons royales* zielten auf ein solches Blickregime, bei dem naturnahe, architektonische und auch utopische Tiefenräume eröffnet wurden (Abb. 55); doch als zeitgemäß wurden vielmehr, so zeigen Briefe der Gobelins-Unternehmer, die *tapisseries d'alentours* empfunden. Um allerdings die Unterschiede der Illusionen zu verstehen, muss die Frage nicht lauten, wie die Kunst die Realität kopierte, sondern wie die Kunst die Rezipienten und Rezipientinnen glauben machte, dass sie die Realität kopiert.²⁶⁸ Diese Frage drängt sich bei der Betrachtung der Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts auf, denn eine Form von Naturalismus ist erkennbar, aber sie arbeitet nicht mit



55 Gobelins-Manufaktur nach Charles Le Brun: *Das Schloss von Monceaux - Dezember* (*Château of Monceaux - Month of December*), um 1665–1668 entworfen, vor 1712 gewirkt, Tapissiererie, Wolle und Seide, 3,17 × 3,30 m, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 85.DD.309.

den klassischen Mitteln, die der illusionistischen Kunst zugeordnet werden, etwa dem perspektivischen Bildraum. Bei ihnen kann nicht eine räumliche Schwellenüberschreitung das Objekt erklären, denn ihr Illusionsraum bleibt dermaßen flach, dass er sich im Gegenteil in den Betrachterraum wölbt. Indem sie eine modische Zimmerwand imitiert, unterscheidet sich die *tapisserie d'alentours* fundamental von Trompe-l'Œil-Tapisserien, die vielmehr einen Außenraum zu evozieren suchen. Die Illusion der *tapisseries d'alentours* richtet sich jedoch nach innen, in den Raum hinein, und wirft dadurch gleichfalls die Betrachtenden auf sich selbst und ihre innere Gefühlswelt zurück. Nicht die Annahme einer Grenzüberschreitung wie im Trompe-l'Œil bedeutete für die Betrachtenden des 18. Jahrhunderts den Schlüssel zum komplexen Reiz der *tapisseries d'alentours*, sondern die *papillotage* sowie die zweifach tradierte Motivgeschichte der Grotteske und der Millefleurs-Tapisserie. Mit deren Hilfe wird verständlich, dass sich das Medium der Tapisserie im 18. Jahrhundert auf seine motivischen Wurzeln besann, indem es den medienspezifischen Raumbegriff und die Ästhetik einer komplexen Illusion anwendete. Ausgehend vom Motiv des Rahmens als klassisches Parergon entwickelte sich mit der *tapisserie d'alentours* das Motiv der gestaffelten Rahmungen zum Ergon eines <Ganzen aus vielen Teilen>. Mit diesen Mitteln konnte eine textile Raumausstattung wie die der *Tenture de Boucher* mit dem Interieur in Beziehung treten, so dass sie gemeinsam ein nach innen gerichtetes Dekor der Umschlossenheit vertraten. Einem solchen Eindruck konnte ein Betrachter oder eine Betrachterin beim Betreten des *tapestry room* in Croome Court und den anderen belieferten Adelsresidenzen wie bei einer *millefleurs*-Tapisserie nicht entgehen, denn die eintretende Person war sogleich der sie vollständig umgebenden Raumbühne des Textil-Ensembles ausgesetzt: Nicht nur alle vier Wände, inklusive der Supraporten, waren mit der Tapisserie bespannt, das *meuble* wurde auch komplettiert durch mit dem gleichen Stoff bezogene Sofas, Stühle, Kaminschirme und Paravents. Kein Blick konnte sich dieser Realität entziehen, was die Betrachtenden somit auf sich selbst, das heißt ihren Intellekt und ihre Wahrnehmung, zurückwarf. Ihnen bot sich ein Schauspiel, das ihre Sinne und ihren Geist gleichermaßen ansprach. Eine Staffelung von Rahmen und Rahmungen – äußerer und innerer Goldrahmen, Blumengirlanden, das *alentours* – überfrachtete die Betrachtenden mit der Superposition heterogener Bildelemente wie Ornament und Sujet, Fläche und Tiefe und scheinbar verschiedener Materialien; ein Zustand, der die Abstammung von der Grotteske verrät.²⁶⁹ Die illusionistische Wandbespannung – das Bedürfnis der Taktilität ist hier somit doppelt gegeben – stand im Einklang mit einer bimodalen Wahrnehmung des auf engstem Raum gegebenen Effekts, wie sie von Hobson beschrieben wurde. Bei einer solchen koexistieren die sinnliche Wahrnehmungsillusion und das intellektuelle Bewusstsein und vereinigen sich zu einer angenehmen zirkulären Erfahrung aus Überraschung und Befriedigung.²⁷⁰ Gesteigert wurde dieses Erlebnis durch die *papillotage*, nach deren Prinzip flirrende, überbordende und fragmentierte Bilder die Betrachtenden in einen Zustand des Taumels versetzen, idealtypisch umgesetzt von den *tapisseries d'alentours*.

Weder das Gemälde noch das Buch konnten die Betrachtenden in der Illusion dermaßen komplett umfassen und, gefördert durch den *contrast piquant* der Fülle und Trivialität des Dekorativen, den unendlich wiederholbaren und erneuerbaren Interpretationsprozess bieten.²⁷¹ Hobson beschreibt die *papillotage* anhand des Flackerns von Komplexität und Trivialität in der Malerei, wo die Überraschung der Illusion den Blick der Betrachtenden zunächst in den Bildraum lenkte, um von dort zurück auf die Realität des Zeichens – die Bildoberfläche – verwiesen zu werden. Die *tapisserie d'alentours* trieb dieses System jedoch noch weiter. Der nach außen gerichtete Blick ging über die (textile) Erscheinung der (ölfarbenen) Erscheinung einer mythologischen Szene, die Wahrnehmung des Interieurs erfolgte mithilfe der textilen Illusion eines Textils und die Trivialität des Ornaments wurde zur Komplexität des Ergon-*alentours*.

Das sind keinesfalls rein epistemologische Kategorien, kommt doch Montesquieu in seinem *Essai sur le goût* auf ganz ähnliche Freuden («*plaisirs*») der Wahrnehmung zu sprechen (Montesquieus Wahrnehmungsorgan ist die Seele).²⁷² Während Voltaire im Lexikonartikel *Goût* das Schöne und das Hässliche wie Linsen in zwei säuberliche Häufchen zu trennen suchte,²⁷³ bemühte sich Montesquieu in soziologischer Manier die Bedingungen und Regeln zu beschreiben, die die ästhetische Wahrnehmung eines Menschen beeinflussen.²⁷⁴ Montesquieu sah den Geschmack beeinflusst durch die Freuden der Ordnung, der Abwechslung («*ordre*» und «*variété*») sowie der Symmetrie und der Kontraste. Der Mensch bzw. seine Seele brauche ein Mindestmaß an Ordnung und Symmetrie, um ein Ding oder ein Bild wahrnehmen zu können, doch erst die Abwechslung und die Kontraste machten die Wahrnehmung zu einer Freude. Aus diesen Prinzipien leitete Montesquieu eine Darstellungsregel ab: Dinge, die länger angesehen werden können, sollten abwechslungsreich sein, während Dinge, für die lediglich ein kurzer Blick übrig ist, zur Symmetrie neigen sollten. Aus diesem Grund seien unter anderem Gebäudefassaden symmetrisch gestaltet – und das Rokokointerieur übervoll mit abwechslungs- und kontrastreichen Bildern, möchte man hinzufügen.²⁷⁵ Als letztes Prinzip kam Montesquieu auf die Überraschung zu sprechen und beschrieb im Zuge dessen auch die Freuden der Illusion:

«Il arrive souvent que notre ame sent du plaisir lorsqu'elle a un sentiment qu'elle ne peut pas démêler elle-même, & qu'elle voit une chose absolument différente de ce qu'elle sait être; ce qui lui donne un sentiment de surprise dont elle ne peut pas sortir.»²⁷⁶

Als Beispiel nannte Montesquieu den Petersdom, dessen Pfeiler Michelangelo zwar massiv habe erbauen lassen, dessen Kuppel aber dem Auge ganz leicht erscheine.²⁷⁷ Die Seele bleibe unsicher zwischen dem was sie sehe und dem was sie wisse und sei von diesem Widerspruch erfreut.²⁷⁸ Die *papillotage* als Wahrnehmungsphänomen ist demnach, so zeigte Montesquieu, auch eingebettet in den barocken Perspektivismus, wie ihn Gilles Deleuze in *Die Falte* beschrieb.²⁷⁹ Darin stellte er dar, dass die barocke Philosophie auf das zunehmende Problem des Weltalls ohne Zentrum mit Projektionen reagierte, die ihm eine Ein-

heit zurückgeben sollten, indem jede Seele ihren Gesichtspunkt hatte, von wo aus sie wahrnimmt.²⁸⁰ Diese Haltung hatte auch Auswirkungen auf das barocke Verhältnis zur Monade, zum Trompe-l'Œil und letztlich auch auf die Illusion. Deleuze beschrieb, wie der Barock der Illusion weder erlegen noch aus ihr herausgetreten sei, sondern ihr eine «geistige Anwesenheit» zugeteilt habe.²⁸¹ Der barocke Mensch wertschätzte den Zwischenzustand, er lieferte sich der «Benommenheit durch die kleinen Perzeptionen» aus und realisierte zugleich «unaufhörlich die Anwesenheit in der Illusion, im Flüchtigen, in der Benommenheit [...] Die Barocken wissen wohl, daß nicht die Halluzination die Anwesenheit vortäuscht, sondern daß die Anwesenheit halluzinatorisch ist.»²⁸² Mit Deleuze ist die *papillotage* demnach das Wahrnehmungsprinzip des Barock, das notwendig war, um Leibniz' Konzept der Einheit von Seele und Körper möglich zu machen.

Gérard Raulet konstatierte anhand des Ornaments ganz ähnliche Entwicklungen respektive <Krisen>.²⁸³ Zwar machte er den Wandel an deutschsprachigen Autoren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie Kant und Lessing, sowie Rationalisten wie Descartes fest, am Ende sprach er der Einbildungskraft jedoch auch zu, sie sei im 18. Jahrhundert zu einem von der *memoria* und der verstandesmäßigen Erkenntnis unabhängigen ästhetischen Vermögen geworden – nicht nur für den autonomen Künstler, sondern auch für den Rezipienten bzw. die Rezipientin. Die Einbildungskraft habe sich, nun befreit von den falsch verstandenen Regeln der antiken Rhetorik, « ber die Problematik des Wahren und Wahrscheinlichen dezidiert» hinweggesetzt und «eine konsensuale, intersubjektive und dynamische Auffassung der Wahrheit» begründet.²⁸⁴ Mit anderen Worten: Illusionen waren willkommen, Wahrheit ist ein dehnbarer Begriff und die Künstler forderten das alte Primat der Nachahmung heraus. Allerdings sah Raulet im Aufstieg der Illusion das in der Rhetorik bis ins 17. Jahrhundert noch wertgeschätzte Ornament zu Zierrat verkommen – eine Annahme, die für die Literatur stimmen mag, jedoch im krassen Widerspruch zur bildenden Kunst des Rokoko steht.

Tatsächlich musste sich die Forschung des 20. Jahrhunderts ein Verständnis für das Rokoko im wahrnehmungspsychologischen Sinne erst erarbeiten. Erste Schritte unternahm etwa Heinrich W lfelin, der 1915 in seinem *Kunsthistorische Grundbegriffe* die Bewegung und den Anschein st ndigen Wandels als die Rokokodekoration konstituierend erkannte.²⁸⁵ Richard Alewyn wies 1959 in *Das große Welttheater* auf zwei wichtige kulturelle Denkweisen des Barock hin, die auch über das Jahr 1700 hinaus ihre Gültigkeit behielten: Zum einen übertrug er W lfelins Erkenntnis, «daß das Leben ein unablässiger Wechsel ist und kein Ding einen Bestand hat», in größerem Umfang auf den Barock.²⁸⁶ Diese Ansicht sch tzte Bewegung und Wandel als etwas Grundlegendes. Die bewegte Linie und der «bewegte Betrachter» seien grundlegend für die barocke Kunst gewesen.²⁸⁷ Das andere von Alewyn beobachtete Phänomen ist die Faszination des Barock für die optische Täuschung, die Illusion.²⁸⁸ Alewyn machte sie an der Erfindung der Kulisse fest, dem auf einen Holzrahmen aufgespannten Leinwandbild, das leicht zu wechseln ist und die Erfahrung des Auges und des Tastsinns ent-

zweit.²⁸⁹ Alewyn beschrieb hier die Illusion von Perspektive, die sich vor allem in der Malerei des 17. Jahrhunderts fand und deren wichtigstes Anliegen es war, einen möglichst tiefen Bildraum vorzutäuschen. Er beobachtete, dass der Barock in Bezug auf Illusion gerne mit der Liminalität der Räume spielte und versuchte die ästhetische Grenze zwischen Betrachter- und Bildraum zu verwischen.²⁹⁰ Die Wirklichkeit der sichtbaren Ordnung wurde in Frage gestellt. Im 18. Jahrhundert wurde die Illusion hingegen nuancenreicher, sie spielte nun mit der Wahrnehmungsreflexion und Apperzeption ihrer Betrachtenden. Erkenntnisvoraussetzung für eine solche <intellektuelle> Ästhetik war eine neue Poetik des Sehens, die «schafft, was vorher nicht war», wie Ralph Köhnen 2009 in seiner Studie über *Das optische Wissen* herausarbeitete.²⁹¹ Erst durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung des 17. Jahrhunderts mit der Optik war die Differenz von Sehen und Nicht-Sehen, von Scheinbarem und Seiendem als Problem ins Bewusstsein gerückt und der Anfangspunkt für eine <ästhetisierte> Optik gesetzt.²⁹² Für die Künste erwiesen sich diese Probleme und die neu erkannte Unschärfe zwischen Sehen und Erkennen als fruchtbar. Das Prinzip der Illusion trat in Konkurrenz zur Tradition der Nachahmung und der *vraisemblance*. Sie löste sie schließlich ab, indem sie die zunehmend arbiträren Zeichen nicht mehr mimetisch anwenden musste.²⁹³ Albrecht Koschorke sprach vom «Autonomwerden der Phantasie».²⁹⁴ Vorbereitet durch die wissenschaftlichen Abhandlungen des 17. Jahrhunderts wurde die Wahrnehmung somit im 18. Jahrhundert ein die gebildeten Kreise unterhaltendes Thema. Als Beleg dafür kann das Wissen um kleine optische Experimente dienen, die man zur Unterhaltung in Gesellschaft durchführte.²⁹⁵ Zusammen mit der Aufwertung und Autonomisierung des Dekorativen im 18. Jahrhundert wurde es so möglich, dass der intellektuelle Zweifel an der Illusion mithilfe der scheinbar trivialen Dekoration zum gewünschten Effekt, nämlich der Überraschung und Befriedigung des aufgeklärten Menschen, führte.

Anmerkungen zu Kapitel I

- 1 Vgl. Brassat 1992, S. 156–57.
- 2 Vgl. Semper 1860, S. 27–38.
- 3 Vgl. Viollet-le-Duc 1858–75, S. 350–51.
- 4 Vgl. Zedler 1732–54, Bd. 41, Sp. 1771–72.
- 5 Guiffrey/Müntz/Pinchart [1878]. Siehe zur kritischen Einordnung Caen 2016, S. 21–22.
- 6 Schmitz [1919].
- 7 Jarry 1968.
- 8 Standen 1981; Standen 1985.
- 9 Brassat 1992.
- 10 Joubert/Bertrand/Lefébure 1995.
- 11 Campbell 2007; Brejon de Lavergnée/Vittet 2007; Bertrand 2015b.
- 12 Vittet 2014.
- 13 Weddigen 2013a; Weddigen 2013b; Weddigen 2014.
- 14 «Dekorationstextil» im Gegensatz zum «Bekleidungstextil» bezeichnet Textilien verschiedenster Herstellungstechniken, die in Hinblick auf Möblierungen und Innenräume gestaltet, hergestellt oder verwendet wurden, also all jene Textilien, mit denen der *tapissier* arbeitete, siehe auch Jolly 2005, S. 29.
- 15 Der Begriff «Tapisserie» ist gleichbedeutend mit Bildteppich, Gobelin und Bildwirkerei. Im 18. Jahrhundert wurde er in zweierlei Weise verwandt, im Sinne von «Bildwirkerei» sowie – unabhängig von der textilen Technik – im Sinne von «Wandbespannung». In dieser

Arbeit wird er vornehmlich in der erstgenannten Bedeutung verwendet; andernfalls steht er als französischer *terminus technicus* kursiv.

16 Vgl. Pardailhé-Galabrun 1988, S. 368–72. Thomas Gray 1835–43, Bd. 3, S. 221 schrieb im Jahr 1759: «Yet I allow tapestry (if at all tolerable) to be very proper furniture for your sort of house [neugotisch, AR]; but doubt, if any bargain of that kind is to be met with, except at some old mansion-sale in the country where people will disdain tapestry because they hear that paper is all the fashion.» Caraccioli 1768, Bd. 1, S. 88: «Ceux qui sont dans le dernier goût, préfèrent les Damas à trois couleurs, aux tapisseries des Gobelins.»

17 Siehe Gaehtgens 1990, S. 77–90.

18 Vgl. Hellman 2007, S. 132–33. Siehe dazu auch Kapitel I.2.

19 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1367.

20 Vgl. ebd., Sp. 1288; *Dictionnaire* 1694, S. 538: «Tenture. s. f. Certain nombre de pieces de tapisserie, ordinairement de mesme dessein, de mesme ouvrage, de mesme suite d'histoire. Une belle tenture de tapisserie une fort belle tenture. une tenture de verdure. On dit aussi. Une tenture de velours, une tenture de damas une tenture de cuir doré. une tenture de deuil.»

21 Zur doppelten Wortbedeutung von «Tapisserie» als Wandbehang und Wirkerei vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1288.

22 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1368–69. Laut Havard ist der Begriff erstmals in dieser Bedeutung im Inventar der Catherine de Médicis von 1589 zu finden.

23 Im Französischen hat der Begriff «tente» (Zelt) den Begriff «tendre» ((auf)hängen) beeinflusst, vgl. CNRTL 2017d.

24 Boutillier 1479, fol. 115: «si cōme sont meubles qui transporter se peuent de lieu en autre et ensuiuir le corps.» Siehe auch *Dictionnaire* 1694, S. 98.

25 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 3, Sp. 866; Hellman 2007, S. 132–33. Während Nicot 1606 diesen Sinn noch nicht kennt, schreibt das *Dictionnaire* 1694, S. 98 u. a. «Il se prend encore dans un sens plus estroit pour signifier seulement la garniture d'un appartement, d'une chambre, d'un cabinet &c. comme tapisserie d'estoffe, lit, sieges &c. Il a un beau meuble dans sa chambre. il a fait faire depuis peu un meuble magnifique.» Im *Dictionnaire* 1832–35 ist noch hinzugefügt «Toute la garniture d'un appartement, d'une chambre, [...] principalement lorsqu'elle est assortie pour les formes et pour les couleurs. [...] Meuble de tapisserie.»

26 Luynes 1860–65, Bd. 1, S. 404 (26. Nov. 1737): «La Reine a trouvé à son arrivée de Fontainebleau un nouveau meuble dans son appartement; c'est une étoffe couleur de feu et or, la couleur de feu un peu pâle. [...] J'ai ouï dire que c'étoit pour soutenir des manufactures de Lyon qui manquent d'ouvrage.» Am 9. 12. 1736 schrieb de Luynes außerdem (Bd. 1, S. 140–41): «Je viens d'apprendre que M. le Cardinal a chargé M. de Fontanieu d'aller prendre les orders de la Reine pour un meuble nouveau que le Roi fait faire pour l'appartement de la Reine; on a fait faire les étoffes exprès. La reine choisira celles dont les dessins lui plairois davantage; on donnera huit cents aunes d'étoffes pour faire ce meuble.»

27 Vgl. etwa Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 11.

28 Semper 1860, S. 276–301 widmete dieser Frage ein Kapitel mit dem Titel «Exkurs über das Tapezierwesen der Alten». Siehe auch Pile/Gura 2013.

29 Vgl. Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 10, 28; Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1299. Siehe auch Souchal 1965; Lestocquoy 1978, S. 9–17. Zur Unterscheidung der verschiedenen mittelalterlichen Zünfte der *tapissiers*, vgl. Havard [1887–90], Bd. 3, Sp. 1117–19; Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1318–21.

30 Vgl. Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 30; Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1301–02.

31 Vgl. Dehaisnes 1886, Bd. 2, S. 712.

32 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1286.

33 Vgl. ebd., Sp. 1307.

34 Vgl. Weddigen 2013a, S. 89. Siehe auch Weddigen 2017, S. 236–37.

35 Vgl. Jarry 1968, S. 8; Standen 1981, S. 6.

36 Die Logistik war Aufgabe des *tapissier*, siehe Kapitel I.1.

37 Im Gegensatz zum Tapisserietypus der *Chancellières*, bei denen das Wappen das Sujet darstellte.

38 Vgl. Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 27–28.

39 Vgl. Standen 1981, S. 15–19; Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 10.

40 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1286–88.

41 Vgl. Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 78. Im Inventar des Malers Hieronymus Francken I von 1610 heißt es: «Une tanture de tapisserie fasson de Beauvais, contenant six pièces.» Im Inventar von Charles Benoît, maître de la Chambre des Comptes, von 1634 sind fünf flämische Tapisseriebehänge aus je acht Wandteppichen beschrieben. Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1369.

42 Vgl. Jarry 1968, S. 162, 172.

- 43** Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1307.
- 44** Eine erste Grundlage legte Heinrich IV. durch ein Privileg für Marc de Comans und François de la Planche und das Einfuhrverbot ausländischer Tapisserien ab 1607, vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1312–13. Zu den Statuten siehe *Statuts* 1756, S. xxiii–xxiv; Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1321.
- 45** Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1314–16.
- 46** Vgl. ebd., Sp. 1316.
- 47** Nur wenige vor dem 18. Jahrhundert gefertigte Tapisserien suchten ein Verhältnis zum Betrachtarraum aufzubauen, so etwa die Serie der *Maisons royales*, siehe S. 109.
- 48** Vgl. Savary des Bruslons 1726–32, Bd. 2, Sp. 1818; Zedler 1732–54, Bd. 44, Sp. 1251. Bimont 1770, S. 9, erwähnt sie ebenfalls kurz: «Il faut en dire autant de la Tontisse qui est une toile gomée sur laquelle on a formé un dessin de laine hachée, & dont les couleurs sont différentes du fond, ou si c'est la même couleur, elle diffère dans les nuances des fleurs.» Später wird darunter auch eine beflockte Papiertapete verstanden, vgl. Panckoucke 1782–91, Bd. 4, S. 393, 396; Jolly 2005, S. 16–17. Über die Zeit und den Ort der Erfindung dieser Technik besteht Uneinigkeit, im 18. Jahrhundert scheint ihre Produktion nachgelassen zu haben, vgl. Döry 2003, Sp. 1280, 1283; Jacqué 2001.
- 49** Weitere Bergamo-Tapisserien sind etwa *Hanging fragments* (5 Teile), 1680–99, Elbeuf, Wolle, Hanf, London, Victoria & Albert Museum, T.108 – D.1961; *Slip Seat*, 1732–1958, Elbeuf, Wolle, Leinen, Wilmington, Winterthur Museum, 1969.5499; *Pierre Maille: Panel*, 1732–40, Bast, Wolle, Baumwolle, Seide, 229 × 244 cm, New York, Cooper Hewitt Museum, 1994–116–1; *Wandbehang*, 1670–1725, National Trust, Packwood House, NT 557836. In Els Calderers, Mallorca, ist eine gewebte Bergamotapissierie (ca. 2. Hälfte 18. Jahrhundert) als Teppich in Gebrauch. Siehe auch Montgomery 1961; Montgomery 2007 [1984], S. 165–67.
- 50** Vgl. etwa Beckmann 1777, S. 36; Thornton 1960a.
- 51** Siehe Williams 1967; Montgomery 2007 [1984], S. 265–69.
- 52** Vgl. Saint-Denis 1894–1905, Bd. 3, S. 352; Montgomery 1961; Becchia 2000, S. 71, 79.
- 53** Weitere Betten mit Flammenstichstickerei haben sich erhalten u. a. im Schloss Foix (spätes 16. Jahrhundert, genannt «Bett Heinrichs IV.»), in Parham House (1620, ehemals Wroxton Abbey; außerdem ein großer Wandbehang, datiert auf 1560–85) und im Schloss Montgeoffroy. Das Inventar von Gabrielle d'Estrées von 1599 verzeichnet zwei «petits tapis de Bergham», vgl. Desclozeaux 1889, S. 301.
- 54** Vgl. Havard [1887–90], Bd. 1, Sp. 297–99. Havard zitiert ein Dokument aus Lyon von 1596, in dem von 25 *aulnes* Bergamo-Tapissierie die Rede ist, die die Stadt Lyon von einem Mann namens Girardo Basso erwarb. Die Größe weist darauf hin, dass dieses Textil bereits gewebt war. Sein hoher Preis – 50 *écus soleil* – wiederum lässt darauf schließen, dass die Technik in Frankreich zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt war, was das fremde Exportgut wertvoll machte.
- 55** Vgl. Mitchell 2009, S. 14–15. Mitchell verzeichnet *irish stitch* (als Synonym für Flammenmuster, gleich ob gestickt oder gewebt) ab den 1690er Jahren als Wandbehang, vorher nur als Möbelbespannung, was auf die zeitliche Verbreitung der Flammenmuster-Webtechnik schließen lässt.
- 56** Vgl. Pardailhé-Galabrun 1988, S. 369.
- 57** Savary des Bruslons 1726–32, Bd. 1, Sp. 318–19: «[...] y ayant peu d'Artisans, ou Gens de basse condition de cette grande Ville [Paris, AR], qui ne se fasse un point d'honneur en s'établissant, d'avoir dans sa chambre une tapisserie de Bergame.»
- 58** Siehe Kapitel II.1.
- 59** Savary des Bruslons 1726–32, Bd. 1, Sp. 318–19: «BERGAME. Grosse tapisserie, qui se fabrique avec différentes sortes de matieres filées, comme bourre de soye, laine, coton, chanvre, poil de bœuf, de vache, ou de chevre. C'est proprement un tissu de toutes ces sortes de fils, dont celui de la chaîne est ordinairement de chanvre, qui se manufacture sur le métier, à peu près comme la toile. [...] Rouen & Elboeuf [...] fournissent une quantité considerable de Bergames de toutes les couleurs & nuances; les unes en façon de point de Hongrie [d. h. mit Flammenmuster, AR]; les autres à grandes barres chargées de fleurs & d'oiseaux, ou d'autres animaux; d'autres à grandes & petits barres unies, sans aucune façon [d. h. ohne figürliches Muster, AR]; & d'autres, qu'on appelle Chine & Ecaille, parce qu'elles sont remplies de façons qui imitent le point de la Chine, les écailles de poisson.» Siehe auch Bezon 1859–63, Bd. 5, S. 348–49; Bohanan 2007, S. 120.
- 60** Vgl. Clément 1846, S. 217–21.
- 61** Vgl. Gady 2014, S. 408.
- 62** Das Gründungsedikt des Königs vom 21. 12. 1667 legt die Hierarchie fest: «IV. Le Surintendant de nos Bâtimens, & le Directeur sous lui, tiendront la Manufacture remplie de bons Peintres, Maîtres Tapissiers de lautelisse, Orfèvres, Fondeurs, Graveurs, Lapidaires, Menuisiers en

ébene & en bois, Teinturiers, & autres bons Ouvriers en toutes sortes d'Arts & Métiers qui sont établis, & que le Surintendant de nos Bâtimens estima nécessaire d'y établir. [...] VI. Voulons qu'il soit entretenu dans ladite Manufacture, à nos dépens, le nombre & quantité de soixante enfans [...] VII. [...] un Maître Peintre [...] qui aura soin de leur éducation & instruction, pour être ensuite distribués par le Directeur, & par lui mis en apprentissage chez les Maîtres de chacun des Arts & Métiers [...] VIII. Pourront lesdits enfans, après six ans d'apprentissage, & quatre ans de service chez les Maîtres, [...] de se présenter pardevant les Maîtres & Gardes desdites Marchandises, Arts & Métiers, pour être admis entre les autres Maîtres de leur Communauté; ce que lesdits Maîtres & Gardes seront tenus de faire sans aucuns frais [...].» Gerspach 1893, S. 241–42.

63 Vgl. Gady 2014, S. 408. Insgesamt verdiente er zu dieser Zeit, d. h. in den 1680er Jahren, jährlich 12 000 livres: 1200 livres als Premier Peintre du Roi, 2000 livres als Livrees, 4800 livres für Ausführung und Aufsicht der Ausmalungen königlicher Besitzungen und 4000 livres für die Leitung der Manufakturen.

64 Vgl. Dassas 2014, S. 60.

65 Vgl. Opperman 1982, S. 36.

66 Vgl. McCracken 1988; Coquery 2011; Fairchilds 1993.

67 Siehe etwa Brice 1725; Thiéry 1787.

68 Siehe Reineke 2015.

69 Vgl. Gaetgens 1990.

70 Vgl. Glorieux 2011, S. 55.

71 Zum Verhältnis der Tapisserie zum Konzept der Zentralperspektive vgl. insbesondere Weddigen 2013a.

72 Vgl. Standen 1981.

73 Abraham Bosse: *Der Besuch bei der Wöchnerin (Visit to the New Mother)*, aus der Serie *Die Hochzeit in der Stadt (Marriage in the City)*, 1633, Radierung, Kupferstich, 26,4 × 34,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, 51.501.2235.

74 Piganol 1742, Bd. 3, S. 86.

75 Augustin-Oudart Justinat: *Eine Ratssitzung zur Zeit der Régence (Un conseil sous la Régence)*, 1715–25, Öl auf Leinwand, 95,5 × 130,8 cm, Versailles, Châteaux de Versailles et Trianons; Luis Paret y Alcázar: *Eid Ferdinands VII. als Prinz von Asturien (Jura de Fernando VII como príncipe de Asturias)*, 1791, Öl auf Leinwand, 237 × 159 cm, Madrid, Museo del Prado.

76 Zum Vorhang siehe Blümle 2008; Blümle/Wismer 2016.

77 Siehe auch Gerrit Dou: *Frau am Frisiertisch (Jonge vrouw aan de kaptafel)*, 1667, Öl auf Holz, 75,5 × 58 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Ders.: *Die wassersüchtige Frau (La malade/La femme hydropique)*, 1663, Öl auf Holz, 86 × 67,8 cm, Paris, Musée du Louvre; Johannes Vermeer: *Die Malkunst*, ca. 1666/68, Öl auf Leinwand, 120 × 100 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. Siehe auch Schindler 2014, S. 143–44.

78 Gerrit Dou: *Die junge Mutter*, ca. 1660, Öl auf Holz, 49,1 × 36,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie; Nachfolger von Gerrit Dou (wahrscheinl. Domenicus van Tol): *Der Musikunterricht*, ca. 1664–69, Öl auf Holz, 60 × 46,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

79 Siehe dazu Cloutier-Blazzard 2010. Siehe auch Thomas de Keyser: *Porträt Constantijn Huygens' und seines Gehilfen (Portrait of Constantijn Huygens and His Clerk)*, 1627, Öl auf Holz, 92,4 × 69,3 cm, London, National Gallery; Jan Steen: *Eine Frau am Cembalo mit Zuhörer (A Young Woman Playing a Harpsichord to a Young Man)*, 1659, Öl auf Holz, 42,3 × 33 cm, London, National Gallery.

80 Vgl. Allen et al. 2003, S. 62, Nr. 33; Schindler 2014, S. 261–67.

81 Vgl. Thornton 2000 [1984], S. 68–69, Nr. 75. Hüfthohe Vertäfelungen, wie hier zu sehen, sind bereits 1679 in Ham House zu finden.

82 Vgl. Join-Lambert/Préaud 2004, S. 191–96; Lothe 2008, Nr. 317–21. Ich danke Anne Röhl, die mich auf die Bedeutung der Tapisserien in Bosses Serie *Die fünf Sinne* aufmerksam gemacht hat.

83 François Boucher: *Eine Dame auf ihrem Faubett (A Lady on Her Day Bed – Madame Boucher)*, 1743, Öl auf Leinwand, 57,2 × 68,3 cm, New York, Frick Collection; Nicolas Lancret: *Billardspieler (Billiard Players)*, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 53 × 61 cm, Privatsammlung; Louis Surugue nach Jean-Baptiste Pater: *Die Sommerfreude (Le plaisir de l'été)*, 1744, Kupferstich, 32,6 × 36,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

84 Vgl. Helmhold 2000, S. 163. Siehe auch Springer 2008, S. 67–69.

85 Hubert-François Gravelot: *Das Quadrille-Spiel (A Game of Quadrille)*, ca. 1740, Öl auf Leinwand, 63,5 × 76,2 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund.

86 Siehe dazu Pierre-Antoine Baudouin: *Die indiskrete Ehefrau (L'épouse indiscreète)*, um 1765, Gouache, 30,5 × 27,5 cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs; Jean Honoré Fragonard: *Das Bett der*

Putti (*Le lit aux amours*), ca. 1765–70, Tinte auf Papier, Besançon, Musée des Beaux-Arts et de l'Archéologie. Siehe auch Brandstetter/Peters 2008.

87 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1288–318.

88 Guiffrey/Müntz/Pinchart [1878], Bd. 3, S. 13, Fn. 5. Philipp der Kühne nahm 1375 seine gesamten Tapisserien von Paris nach Brügge mit, vgl. Prost/Prost 1908–13, Bd. 2, S. 247, Nr. 1499. Auf Reisen wurden die Tapisserien in eigens dafür gefertigten Säcken transportiert, vgl. Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 11.

89 Vgl. Vrand 2013, S. 109–16. Siehe auch Castelluccio 2004.

90 Siehe diesen Vertrag aus den 1420er Jahren: «À Jaquemard Haneuse, tapparecier de mondit seigneur, et par lui ordonné estre et demorer en l'ostel de madame la duchesse pour rapparoiller ses chambres et tappareseries de haulte liche, aux gaiges de vint frans par an, parmi ce que il aura ses depens de bouche en l'ostel de madicte dame, moyennant lesquels il doit livrer à ses missions les estoffes necesseres au rappareillement desdictes chambres et tappareseries.», vgl. Mollat 1965–76, Bd. 2, S. 104. Siehe auch Vigne 1981 [1495–98], S. 218, der Ende des 15. Jahrhunderts die *tapissiers* als «serviteurs domestiques» aufzählte.

91 Siehe Bertrand 2015a; Bonnet 2017a; Bonnet 2017b. Ich danke Xavier Bonnet, der mir freundlicherweise seine Manuskripte vor Veröffentlichung zur Verfügung gestellt hat.

92 Vgl. Mercier 1783, Bd. 6, S. 94–98, der sehr anschaulich die Arbeit der *tapissiers* zur Vorbereitung der *Fête-Dieu* beschreibt.

93 Vgl. Bonnet 2017b, S. 76–78.

94 Vgl. Sargentson 1996, S. 21.

95 Bonnet 2017, S. 82; vgl. Sargentson 1996, S. 38, Fn. 22.

96 Vgl. Bonnet 2017b, S. 83–84.

97 Bimont 1766; Bimont 1770.

98 Vgl. Coquery 2007, S. 63.

99 Vgl. Savary des Brulons 1726–32, Bd. 3, Sp. 359.

100 Vgl. Sargentson 1996, S. 38, Fn. 22.

101 Zum Leben Bimonts siehe Bonnet 2017a.

102 Bimont 1770, S. 90.

103 Ebd., S. 91.

104 Ebd.

105 Ebd., S. i.

106 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1318–21; Godefroy 1881–1902, Bd. 10, S. 442. Siehe auch Kapitel I.1.

107 Vgl. Martin 2016. Siehe auch Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1318–33. Heute wird der Berufszweig in Frankreich häufig als «tapissier-décorateur» bezeichnet.

108 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 1, Sp. 1025–26; Nassieu Maupas 2015, S. 14–15.

109 Vgl. Bonnet 2017b, S. 76–85.

110 Vgl. Besogne 1698 [1665], Bd. 1, S. 180–81.

111 Vgl. Trabouillet 1702, Bd. 1, S. 277: «Lorsque le nonce ou un Ambassadeur doit avoir audience, le Tapissier découvre auparavant le lit, le fauteuil & les sièges plians, c'est-à-dire qu'il doit ôter la housse de taftas qui est autour du lit & les fourreaux des sièges qui sont en dedans la balustrade qui entoure le lit: & quoique le lit ne soit pas encore fait, il doit le couvrir de la courtpointe & ouvrir les rideaux du moins par les pieds & par le devant du lit.»

112 Vgl. Roland de la Platière 1784–1828, Bd. 2, S. 219.

113 Vgl. ebd.

114 Vgl. ebd., S. 224.

115 Caraccioli 1768, Bd. 3, S. 197.

116 Vgl. Bonnet 2017a, S. 71.

117 Vgl. ebd., S. 69.

118 Vgl. ebd., S. 68–69. Bimont selbst rekurriert auf das Handbuch *Tarif des Glaces* von 1765, vgl. Bimont 1774, S. v.

119 Vgl. Bimont 1774.

120 Vgl. ebd., S. 1–2.

121 Siehe etwa Piganol 1742, Bd. 3, S. 84, der über das Hôtel de Toulouse schreibt: «en hyver elle [das erste Vorzimmer des großen Appartements, AR] est ornée d'une magnifique tapisserie à personnages.»

122 Vgl. Bimont 1774, S. 6–7.

123 Abgelöst als Sommerbespannung ab den 1740er Jahren durch die bedruckten Baumwollstoffe aus Indien, vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1370–71.

124 Vgl. Coquery 2009; Bremer-David 2011.

125 Für eine zeitgenössische Einschätzung des Begriffs, siehe Roland de La Platière 1784–1828, Bd. Supp., S. 83–84. Zum Aufkommen des Begriffes in Deutschland um 1628, vgl. Bruhn 1937.

- 126 Vgl. Bimont 1774, S. 7.
- 127 Vgl. Bimont 1774, S. 9.
- 128 Deville 1878–80, S. 149.
- 129 Vgl. Scott 1995, S. 32.
- 130 Für einen Überblick zu den *tapisseries d'alentours* vgl. Jarry 1968, S. 236–46; Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 250–53; Reineke 2015.
- 131 Zum Einfluss der Groteskenkartuschen auf das Werk Audrans und Belins, vgl. Reineke 2015, S. 134–35.
- 132 Siehe auch Bertrand 2013; Badin 1909.
- 133 Vgl. Reineke 2015, S. 128.
- 134 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 174: Brief von M. d'Isle an M. de Tournehem, 22. Mai 1749: «L'alentour ou ornements».
- 135 Vgl. *Dictionnaire* 1694, S. 577; *Dictionnaire* 1762, Bd. I, S. 50; *Dictionnaire* 1798, Bd. I, S. 41.
- 136 Zum Motiv der Rahmung vgl. Reineke 2015.
- 137 Für eine Übersicht aller *alentours* siehe Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 281–82.
- 138 Siehe Coburger 2015.
- 139 Cervantes 2008 [1605/1615]. Anzumerken ist, dass der Name Don Quijotes in den Inschriftenkartuschen lustvoll changiert: Jans: Dom Quixote, Dom Qvichot, Dom Quichot, D Cuichot, 3 × D. Guichot; Lefebvre: Dom Quichotte, Dom Gvichot, Dom Cuichot, 2 × Dom Guichot.
- 140 Siehe Seznec 1948; Pichova 2007; Álvarez Barrientos 2005.
- 141 Vgl. Stoichita 1990, S. 105–40. Siehe auch Scott 1995, S. 177–85. Scott interpretiert Coypels Bildfelder zeitpolitisch ebenfalls in Bezug auf Illusion, stellt jedoch keinerlei Verbindung zu den *alentours* her.
- 142 Siehe Kapitel III.
- 143 Vgl. Windt 2004, S. 167; Lefrançois 1994, S. 148–49.
- 144 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 172. Vittet 2014, S. 75 schreibt, dass Audran auch einige Bildfelder entwarf, dann jedoch ausschließlich für die dekorativen Elemente eingesetzt wurde. Bei Fenaille findet sich dazu nichts.
- 145 Vgl. Verlet 1982, S. 299, Nr. 1; siehe Kapitel III.1.
- 146 Vgl. Verlet 1982, S. 301, Nr. 4–5. Weitere Exemplare: Los Angeles, J. Paul Getty Museum (drei Paneele); New York, Metropolitan Museum of Art, 58.75.128 (drei Paneele); Stockholm, Königliche Sammlung (drei Paneele).
- 147 In späteren Ausführungen des Paravents sind auch die Medaillons mit diesem Muster umgeben. Wann der Karton in diese Richtung verändert wurde, ist allerdings unklar, vgl. Wilson/Sassoon/Bremer-David 1984, S. 180–83.
- 148 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 1–11; Vittet 2014, S. 27–35. Die *Portières des Dieux* sind ebenso ein Schritt in Richtung der *tapisseries d'alentours*, siehe Irmscher 1984, S. 246–47.
- 149 Vgl. Verlet 1982, S. 301, Nr. 3; siehe Kapitel III.1.
- 150 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 157–65.
- 151 Vgl. Vittet 1914, S. 75.
- 152 Siehe Lenaghan 2005, S. 66–70.
- 153 Vgl. Cervantes 2008 [1605/1615], Bd. 2, S. 262–493; Lenaghan 2005, S. 66–68.
- 154 Vgl. Cervantes 2008 [1605/1615], Bd. 1, S. 76–77. Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel: *Don Quijote, geleitet von der Verrücktheit und geküsst von der bizarren Liebe Dulcineas, zieht aus um fahrender Ritter zu werden (Dom Quijote conduit par la folie, et embrasé de l'amour extravagant de Ducineè, sort de chez luy pour etre chevalier errant)*, aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote (Histoire de Don Quichotte)*, ca. 1717–18, Tapisserie, Wolle und Seide, 3,48 × 1,31 m, Privatsammlung.
- 155 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel: *Die Vernunft, schlussendlich von Don Quijote erkannt, erlöst ihn von der Verrücktheit (La sagesse reconuë enfin de D. Guichot, le delivre de la folie)*, aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote (Histoire de Don Quichotte)*, ca. 1717–18, Tapisserie, Wolle und Seide, 3,39 × 2,24 m, Privatsammlung.
- 156 Cervantes 2008 [1605/1615], Bd. 1, S. 248–51.
- 157 Ebd., S. 87.
- 158 Ebd., Bd. 2, S. 264.
- 159 Ebd., Bd. 1, S. 199.
- 160 Ebd., S. 200–01.
- 161 Ebd., S. 252.
- 162 Vgl. Seznec 1948, S. 174–80.
- 163 Diderot 1765, fol. 190v.
- 164 Ebd., fol. 190v–91v. Siehe zu Diderot und Winckelmann Harloe 2018.

- 165 Vgl. Christie's 1993, o. S.; Guiffrey 1869, S. 13–15.
- 166 Vgl. Vittet 2014, S. 75.
- 167 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 172–73.
- 168 Vittet 2014, S. 75 vermutet den Beginn der Produktion schon 1715 und das Ende nicht vor 1721, u. a. aus dem Grund, dass zwei Quellen beschreiben wie auf Geheiß des Königs dem russischen Zar Peter I. im Mai 1717 sechs Tapisserien der Don-Quijote-Serie geschenkt wurden, vgl. Buvat 1865, Bd. 1, S. 269. Für diese Produktion gibt es keine Rechnungsbelege, vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 172–73. Die Herstellung muss sukzessive erfolgt sein, denn die 15 Kartons von Coypel stammen aus den Jahren 1714–18 (Compiègne, Château de Compiègne), vgl. Christie's 1993, o. S.
- 169 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel: *Auftritt der Schäferinnen zum Tanz auf der Hochzeit des Camacho* (*Entrée de bergeres qui dancent aux noces de Gamache*), aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote* (*Histoire de Don Quichotte*), ca. 1717–18, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,48 × 2,27 m, Privatsammlung; Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel *Fortsetzung der Hochzeit des Camacho: Auftritt der Liebe und des Reichtums* (*Suite des nœces de Gamache entree de lamour et de la richesse*), aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote* (*Histoire de Don Quichotte*), ca. 1717–18, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,45 × 2,22 m, Privatsammlung; Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel: *Die Vernunft, schlussendlich von Don Quijote erkannt, erlöst ihn von der Verrücktheit* (*La sagesse reconuë enfin de D. Guichot, le delivre de la folie*), aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote* (*Histoire de Don Quichotte*), ca. 1717–18, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,39 × 2,24 m, Privatsammlung. Vgl. Christie's 1993, o. S.; Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 172.
- 170 Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 174: Brief über das 4. *alentours* von 1749 (Marly) vom 22. 5. 1749: «par conséquent cet alentours [das 3., AR] ne peut pas servir pour une tenture nouvelle de 12 tableaux, comme le premier alentour [d'Antin, AR] qui a servi et qui a été fait pour être alongé ou retrécý suivant la largeur. Ainsi il faut faire une nouvelle composition d'alentour qui soit faite comme la ire pour être allongée ou rétrécie suivant la grandeur des tableaux.»
- 171 Vgl. Chaufourier 1730.
- 172 Brice 1725, S. 365: «Avec cela les appartemens de cet hôtel, sont ornez de meubles magnifiques & d'un tres-beau dessein; ensorte que l'on peut assurer que cet hôtel surpasse tout ce que l'on voit à présent dans cette Ville.»
- 173 Vgl. Christie's 1993, o. S.
- 174 Vgl. ebd.
- 175 Ebd.
- 176 Charles-Antoine Coypel und Claude III Audran: *Entwurf für die Tapiserieszfläche eines Sofas* (*Design for a Tapestry Seat of a Sofa*), 1721, Gouache mit Öl auf Papier, 13,2 × 37,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art; Charles-Antoine Coypel und Claude III Audran: *Modell für die Rückenlehne eines Sofas* (*Modèle dossier de Canapé*), 1720–30, Öl auf Leinwand, 1,08 × 3,05 m, Paris, Mobilier National, GOB 250–002, dazugehöriger Entwurf: Charles-Antoine Coypel und Claude III Audran: *Entwurf für einen Sofabezug: Der schlafende Cupido* (*Design of Upholstery for the Couch: Cupid Sleeping*), 1725, Stift, Tinte und Wasserfarbe auf Papier, 11 × 36,1 cm, St. Petersburg, Eremitage; Pierre-Josse Perrot: *Projekt für einen Sofabezug zur Folge des Duc d'Orléans* (*Projet de garniture de canapé accompagnant la tenture du duc d'Orléans*), ca. 1732, Paris, Musée des Arts Décoratifs, vgl. Vittet 2014, S. 76. Siehe auch den Entwurf eines Sofabezugs auf blauem Grund um 1719, Paris, Mobilier National, Beauvais 318–001 und Beauvais 318–002, vgl. Vittet 2014, S. 92–93.
- 177 Vgl. Bertrand 2013, S. 235.
- 178 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 195. Mindestens neun der zwölf Tapisserien der zweiten Folge der *Geschichte des Don Quijote* (1721–35) mit dem zweiten *alentours* befinden sich heute in Turin, Palazzo Reale (Sammlung Quirinale), siehe auch Forti Grazzini 1994, Bd. 2, S. 392–416.
- 179 Vgl. Leclercq-Marx 2007.
- 180 Vgl. Körner 2010, S. 41–62.
- 181 Siehe Kapitel I.2.
- 182 Vgl. Deleuze 2012, S. 52, der das Barock als von zwei Vektoren organisiert begreift, davon einer als «Einsinken nach unten».
- 183 Vgl. Standen 1975, S. 97; Standen 1986, S. 331; siehe auch Dufrené 1990, S. 89.
- 184 Vgl. Weddigen 2013a, S. 89–90.
- 185 Boucher hatte zuvor bereits für die Manufaktur von Beauvais gearbeitet, vgl. Rieder 2004, S. 160. Jacques Neilson schrieb am 10. 3. 1754 an Pierre-François Poisson de Vandières (Archives Nationales, Paris (im Folgenden AN) O¹ 2043): «Que ces ouvrages soient bien ou mal, le particu-

lier peu connaisseur donnera toujours la préférence à la nouveauté et se contentera des sujets traités de la composition et du goût du dit Sieur Boucher.»

186 Die Fäden der Tapiserie sind ebenso wie die Damaste der Zeit mit Cochenille gefärbt, vgl. Phipps 2010, S. 34.

187 Vgl. AN O¹ 2044; Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 228–29; Vittet 2014, S. 221.

188 Vgl. Gaehtgens 1990.

189 Siehe etwa Jacques et al. 1749.

190 Vgl. Reineke 2015, S. 132–35.

191 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 228–29; Vittet 2014, S. 221.

192 Irmscher 1984, S. 253 übersetzt «mosaique» mit «Gitterwerk». Siehe auch *Dictionnaire* 1762, Bd. 2, S. 175: «On appelle encore *Mosaïque*, Des ornemens faits par petits compartimens.»

193 Soufflot an den Marquis de Marigny, 14. 7. 1758, über den Entwurf der neuen Wappentapiserie (*Chancellerie*), vgl. AN O¹ 2044; Vittet 2014, S. 221.

194 Neben der bereits genannten etwa auch Gobelins-Manufaktur nach Guy-Louis Vernansal und Claude III Audran: *Chancellerie*, aus der Serie für Germain-Louis Chauvelin, 1700–01 entworfen, 1728–30 gewirkt, Wolle und Seide, 3,51 × 2,73 m, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 65.DD.5; Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran: *Chancellerie* für Michel Le Tellier bzw. geändert für den Marquis d'Argenson, um 1680, Wolle und Seide, Paris, Musée des Arts Décoratifs – Musée Nissim de Camondo, CAM 45. Siehe Bremer-David 1997, S. 28–33.

195 Soufflot an den Marquis de Marigny, 14. 7. 1758, vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 142. Siehe auch Laing 1986, S. 344.

196 Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 250. Eine Rechnung von Le Maire von 1753, die *Don-Quijote*-Serie betreffend, weist auf ein ähnliches Verfahren hin: «et trois chassis portant chacun un pied et demi de haut sur un pied de large, avoir peint dessus de la mozaïque pour servir de fond au dit tableau de Don Quichotte», vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 176. Ein Karton trug also nicht notwendigerweise das Hintergrundmuster, weil es mithilfe der kleinen Vorlagen von den Wirkern selbständig eingearbeitet werden konnte.

197 Vgl. Vittet 2014, S. 23.

198 Er schrieb an den Rand: «Non, la tapisserie d'aujourd'hui comme autrefois.» Soufflot an den Marquis de Marigny, 14. 7. 1758, vgl. AN O¹ 2044; Mondain-Monval 1918, Nr. 50, S. 84–87.

199 Bis in die 1760er Jahre hinein wurde demnach ein Hintergrund allein als ein Hintergrund wahrgenommen, seine Musterung bezog sich auf kein real existierendes Objekt. Erst die Illusion eines herabhängenden Bildes machte auch die Illusion eines Damastes plausibel und in Kombination stellten sie eine fiktive Zimmerwand dar.

200 Der Maler Louis Tessier, der 1770 mit der Kopie eines Kartons der *Tenture de Boucher* auf blauem Grund beauftragt war, schrieb: «une nouvelle tenture [...] composés de guirlandes de fleurs des plus variées et de toutes espèces, ainsi que fruit, corbeille, nœuds de rubans de toutes couleurs, agraffes, et une bordure de fantaisie de forme ovale dans le milieu [...], pour y mettre un sujet des quatre saisons, ou pastorales et autres sujets de fantaisie. [...] Le tout peints en coloris, à l'huile, sur un fond de damas bleu imitant l'étoffe de soie.», vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 252.

201 Vgl. Mertens 2009, S. 144, Fn. 19: ein Maurice Jacques war 1752 in Lyon als «compagnon, maître» und «marchand fabricant» verzeichnet, in einem Bericht von 1754 wird Jacques als ein *dessinateur* bezeichnet, der für die Lyoner Seidenindustrie tätig sei.

202 Neben dem abgebildeten Ornamentstich auch: Maurice Jacques: Ornamentstich mit vier Blüten, 1749, aus: Jacques et al. 1749, fol. B 9, Paris, Bibliothèque de l'INHA.

203 Zur Verbreitung ovaler Bilderrahmen in den 1760er Jahren vgl. Cailleux 1975, S. 6–10; Michel 1987. Das Nachlassinventar der Gabrielle d'Estrée von 1599 (Paris, AN KK 157) verzeichnet die achteilige Serie einer bestickten Wandbespannung, in deren Mitte jeweils eine Szene in einem Oval dargestellt ist, vgl. Fréville 1842, S. 162.

204 Vgl. Bimont 1770, S. 5.

205 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 177.

206 Siehe auch Pierre-Antoine Baudouin: *Der entleerte Köcher (Le carquois épuisé)*, ca. 1775, Öl auf Leinwand, 31,5 × 25 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay; *La Gazette de Théophraste Renaudot*, 8. 9. 1753, S. 430–31: «[...] le Marquis & la Marquise de Monteynard, nouvellement mariés, s'étant rendus à Avignon, le Marquis de Brantes leur donna le 19 une fête magnifique. Il avoit fait construire sur le bord du Rhône une Salle spacieuse, ornée de tapisseries, de glaces, & de guirlandes de fleurs.»

207 Vgl. Hyde 2005, S. xii; Vittet 2014, S. 35. Siehe auch Velut 1993.

208 Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 264. Weiter heißt es: «Je serois infiniment flatté si Votre Excellence avoit le temps de jeter un coup d'œil sur une partie de ces ouvrages avant qu'ils passent en Angleterre, ils sont traités pour le fond de l'ouvrage dans un goût nouveau qui n'a pas encore paru en France et sur des Tableaux que M. Boucher a fait exprès.»

- 209** Nicolas Lavreince Gouache *L'heureux moment* (Auktionshaus Bukowski, Stockholm, 25. 11. 2008) zeigt dieses Detail nicht und könnte nachträglich entstanden sein. Ähnlich ist es bei Nicolas Delaunay nach Nicolas Lavreince: *Der Trost der Abwesenheit (La consolation de l'absence)*, 1785, 37,8 × 27,6 cm, Paris, Musée du Louvre. In einer nachträglichen Gouache (ca. 1785–90, 26 × 20,5 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay, J 156) ließ Lavreince die Wand klassizistisch leer.
- 210** Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 285, 289; Baarsen 2013, S. 402–03, Nr. 97. Zwei weitere dieser Tapissereien wurden 1775–76 für Osterley Park in Middlesex gewirkt.
- 211** Audran, Cozette, Neilson an den Marquis de Marigny, 12. 3. 1768, AN F¹² 639^A.
- 212** Marquis de Marigny an Soufflot, 19. 4. 1768, AN F¹² 639^A.
- 213** Vgl. Verlet 1953.
- 214** Vgl. Standen 1985, Bd. I, S. 385–401. Zur französischen Mode in England vgl. Standen 1959.
- 215** *Croome Court Tapestry Room*, 1763–71, 8,25 × 6,90 × 4,23 m, New York, Metropolitan Museum. Vgl. Rieder 2004, S. 159. Siehe auch Standen/Parker 1959; Beard 1993; Lane 1997; Coleridge 2000; Harris 2001.
- 216** Ein Brief berichtet von dem Plan «Möbel zu kaufen sowie Tapissereien und Spiegel in Augenschein zu nehmen», vgl. Standen 1985, S. 386–87. Siehe auch Rieder 2004, S. 164.
- 217** Vgl. Leech 2015, S. 14.
- 218** Der Spiegel ist nach 1764 in das Ensemble eingefügt worden, wie eine Zeichnung Robert Adams, *Lord Coventry's Tapestry Room* von 1764 (London, Sir John Soane's Museum, SM Adam Vol 50:12) belegt, in der Adam anstelle des Spiegels noch ein Medaillon vorsieht.
- 219** Vgl. Rieder 2004, S. 165.
- 220** Zur Francomanie im England des 18. Jahrhunderts vgl. Rieder 2004, S. 160.
- 221** Boucher schuf 1763–64 vier Gemälde als Vorlage für die Kartons: *Cephalus et Aurore* (Luft) (1764, 1,42 × 1,17 m, Paris, Musée du Louvre), *Vertumne et Pomone* (Erde) (1763, 1,47 × 1,22 m, Paris, Musée du Louvre), *Venus aux forges de Vulcain* (Feuer) (1764, 1,50 × 1,90 m, Château de Versailles, Depot MN) und *Les amours de Neptune et d'Amymone* (Wasser) (1764, 1,50 × 1,90 m, Château de Versailles, Depot MN). Vgl. Rieder 2004, S. 162–64.
- 222** Rechnung von John Mayhew und William Ince von 1769: «2 Settees for Each Side the Chimney», vgl. Rieder 2004, S. 164–65.
- 223** Es ist nicht eindeutig, ob der Tisch für den *tapestry room* gefertigt wurde, oder möglicherweise erst später hinzugefügt ist, vgl. Rieder 2004, S. 164–65.
- 224** Es handelt sich um Serien für die Häuser Newby Hall (1767–76, für William Weddell, in situ), Weston Park (1766–71, für Sir Henry Bridgeman, nicht mehr im Originalraum), Osterley Park (1772–76, für Robert Child, in situ), Moor Park (1766–75, für Sir Lawrence Dundas, verschiedene Orte) und Welbeck Abbey (1783, für William Cavendish-Bentinck, in situ). Siehe auch Wyld 2013.
- 225** Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 399; Vittet 2014, S. 336.
- 226** Vgl. Vittet 2014, S. 221.
- 227** In einem Brief von Neilson an Soufflot, Nov. 1771, ist zudem von einer Skizze aus dem Jahr 1759 die Rede, vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 401. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 399 interpretiert das als (verschollene) Zeichnung Jacques' für das Palais-Bourbon des Prince de Condé. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um Jacques' Entwürfe von 1758 und Fenaille missinterpretiert die Aussage «que le projet de ce lit composé en 1760», denn für ein solches Projekt gibt es vor 1770 keine Hinweise.
- 228** Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 246, 255; Vittet 2014, S. 221–24.
- 229** Vgl. Vittet 2014, S. 226–28. Siehe auch Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 402.
- 230** Vgl. Neilson an Soufflot, 25. 10. 1773: «des raisons particulières empêchèrent le succès de cette entreprise.» Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 401; Vittet 2014, S. 224.
- 231** Vgl. Mitchell 2009, S. 13. Für Frankreich vgl. Pardailhé-Galabrun 1988, S. 279–80.
- 232** Vittet 2014, S. 221.
- 233** Brief von Neilson an Soufflot, 25. 10. 1773: «Enfin en 1769 ils me furent demandé pour M. le Prince de Condé [...]», Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 401.
- 234** Vgl. Pons 1987, S. 28.
- 235** Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 401: Brief von Neilson an Soufflot, Nov. 1771: «Le Prince a chargé M. Boucher de lui faire les tableaux manquant pour la tenture, mais il les garde pour les placer chez lui.»
- 236** Vgl. Ananoff 1980, S. 138, Nr. 673. Siehe auch Ananoff 1976, Bd. 2, S. 268, Nr. 637; Fenaille 1925, S. 236; AN O¹ 1934B. Das North Carolina Museum of Art datiert beide Werke auf 1766.
- 237** Vgl. Ananoff 1980, S. 101, Nr. 202.
- 238** Vgl. Ananoff 1976, S. 268–70, Nr. 637–39; Bremer-David 1997, S. 66.
- 239** Rechnung Briards an den Prince de Condé, 1771, vgl. Macon 1903, S. 128–29.
- 240** Vgl. Macon 1903, S. 129.

- 241** Öl auf Leinwand, 65 × 53 cm, New York, Privatsammlung, vgl. Ananoff 1980, S. 101, Nr. 202.
- 242** Vgl. Vittet 2014, S. 336.
- 243** Vgl. Magny 1987, S. 33.
- 244** Bei den Räumen handelte es sich um: ein Antichambre zum Hof, Galerie zwischen Hof und Flussufer, ein Salon d'attente zum Flussufer, ein großer Salon de Compagnie, im Zentrum das Zimmer der Duchesse (8,40 × 9,70 m) sowie ein Musiksalon, vgl. Blondel 1752–56, Bd. 1, Buch 2, Kap. 23, Bl. 9 («Hôtel de Lassay, Plan au rez-de-chaussée»).
- 245** Vgl. Castelluccio 1998, S. 53: Beschreibung des Bildhauers Haurés vom Bettkopf des Bettes für Marie Antoinette 1787, für das ursprünglich das *Meuble Gaudin* vorgesehen war (siehe Kapitel 11.3): «Un chautourné de 7 pds. de large, avec carquois et deux figures de femmes en arabesques, qui couronne de fleurs le chiffre de la Reine».
- 246** Vgl. Baulez 1987, S. 46.
- 247** Der Prince de Condé kehrte 1763 als Held aus dem Siebenjährigen Krieg zurück, vgl. Macon 1903, S. 89.
- 248** Lachenait besaß mit seinem Partner Joseph Metivier ein großes Gebäude zwischen rue Meslay und rue Notre-Dame-de-Nazareth. Ihr wichtigster Mieter war der *marchand-mercier* und *bronzier* Antoine Magnien (AN MC XXII, 16, Mietvertrag vom 3. 7. 1776), der ebenfalls Lieferant des Prince de Condé war, vgl. Baulez 1987, S. 46–47; Eriksen 1974, S. 195.
- 249** Das entspricht 1,95 × 1,95 × 1,79 m.
- 250** Zur Bedeutung eines überkuppelten Bettes siehe Kisluk-Grosheide 2009.
- 251** Archiv des Château de Chantilly, vgl. Verlet 1966, S. 246, 270–84, hier S. 278; siehe auch Macon 1903. Erhalten geblieben sind vom Bettfond die Tapiserie (Paris, Musée du Louvre) und der Karton (Paris, Mobilier National), von den Schabracken die Kartons (Paris, Mobilier National) und von der Zierdecke die Tapiserie (amerikanische Privatsammlung), vgl. Verlet 1953. Ein gewirkter Betthimmel in der Sammlung des Musée du Louvre (OA 10405) wird allgemein diesem *meuble* zugeschrieben, unterscheidet sich aber stilistisch erheblich in der Musterung. Insgesamt befinden sich von Jacques' 16 Kartons für das Bett noch neun im Mobilier National (GOB 245/1–5, 8–10, 15), vgl. Vittet 2014, S. 336.
- 252** Dezallier d'Argenville 1778, S. 392. Thiéry 1787, Bd. 2, S. 601 übernahm Dezalliers Formulierung fast wortwörtlich: «On entre ensuite dans la chambre à coucher, tendue l'hiver de tapisseries des Gobelins, avec des médaillons coloriés, exécutés d'après Boucher, ainsi que le lit qui est d'un genre neuf.»
- 253** Baulez 1987, S. 47.
- 254** Vgl. Roland de La Platière 1784–1828, Bd. 2, S. 220.
- 255** Vgl. Baarsen 2013, S. 404–07, Nr. 98; Standen 1985, Bd. 1, S. 397. Die Boiserien sind nicht erhalten, eine Kommode befindet sich heute in London, Wallace Collection (Jean-François Leleu, 1772, 100,5 × 186,6 × 78,5 cm, F246), zwei in Paris, Musée du Louvre (Jean-François Leleu, 1772, 87 × 124,5 × 9,2 cm, OA 9589). Letztere zeigen ebenfalls ein ovales Medaillon auf ihrer Front, in dem ein Blumenkorb hängt. Die Paraventpaneele könnten diejenigen sein, die 1971 von der Norton Simon Foundation verkauft wurden (New York, Parke-Bernet Galleries, 7.–8. 5. 1971, Lot 232).
- 256** Vgl. Rochebrune 2003. Inwiefern das karmesinrote *alentours* von Maurice Jacques und der rosane Grund des Sèvres-Porzellans, die beide im Jahr 1758 entstanden, in Verbindung stehen, ist bislang unbekannt. Siehe auch Baarsen 2013, S. 403.
- 257** Vgl. Rochebrune 2003.
- 258** Vgl. Baulez 1987, S. 47.
- 259** Vgl. Fastenrath 1990, S. 1–3.
- 260** Zur Bedeutung der Rahmung auch für die Quadratura-Malerei siehe Ganz 2011, S. 115.
- 261** Vgl. Hobson 1982, S. 32–36. Siehe auch Kremer 2015.
- 262** Vgl. Hobson 1982, S. 52.
- 263** Vgl. auch Juranville 1995, S. 9–12, die in Crébillon fils' Erzählung *Le sofa* das Entschlüsseln, die Subtilität und das Schockieren zur «Freude des Geistes» verortet: «Cette énigme autour d'expression plus ou moins transparentes, qui attise le feu, est plaisir de l'esprit, subtilité ludique. Invitant à lire entre les lignes, requérant de se comprendre à demi-mots, elle tisse des liens de connivence gaie entre celui qui la conçoit et celui qui la déchiffre. [...] Le décalage, la subversion, font naître le sourire. Le décryptage aiguise et flatte la finesse».
- 264** Vgl. Hobson 1982, S. 37; Lamy 1701, S. 194.
- 265** Vgl. Hobson 1982, S. 36–38, 42. Alewyn 1989 [1959], S. 81–87 deutet diese Fähigkeit der Illusion sogar auch an, aber erkennt nicht die sich wandelnden Nuancen zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert: «Jeder Zuschauer spaltet sich in einen Träumenden und einen Wachen, einen, der der Täuschung erliegt, und einen, der ihrer bewußt bleibt.»

- 266 Über die Macht der Betrachtenden, den angenehmsten Blickwinkel durch Bewegung zu wählen, schreibt auch Hogarth 1753, S. 29: «When we view a building, or any other object in life, we have it in our power, by shifting the ground, to take that view of it which pleases us best».
- 267 Vgl. Calabrese 2010, S. 52.
- 268 Vgl. Hobson 1982, S. 7.
- 269 Vgl. Irmscher 1984, S. 256.
- 270 Vgl. Hobson 1982, S. 47–50.
- 271 Vgl. Paulet 1773–89, Bd. 6, S. 885: «Que le Dessinateur le plus habile rende les effets de la Nature dans un dessin, il n'aura rien fait, si dans ce même dessin il n'y a pas des effets d'opposition. Pour qu'un dessin soit agréable dans quelque genre que ce soit, il faut que les objets dont il est composé s'entre-cèdent les uns aux autres [...] On verroit [...] dans un dessin le mieux groupé, qu'on n'y trouveroit jamais ce goût piquant [...]».
- 272 Montesquieu 1757. Zu Montesquieus Verhältnis zur Ästhetik siehe Shackleton 1955, S. 250 und Ehrard/Volpilhac-Auger 2007, S. 13–15.
- 273 Voltaire 1757, S. 761: «le mauvais goût dans les Arts est de ne se plaire qu'aux ornemens étudiés, & de ne pas sentir la belle nature».
- 274 Montesquieu 1757, S. 762: «notre ame goûte trois sortes de plaisirs; il y en a qu'elle tire du fond de son existence même, d'autres qui résultent de son union avec le corps, d'autres enfin qui sont fondés sur les plis & les préjugés que de certaines institutions, de certains usages, de certaines habitudes lui ont fait prendre. [...] Les anciens] regardoient comme des qualités positives toutes les qualités relatives de notre ame.» Hier bezieht sich Montesquieu auf die Frage nach dem Verhältnis des «absoluten Schönen» zum «relativen Schönen», wie es u. a. von Yves-Marie André und Jean-Pierre de Crousaz bereits diskutiert worden war, vgl. Beyer 1967, S. 26.
- 275 Montesquieu 1757, S. 764: «Or les choses que nous voyons successivement, doivent avoir de la variété; car notre ame n'a aucune difficulté à les voir; celles au contraire que nous appercevons d'un coup-d'œil, doivent avoir de la symmétrie. Ainsi comme nous appercevons d'un coup-d'œil la façade d'un bâtiment, un parterre, un temple, on y met de la symmétrie qui plait à l'ame par la facilité qu'elle lui donne d'embrasser d'abord tout l'objet.»
- 276 Ebd.
- 277 Montesquieu scheint von den architektonischen Wirren in der Entstehung des Petersdoms nichts gewusst zu haben: der von ihm gelobte Überraschungseffekt ist der langen Erbauungszeit und den wechselnden Architekten geschuldet: die Pfeiler (1506–14) entstanden noch unter Bramantes Leitung, die Kuppel (1588–90) stammt von Michelangelo (Entwurf) und Giacomo della Porta (Ausführung). Auch Wölfflin führte St. Peter als wahrnehmungsästhetisches Beispiel an: der von Bramante vorgesehene Dom stehe für die nicht-malerische Architektur, der wechselnde Ansichten bedeutungslos erschienen seien, vgl. Wölfflin 2004 [1915], S. 82.
- 278 Montesquieu 1757, S. 766: «L'ame reste donc incertaine entre ce qu'elle voit & ce qu'elle sait, & elle reste surprise de voir une masse en même tems si énorme & si legere.»
- 279 Deleuze 2012 [1988].
- 280 Vgl. ebd., S. 36–38, 204.
- 281 Ebd., S. 204.
- 282 Ebd., S. 204.
- 283 Vgl. Hazard 1965 [1935], der den Übergang des 17. zum 18. Jahrhunderts erstmals als Krisenzeit und als Beginn der Aufklärung und der Moderne interpretierte. Siehe auch Schlosser 1920, S. 44; Hazard 1949 [1946], S. 23.
- 284 Vgl. Raulet 1996, S. 26.
- 285 Vgl. Wölfflin 2004 [1915], S. 81.
- 286 Vgl. Alewyn 1989 [1959], S. 75. Siehe auch Köhnen 2009, S. 189, der die Erkenntnis über die Relativität der Perspektive mit derjenigen über die Relativität der Wissensdaten in Verbindung bringt.
- 287 Vgl. Alewyn 1989 [1959], S. 52.
- 288 Vgl. ebd., S. 86.
- 289 Vgl. ebd., S. 73–75. Die Theaterkulisse fand auch in Form von illusionistischen Vorhängen (*cartonnières*) ihren Weg in die Wohnräume des (späten) 18. Jahrhunderts.
- 290 Vgl. ebd., S. 77.
- 291 Vgl. Köhnen 2009, S. 29.
- 292 Allen voran Descartes 1658 [1637] und Newton 1704. Vgl. Köhnen 2009, S. 191–93, 210–11.
- 293 Siehe auch Köhnen 2009, S. 248, 259.
- 294 Koschorke 1999, S. 424.
- 295 Vgl. Köhnen 2009, S. 208–09.

II. Die Seide im Interieur

Seidene Wandbespannungen verbreiteten sich in der Frühen Neuzeit ausgehend von der italienischen Seidenindustrie in ganz Europa. Sie wurden in Frankreich zum Hauptbestandteil eines aristokratischen Interieurs und lösten Tapisserien gegen Ende des 17. Jahrhunderts als vorherrschende Wandverkleidung ab.¹ Ihre Musterung, Farbigkeit, Anbringung und Position im Raum war im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts starken Veränderungen unterlegen, in denen sich auch Verschiebungen visueller Prinzipien des 18. Jahrhunderts widerspiegeln. Den Grundstein für diese Erkenntnisse legte erst Peter Thornton in seiner umfassenden Monografie *Baroque and Rococo Silks* (1965).² Ihm gingen lediglich einige Studien vor allem zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Lyoner Seidenindustrie voraus, die sich aber in keiner Weise den kunsthistorischen und stilistischen Aspekten der Seidenmotive widmeten, etwa Ernest Parisets *Histoire de la fabrique lyonnaise* (1901).³ Ein solches Interesse kam erst auf, als sich Forscher wie Raymond Cox (1906) oder Belle M. Borland (1936) mit dem *dessinateur* (Musterentwerfer) und Unternehmer Philippe de Lasalle befassten, was ihn bis heute zum bekanntesten Künstler der Lyoner Seidenindustrie macht.⁴ Die Kuratorin des Victoria & Albert Museums Lesley E. Miller war es, die den älteren und den neueren Strang mit ihrer Arbeit zusammenführte: Sie hob nicht nur die Forschung über Lasalle auf eine neue kunsthistorische Stufe, sondern erweiterte sie auch um allgemeine Aspekte etwa zur Musterbildung oder zum Beruf des *dessinateur*.⁵ Dabei konnte sie sich neben Thornton auf die grundlegende Arbeit von Pierre Arizzoli-Clémentel und Chantal Gastinel-Coural im Katalog zur Ausstellung *Soieries de Lyon: commandes royales au XVIII^e siècle (1730–1800)* (1988) sowie von Natalie Rothstein (1994) zu Seiden in Großbritannien stützen.⁶ Mit ihr zusammen führen seit den 1990er Jahren eine ganze Reihe von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern die Forschung zu Dekorationsseiden, zum Teil mithilfe von bislang unbekanntem Archivalien, zu neuen Erkenntnissen, unter ihnen Mary Schoeser (1991), Charissa Bremer-David (1997), Anna Jolly (2002 und 2005) und Susanne Evers (2014) – sie alle Kuratorinnen an renommierten Textilsammlungen.⁷ Wenig erforscht bleibt allerdings dennoch weiterhin die Ästhetik der für die Seiden konstituierenden repetitiven Musterungen auf Wand- und Möbelflächen, weshalb die Arbeit hier im Folgenden eine Lücke zu schließen versucht. Sie lenkt den Blick in Kapitel II.1 zunächst auf die historische Genese vor allem der seidenen Wandbespannung. Bilder können dabei Hinweise auf Veränderungen in der Anbringung geben, vor allem sind sie aber ein Ausweis der symbolischen Bedeutung der Textilien als Raumbeklei-

dung und -schmuck. Darauf aufbauend fokussiert Kapitel II.2 auf die kleinste visuelle Einheit eines jeden Seidenstoffes, den Rapport, und fragt nach dessen ästhetischen Grundlagen. Der Blick fällt dabei auch auf den *dessinateur* und die Freiheiten sowie ästhetischen Grundlagen seiner Arbeit und deren Einfluss auf die Musterwerdung. Kapitel II.3 arbeitet schließlich heraus, dass die Seidenmuster wie die Tapisserien mit den umgebenden Räumen eine Verbindung eingehen, die wie die *tapisseries d'alentours* zum Teil auch von der flirrenden Illusion einer *papillotage* geprägt ist. Wie sie sich in der Materialität der Seiden äußert und wie diese bislang unbeachteten Effekte kategorisiert werden können, zeigt das Kapitel II.3 auf.

II.1 Wände, Sofas, Betten: seidene Bespannung in Raum und Bild

Damast und andere Seiden wurden, darauf weisen Quellen hin, bereits im 15. Jahrhundert zur Raumumhüllung in aristokratischen und herrschaftlichen Interieurs verwendet und nicht, wie manchmal behauptet, erst im Barock. Von den Tapisserien unterschieden sie sich durch ihre häufig auf ein oder zwei Töne reduzierte Farbigkeit. Damaste und Taftte hatten im Ausgleich eine glatte, schimmernde Oberfläche, die im Gegensatz zu den Tapisserien das Licht reflektierte. Das Inventar des Pariser Stadtpalais des Connétable Anne de Montmorency (1493–1568) listet eine «Tapisserie damassée, fond blanc et rouge, bordure jaune et rouge, 11 pièces; hauteur 4m20 et 2m40». ⁸ Die Größe und Menge der Stücke lässt auf die Verkleidung eines gesamten Raumes in den Farben weiß und rot, mit farblich abgesetzten Bordüren, schließen. Über die Art der Anbringung schweigen die Inventare indes. Bei erhaltenen Seidenbespannungen des 17. Jahrhunderts, etwa im Queen's Closet des englischen Ham House, handelt es sich immer um Wandbehänge, die wie Tapisserien nur an der oberen Kante befestigt sind. In Ermangelung schriftlicher Dokumente dienen Buchmalereien als Hinweis auf eine solche Hängung auch in den vorherigen Jahrhunderten, etwa in der Darstellung *Christine de Pisan präsentiert Isabeau de Bavière ihre Werke* im Harley Manuskript. ⁹ Hier ist deutlich zu erkennen, wie die blau-goldene, repetitiv gemusterte Wandverkleidung an Haken hängt. Gabrielle d'Estrées (um 1570–1599), die Mätresse Heinrichs IV., besaß ein «ameublement complet de velours rouge cramoisy». ¹⁰ «Cramoisy» beschreibt dabei kräftige Rottöne, die in Europa aus Kermesläusen aus der Mittelmeerregion gewonnen wurden, seit dem 13. Jahrhundert aus Armenischen Kermesläusen und Lackschildläusen aus dem Nahen Osten sowie Asien und seit der Kolonialisierung Südamerikas aus der intensiven Farbe der Cochenilleschildlaus. ¹¹ Seiden dieser Farbe, die bis ins 17. Jahrhundert überwiegend aus Italien stammten, fanden im Mittelalter und der Renaissance wegen ihres doppelten Wertes – Material und Farbstoff – vor allem Einsatz bei herrschaftlichen Kleidern und Räumen und waren zum Teil auch durch Bestimmungen für spezielle Anlässe vorgeschrieben. ¹² Im 17. und 18. Jahrhundert fanden Karmesin und Scharlach auch in bürgerlichen Kreisen Verbreitung und wurden zu Modifarben, in England als Bettvorhänge aus Wollwalkstoffen ¹³, in Frankreich vor allem in reicheren Kreisen. ¹⁴ In aris-

tokratischen Interieurs waren zahlreiche weitere Farben anzutreffen, darunter Blau, Weiß und Grün.¹⁵ In Kardinal Mazarins (1602–1661) Nachlassinventar von 1661 sind 163 Wandverkleidungen gelistet, die nicht gewirkt waren, darunter 20 aus Damast und zwölf aus Samt.¹⁶ Bis etwa 1700 wurden die oft schmalen Seidenbahnen mit kleinen Musterrapporten nicht zu einer großen Fläche zusammengenäht, sondern jeweils durch andersfarbige Bordüren bzw. Zwischenstücke verbunden und oft mit applizierten Stickereien ergänzt – ein Prinzip, auf das Audran mit seinen *Zwölf Grottesken-Monaten* eindeutig Bezug nahm (siehe Abb. 23). So besaß Gabrielle d’Estrées 1599 einen Wandbehang aus rot-braunem Samt mit Blumenstickereien. Zwischen jeder Stoffbahn befand sich ein Gewebe aus Silberfäden mit Gold- und Silberstickerei. Eine andere Wandbespannung dieser Art war violett, verziert mit Bordüren aus goldbrotschierem Stoff. Bereits zu dieser Zeit waren zumindest die Bettvorhänge in Farbe und Material auf die Wandbespannung abgestimmt, wie das Inventar weiter verrät.¹⁷ Eine solche Art der Wandverkleidung ist im Queen’s Antechamber im englischen Ham House in Surrey als eine von sehr wenigen in situ erhalten: Eine Restaurierung brachte in den Jahren 2008 bis 2010 Reste des 1679 verwendeten blauen Damasts zum Vorschein (Abb. 56–57).¹⁸ Die blauen Damastbahnen mit einer Rapporthöhe von 63 bis 65 Zentimetern und einer Breite von lediglich etwa 27 Zentimetern waren jeweils von einer breiten Bordüre aus blauem Samt mit vergoldeten Silberfadenstickereien in der Länge und Höhe (abzüglich des Lambris) der Wand umgeben.¹⁹ Die Formen des floralen, wellenförmigen Motivs, darunter ein Granatapfel und ein Farnblatt, enthalten alle auf die eine oder andere Weise eine stilisierte Lilie, als Zeichen der Königin Katharina von Braganza (1638–1705), für die das Zimmer hergerich-



56 Queen's Antechamber, Blick nach Nordwesten, blaue Stickerei ca. 1679–1683, rosa Seidengewebe 19. Jahrhundert, Ham House, Surrey.

tet worden war. In den äußeren Ecken war zusätzlich ein gesticktes Ornament ebenfalls aus Metallfäden auf den Seidenbahnen angebracht. Im Gegensatz zu der *tenture* im Besitz von Gabrielle d'Estrées war die Wandbespannung in Ham House demnach Ton in Ton zusammengestellt und weist dadurch bereits in Richtung des einfarbigen *meuble* des 18. Jahrhunderts. Eine solche Entwicklung scheint auch Jan van Vianens (1660–1726) kolorierter Kupferstich des Raumes im Huis ter Nieuwburg, auch Schloss Rijswijk genannt, in dem am 20. September 1697 der Friedensvertrag zwischen England, Spanien, den Niederlanden und Frankreich unterzeichnet wurde, abzubilden (Abb. 58). Van Vianen stellt die symbolträchtige Szene in einem Interieur dar, dessen lange Wandbehangstreifen aus roten Ornamenten auf weißem Grund komplett umgeben sind von einer breiten roten Bordüre. Eine etwas abgewandelte Form dieses Schmucks stellen die – zum Teil erhaltenen, zum Teil rekonstruierten – Paradetextilien aus dem Audienzgemach der Dresdener Residenz zur Zeit August des Starken (1670–1733) dar: Mit Gold- und Silberfäden bestickte Bahnen in Form von Säulen, aus Paris geliefert, wechselten sich dort 1719 mit rotem Samt ab.²⁰ In Frankreich war das spätestens zur Zeit der Régence nicht mehr zeitgemäß. Zu dieser Zeit bestimmte die Wandbespannung wenn nicht die gesamte textile Materialität, so doch zumindest die Farbigkeit des Ensembles. So war etwa das Schlafzimmer der Duchesse d'Orléans (1677–1749) im Palais-Royal, bestehend aus einem Bett, einem sechspanneligen Paravent, einem Kaminschirm, Fenstervorhängen und einem Faulbett, nach dem Inventar von 1723 einheitlich mit einer *tenture* aus weißem Satin mit Stickereien aus Metall-, Seide- und Chenillefäden versehen.²¹ Die Hocker, Stühle und Armlehnsessel waren hingegen mit *petit-point*-Stickerei auf weißem Grund bespannt. In ihrem *garde-*



57 Detail der originalen blauen Seidendamastbespannung und schematische Zeichnung der Musterung, Behang der östlichen Wand, ca. 1679–1683 (Restaurierung 2008–2010), Seide, Stickerei, 270 × 74 cm, Queen's Antechamber, Ham House, Surrey.

meuble verwahrte die Duchesse mehrere andere Bespannungen, etwa eines aus rotem, weißem und blauem Taffetas oder eines aus blauem Samt mit Blumenmotiven, die ihr *tapissier* Millet im Wechsel der Jahreszeiten aufziehen konnte.²² Madame de Sévigné (1626–1696) schrieb bereits 1689, dass Sommerbespannungen aus Taffetas verbreitet seien, für den Winter biete sich Damast oder Brocatelle an.²³ Das Schlafzimmer des Duc d'Orléans (1674–1723) war hingegen komplett *en suite*, nämlich mit karmesinroter, goldapplizierter Seide bespannt.²⁴ Diese Entwicklung kündigte sich bereits im 15. Jahrhundert an, als Betten und Sitzmöbel oder Betten und Wandbespannungen zuweilen farblich korrespondierten. Das textile *meuble*, das vollständig aufeinander abgestimmt war, konnte aber erst um 1700 auftreten, als nicht mehr vornehmlich Tapisserien die Wände beherrschten.

Die Entwicklung von frei hängenden Tapisserien, also Bildwirkereien, zu seidenen Wandbespannungen im 17. und vor allem 18. Jahrhundert – nach einer langen Phase der parallelen Benutzung – ist aufgrund der dünnen Quellenlage nur sehr schwer zu fassen, ebenso wie ihre Gründe. Einer davon war sicher die zunehmende Verbreitung einer Luxusindustrie, die das Konzept der Mode propagierte, das auf einer immer wiederkehrenden, schnellen Erneuerung basiert.²⁵ In dieses Konzept fügte sich ein Medium wie die Bildwirkerei, die durch das manuelle Einbringen jedes Fadens langsam und kostspielig ist, nur schlecht ein. Ein weiterer Grund war die Entstehung eines zunehmend individualisierten Geschmacks, der nach Textilien verlangte, die auf die Funktion, die Maße und die Atmosphäre eines Raumes abgestimmt waren, wozu sich die variantenreichen und flexibel einsetzbaren Seidenstoffbahnen weit mehr anboten als Tapisserien.²⁶ Schon der Zeitgenosse André-Guillaume Contant d'Orville (1730–nach



- 58 Jan van Vianen: Raum im Schloss Rijswijk, in dem am 20. September 1697 der Friedensvertrag zwischen England, Spanien, den Niederlanden und Frankreich unterzeichnet wurde (*La chambre dans laquelle l'on a signée la paix à savoir l'Angleterre, l'Espagne et les états généraux d'une part et la France de l'autre le 20 septembre 1697*), Ende 17. Jahrhundert, kolorierter Kupferstich, Paris, BnF, Recueil Collection Michel Hennin, Bd. 72, Blatt 6353.

1800) vermutete 1779, dass die repetitiven Muster den Seidenwandbespannungen zu ihrer Verbreitung verhelfen, da sie sich, im Gegensatz zu den Tapisserien, leicht an verschiedene Raumhöhen und -größen anpassen ließen.²⁷ Neben der Bildlösung der *tapisseries d'alentours*, die auf diese Ansprüche eingingen, finden sich einige Beispiele von Interieurs aus einer Übergangszeit, wo Tapisserien wie Seidengeewebe beschnitten und aufgespannt wurden, um so in ein modernes Interieur mit Lambris integriert zu werden, etwa im Huis van Gijn im niederländischen Dordrecht von 1729.²⁸ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts galten Tapisserien allerdings endgültig nicht mehr als modisch. 1783 schrieb Louis-Sébastien Mercier (1740–1814) im *Tableau de Paris*, man habe die Tapisserien, deren Figuren von den Möbeln auf unschöne Weise beschnitten wurden, in die Vorzimmer verbannt. Stattdessen habe dreifarbigter Damast den Platz dieser klobigen, strengen und fehlerhaften Figuren eingenommen, die ohne Anmut die weibliche Vorstellungskraft ansprächen.²⁹

Auch bei Seidenwandbespannungen waren die *tapissiers* maßgeblich an der Konzeption der Räume beteiligt. Zur Bespannung der Raumwände wurden Stoffbahnen, meist aus Seidenstoffen wie Damast, Samt oder Satin, doubliert, aneinandergenäht und auf einen Holzrahmen aufgezogen, der die Maße der zu bespannenden Zimmerwand hatte. Wie bei der Bespannung von Sitzmöbeln hatte der *tapissier* darauf zu achten, dass die Musterung der Stoffbahnen symmetrisch und gleichmäßig zueinander stand.³⁰ Dazu mussten, wie das *Manuel du tapissier* von 1830 beschreibt, «les maîtresses-fleurs [...] être bien au milieu des coupes, et autant que possible à portée de la vue, et surtout de manière à ce qu'elles règnent bien de niveau au pourtour de l'appartement.»³¹ In die Vertäfelung eingepasst, wurden die Rahmen an den Rändern mit Nägeln am Holz der Wandvertäfelung bzw. an der Wand selbst befestigt. Auf die Ränder wurden abschließend Bordüren aus dem gleichen Stoff oder Passementerie-Applikationen aufgenäht, um so die Nägel zu verdecken.³² Bimont berichtet, dass man bei einer Wandbespannung etwa aus Indiennes oder anderen gewebten Stoffen mit großen Mustern das innen liegende Bild unter die Bordüre klapfen solle. Die Falte solle man durch eine Naht fixieren, nicht, wie bei der Tapisserie mit Nägeln, so dass sie wiederverwendbar blieben. Mit einem Lot musste darauf geachtet werden, dass die Nähte senkrecht verliefen.³³

Dass auch den Zeitgenossen der visuelle Effekt einer seidenen Damastwandbespannung bewusst war, zeigt sich in zahlreichen Gemälden und Kupferstichen, so auch in Jean-François de Troys *Lektüre in einem Salon* (siehe Abb. 1). De Troy zeigt die Wandbespannung der Rückwand in einem hellen Seidendamast. Deren Musterung entsteht aus einem Wechsel von Kett- und Schussfäden und ist nur bei Seitenlicht sichtbar – bei einem rechtwinkligen Blick zeigt sich der Stoff einfarbig. Aus zahlreichen Nachlassinventaren versuchte Havard eine Typologie der farbigen Damastwandbespannung zu kreieren: So sei grüner Damast von Magistraten und Männern der Wissenschaft bevorzugt worden, gelber von Künstlern und Schauspielerinnen, dreifarbigter Damast habe für elegante und modeorientierte Aristokraten

gesprochen und (karmesin)roter Damast für den Adel.³⁴ Pardailhé-Galabrun arbeitete aber heraus, dass diese Farben primär zeitlichen und nur zu einem geringen Maße ständischen Moden unterlegen waren.³⁵ De Troy nutzt für seine bildliche Darstellung allerdings eine Farbe, die bei Havard und Pardailhé-Galabrun keine Erwähnung findet. Die Farbe lässt sich unter anderem nicht benennen, da de Troy auf der großen Fläche der Rückwand drei verschiedene Erscheinungsformen eines Damastes unter Lichteinfall präsentiert: Im rechten unteren Eck zeigt de Troy das kettfadene Muster als ein klar von der farblosen Unterfläche abgehobenes, hervorstechendes Ornament in Weiß.³⁶ Im linken unteren Teil tritt hingegen der eben noch undefinierbare, schussfadene Hintergrund weiß schimmernd hervor und geht mit dem nun sacht rosa-orange schimmernden Ornament eine akzentuierte Einheit ein. Im oberen Drittel schließlich führt de Troy vor, wie ein Schattenwurf, wie etwa der der Uhr, die gesamte Farbigkeit zusammen mit dem Muster verschlucken kann, so dass eine ins lila gehende, dunkle Fläche entsteht, in der die Konturen verschwimmen. Während de Troy hier Gefallen an der Darstellung der Wandelbarkeit eines Damastes findet, die ebenso mysteriös zu changieren scheint, wie die sich davor abspiegelnden gesellschaftlichen Beziehungen, musste den aristokratischen Betrachtenden klar sein, dass diese Erscheinungsformen kaum je gleichzeitig wahrnehmbar waren. Stattdessen hält de Troy hier fest, dass eine mit Damast bespannte Zimmerwand eine Form von *papilotage* vorführte, in der das Changieren und das Flirren das Betrachtende ergötzte.³⁷ Die Illusion imitierte in diesem Fall, anders als die *tapisseries d'alentours*, keine Realität, sondern verwischte räumlich wahrnehmbare Grenzen: Durch den Damast verschwammen auf der Wand, gleich einem optischen Effekt, zwei Ornament- und Farbebenen ineinander, wirkten mal vorne, dann wieder hinten liegend und waren doch mit einem direkten Blick nie zu fassen. Das Muster bekam durch diesen Wahrnehmungseffekt eine Varianz, die die vordergründige Einheitlichkeit eines textilen *meuble* durchbricht. Diesen Effekt deutet auch Alexander Roslin (1718–1793), der bekannt für seine Textildarstellungen war, in mehreren Bildern an: In dem Doppelporträt, das häufig mit dem Architekten Jean Rodolphe Perronet (1708–1794) und seiner Frau identifiziert wird, umfängt das blaue Damast-*meuble* in Form von Wandbespannung, Vorhang und Stuhlbezügen die Porträtierten (Abb. 59).³⁸ Trotz seines hohen Wertes, auf den durch einen überaus hohen Rapport verwiesen wird, bildet die Seide einen zurückgenommenen Hintergrund für die kostbare Kleidung des Paares. Auch Roslin hat die eigentümliche Farbigkeit des Damastes dennoch genau beobachtet: Während die Wandbespannung am rechten Bildrand ein dunkles Muster auf hellblauem Grund zeigt, wird es nach links hin zu einem Farbspiel dunkelblauer vibrierender Formen. Auf dem Vorhang kommt das Muster gar nicht zum Vorschein, doch auf der Stuhllehne reflektiert der Damast den rosa Ton des Damenkleides. Die rückseitige Bespannung des Stuhls am rechten Bildrand zeigt Roslin eigentümlicherweise abgelöst; dadurch nimmt er kompositorisch nicht nur die Diagonale des Vorhangs wieder auf, er zeigt auch die Lichtreflexion des Damastes, der von vorne wie von hinten glänzt. Ein ähnlich tiefes Blau

nutzt Roslin auch in seinem Porträt des schwedischen Botschafters in Paris Ulrik Scheffer (1716–1799), um das Rot seines samtigen Jacketts mit dem Hermelinpelzmuster – ein weitverbreitetes und hochmodisches textiles Muster in Lyon – und das Moiré seiner gelb-blauen Schärpe zum Strahlen zu bringen.³⁹ Das Muster der Seidenwandbespannung ist hier nur angedeutet, ebenso wie in Roslins Porträt einer Unbekannten, genannt Baronne de Neubourg-Cromière.⁴⁰ In allen Fällen bietet dem Künstler der changierende Effekt sowie der Hell-Dunkel-Kontrast aller Damaststoffe einen idealen Hintergrund. Roslin versteht es, den matten Eindruck, den Damast aus dem einen Blickwinkel erzeugt, dem strahlenden Eindruck aus dem anderen gegenüberzustellen. Im Porträt der Unbekannten greift Roslin mit dem Hintergrund das durchscheinende Grau des Tülls wieder auf, während die Lichtreflexion der Stuhllehne farblich mit den Lichtreflexen auf dem rosa Taft einher geht. In anderer Weise spielten Wandbespannungen in den Interieurdarstellungen des Lehrers an der Lukas-Akademie Pierre-Louis Dumesnil eine Rolle, insbesondere in seinen *Pendants Eine Mutter betrachtet ihre Kinder beim Spielen* und *Eine Bedienstete kleidet Kinder an* (Abb. 60–61).⁴¹ Dumesnil stellt in den Bildern das Leben einer wohlhabenden bürgerlichen Mutter, die voller Muße ihren drei Kindern beim vergnügten Spielen zuschaut, dem einer abwesenden Mutter gegenüber, an deren Stelle eine Magd die drei Kinder fürs Zubettgehen vorbereitet. Während der Boden beider Räume aus denselben sechseckigen Fliesen besteht, ist es neben der Kleidung insbesondere die Wandbespannung, die die Atmosphäre der jeweiligen Szene bestimmt. Das gutsituierte Milieu wird durch eine seidene Wandbespannung über Lambris bestimmt. Die Streifen wären um 1750 im aristokratischen Milieu kaum noch anzutreffen, aber für ein reiches bürgerliches Interieur scheint es Dumesnil passend. Die am Bildrand angedeutete Kommode mit Pendule sowie das ovale Gemälde, ebenso das filigrane Nähkästchen und das Spielzeug der Kinder lassen keinen Zweifel an der wohlhabenden



59 Alexander Roslin: *Doppelporträt (Dubbelporträtt)*, 1754, Öl auf Leinwand, 161,5 × 202 cm, Göteborg, Konstmuseum, WL 85.

sozialen Schicht, die Dumesnil hier darstellt. Die Farben der Wandbe-
spannung, Blau und Weiß, in denen Dumesnil mit schnellem Strich
die Lichtreflexe eines Damastes andeutet, tauchen die Szene in ein
bläuliches Licht, das einen Kontrast zur gelben *robe battante* bildet, die
die Mutter in diesem intimen Moment trägt. Eine andere Atmosphäre
erzeugt hingegen die Bergamo-Tapisserie im Bildraum des Pendants:



60 Pierre-Louis Dumesnil: *Eine Mutter betrachtet ihre Kinder beim Spielen* (*Une mère regarde jouer ses enfants*), um 1750, Öl auf Leinwand, 75,2 × 108 cm, Paris, Musée Carnavalet, P2799.



61 Pierre-Louis Dumesnil: *Eine Bedienstete kleidet Kinder an* (*Une chambre où une servante habille des enfants*), um 1750, Öl auf Leinwand, 75,2 × 109 cm, Paris, Musée Carnavalet, P2800.

Deren dunkles Blau und Braun herrschen auch im Rest des Raumes vor. Im Gegensatz zur Seidenwandbespannung ist die Bergamo-Tapisserie, die im 18. Jahrhundert weit verbreitet war, äußert selten bildlich dargestellt.⁴² Das Blau ihres Zackenmusters, dessen diffuse Farbigkeit Dumesnil abermals mit schnellen Strichen darstellt, findet sich in den Vorhängen wieder, die den Betten in einem großen Raum ein wenig Intimsphäre bieten. Die einfachen Holzstühle und Decken ebenso wie die schlichten braun-grauen Kleider der Kinder und der Magd greifen das Braun der Behänge auf. An der Stelle des ovalen Goldrahmens ziert ein schlichter Kupferstich mit einem ovalen Motiv den Kamintrumeau. Der Kinderstuhl, der im ersten Bild einer Katze als Schlafstätte dient, ist nun Betstuhl für den Jungen. Während die Frauen beide nach rechts gerichtet sind, hat Dumesnil die Kinder einander zugewandt: Ihr Spiel und ihr Gemütszustand ist vom Interieur unberührt. Nur die Betrachtenden erkennen, anhand der Wandbespannung, auf den ersten Blick die Gegenüberstellung.

Auf eine ähnliche Weise nutzte der italienische Maler Pietro Longhi (um 1701–1785) die Darstellung seidener Wandbespannungen, insbesondere deren Musterung, um seine Interieurdarstellungen zu situieren.⁴³ Die auf diese Weise gemusterte Wand steht meist parallel zum Bildrand und verziert eine ansonsten schmucklose intime Szene. In *Das Konzert* hat er mit schnellen Strichen eine Wandbespannung aus dunkler Musterung auf gelb-grünem Grund über einem niedrigen Lambris erschaffen (Abb. 62). In einer starren Szene hat sich davor eine Familie versammelt, um zwei Frauen beim Spiel zu lauschen. Wie die Möbelstücke sind die Menschen wie so oft bei Longhi scheinbar unverbunden im Raum platziert, doch die junge Musikerin in der Mitte sieht die Betrachtenden an und stellt so eine Verbindung her. Die eigentümliche Farbigkeit der Wandbespannung, die hinter ihr erhellt ist, zieht den Blick der Betrachterinnen und Betrachter auf sich, ist aber durch den grünen Türvorhang links und das braune Sofa rechts eingegrenzt. Obgleich mit schnellen Pinselstrichen gezeichnet, zeigt die Musterung eine gewisse Komplexität: Longhi hat einen Rapport erdacht, der sich in der Breite über zwei Stoffbahnen erstreckt und in der Höhe über den Bildrand hinausgeht. Der reich verzierte Bilderrahmen greift die Schwünge und Rundungen auf und funktioniert zugleich wie eine Störung, die sich auch tatsächlich links des Rahmens findet, und sich in einer eigentümlichen Leerstelle zeigt.⁴⁴ Auf ähnliche Weise beherrscht das großrapportige Seidenmuster etwa auch das Gruppenporträt der Sagredo-Familie (Abb. 63) oder die Szene der *Kartenspieler (Kortspillere)*.⁴⁵ Anders als de Troy versucht Longhi weniger einen Seheindruck einzufangen, den die Bildbetrachtenden von einer Seidenbespannung erwarten würden. Vielmehr sind die Muster, die so viel Bildraum einnehmen und im Verhältnis zur Szene überdimensioniert erscheinen, Schmuck des Gemäldes selbst, der – mittelalterlicher Buchmalerei vergleichbar – den Raum des Geschehens diffus hinterfängt. Es ist kein intimer, scheinbar spezifischer Moment des Zusammenkommens zur gemeinsamen Lektüre, wie bei de Troy, sondern durch die reduzierte Staffage und den gemusterten Hintergrund



62 Pietro Longhi: *Das Konzert (Il concertino - Concerto familiare)*, 1750–1755, 50 × 62 cm, Öl auf Leinwand, Mailand, Pinacoteca Brera, 2084.



63 Pietro Longhi: *Die Sagredo-Familie (Famiglia Sagredo)*, ca. 1752, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm, Venedig, Pinacoteca Querini Stampalia.

steht die jeweilige Genreszene stellvertretend für Szenen im Leben der venezianischen Aristokratie.

II.2 Unendliche Bilder auf Seide: der Musterrapport

Auch die Seidenwandbespannung ist ein Bildträger: Ihr Bild ist das Muster, weshalb es in diesem Kapitel eingehender untersucht wird. Eine Betrachtung des Forschungsstandes macht schnell deutlich, dass das Muster kunsthistorisch kaum Beachtung fand. Dieses Desiderat sucht das Kapitel wenigstens teilweise zu schließen, indem es eine kurze Genese der textilen Musterweberei wiedergibt, die mit der Lyoner Seidenindustrie des 18. Jahrhunderts und insbesondere ihren Kunsthandwerkern, den *dessinateurs*, einen Höhepunkt erfuhr. Das Kapitel fragt nach den Einflüssen und Bedingungen, die durch die *dessinateurs* auf die Seidenmuster des 18. Jahrhunderts wirkten.

Während Tapisserien und Savonnerien sich durch ihre händische Herstellung für die Schaffung abwechslungsreicher Motive und Ornamente anbieten, sind gewebte Textilien durch ihre Technologie an repetitive Muster gebunden. Es lohnt sich daher, die Begriffe «Ornament» und «Muster» genau zu unterscheiden, denn sie folgen verschiedenen ästhetischen Prinzipien. Im Alltag werden die Begriffe häufig synonym verwendet, aber ein Ornament kann im Gegensatz zum Muster durchaus allein stehen oder mit anderen Verzierungen bzw. Motiven unterschiedlichster gestalterischer Tiefe kombiniert werden. Zwar ist auch bei Ornamenten, ähnlich den Mustern, eine Hinwendung zur Wiederholung, das heißt zur Regelmäßigkeit, zu erkennen, meist in Form einer Dopplung oder einer Spiegelsymmetrie – sie hat zum Ziel, die künstlerische Fähigkeit zu belegen, ein und dasselbe Motiv exakt gleich zu erschaffen.⁴⁶ Ein Muster ist hingegen eine Verzierung, die sich aus der potentiell unendlichen Verknüpfung bzw. Verkettung eines Motivs ergibt.⁴⁷ Es lässt sich immer in mehrere identische Einzelmotive zerlegen. Günther Irmscher (1984) nennt das Muster daher ein «genuines Ornament».⁴⁸ Die Einzelelemente – wenn man etwa an einfachste Muster wie Schachbrett, Rhomben, aber auch stilisierte Blumen denkt – seien «isoliert nicht lebensfähig» und somit «keine geschlossene, dingliche Entität».⁴⁹ Ein Muster setzt sich demnach aus der mehrmaligen Wiederholung – dem Rapport – einer kleinsten Einheit – dem Motiv – zusammen. Für Textilien bedeutet das, dass der Webrapport die kleinste Zahl an Kett- und Schussfäden darstellt, die gebraucht werden, um das Motiv wiederzugeben. Aus technologischer Sicht heißt das, bis sich die Abfolge der zu hebenden Schäfte und der dazugehörigen Schussfäden wiederholt. Ein Muster hat demnach eine eigene, sich vom Ornament unterscheidende ästhetische Bedeutung, die auf der Ordnung, der Rhythmik und der ewigen Wiederkehr des Rapports basiert.

Die Ornamentforschung als Teilbereich der Kunstgeschichte befasst sich nur selten mit den Spezifika des Musters, mit Ausnahme der Rolle des Musters in der islamischen Ornamentik.⁵⁰ Sie hat dagegen einige Versuche unternommen die ästhetischen Grundlagen des Ornaments zu verstehen, zuletzt etwa in dem Sammelband *Histories*

of Ornament: From Global to Local (2016).⁵¹ Meist wird das repetitive Muster dann, wie es auch Irmscher tut, in der Einleitung subsumiert, obgleich sich die dann folgenden Betrachtungen nicht immer problemlos auf Muster übertragen lassen.⁵² Zudem erschwert eine Definition wie diejenige, dass Ornament und Muster sich durch ihre «Primäreigenschaft» des Schmückens auszeichnen, eine kunsthistorische Betrachtung des Musters.⁵³ Denn bei dem Fokus auf der Frage nach der künstlerischen Bedeutung der Motivsujets wird meist die Bedeutung der *Komposition* des Rappports, das heißt der (An-)Ordnung des Motivs, übersehen.⁵⁴ Dieser Aspekt findet erst seit einigen Jahrzehnten vermehrt Interesse in der Sozialanthropologie und Archäologie. Dorothy Koster Washburn und Donald W. Crowe legten 1988 erstmals dar, wie Kulturen Mustersymmetrien nutzten, um Bedeutung zu kodieren.⁵⁵ Die Muster französischer Seiden des 18. Jahrhunderts waren hingegen, mit Ausnahme einiger Ansätze bei Peter Thornton (1965) und Lesley Miller (2004), bislang weder anthropologisch noch kunsthistorisch Thema.⁵⁶ James Moxey (1999) wies immerhin auf die Besonderheit textiler Muster hin, die nämlich nicht allein von ihrer *Mustersymmetrie*, sondern auch von ihrer dreidimensionalen *Materialität* aus gedacht werden müssen.⁵⁷ Der Musterdesigner William Justema stellte 1976 die singuläre Eigenschaft des Musters heraus: Es sei die Art der Wiederholung, nämlich die immer (theoretisch unendlich) wiederkehrende, die dem Muster zwingend inhärent sei. Justema behauptet, dass ein gutes Muster durch die Repetition gewinne.⁵⁸

Ernst Gombrich fand in seiner Studie *The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art* (1979) den Zugang zur Bedeutung von Mustern über eine Gestalttheorie mit rezeptionsästhetischen Zügen.⁵⁹ Obwohl er die Begriffe «Muster» und «Ornament» synonym verwendete, wird schnell deutlich, dass Gombrich die Ästhetik der Ordnung bzw. Regularität – und nicht das Schmücken – als das wichtigste Element des Dekorativen verstand und sein Fokus auf dem Rapport lag.⁶⁰ Er nannte sodann sukzessive die wichtigen ästhetischen Prinzipien der Musterbildung, die auch bei den Seiden des 18. Jahrhunderts zu erkennen sind: Ordnung und Varianz sowie Ruhe und Bewegung. Auf der Suche nach den Anfängen des Dekorativen verwies Gombrich, wie Riegl und andere, auf die dekorativen Tendenzen in der Natur selbst;⁶¹ die Regularität menschengemachter Muster sei als eine Abgrenzung von der Natur zu verstehen, ein absichtsvolles Zeichen der Kultur von einem schöpferischen Geist, der sich vom «random medley of nature» abzusetzen suche.⁶² Ordnung sei allerdings nicht gleichbedeutend mit Monotonie: Die entstehe erst, wenn der Mensch eine Regelmäßigkeit mit einem Blick erfassen könne.⁶³ Komplexität und Überraschung, von Gombrich wahrnehmungspsychologisch als Störungen erklärt, nähmen die menschliche Aufmerksamkeit hingegen ein.⁶⁴ Mit dem Rhythmus – der zeitlichen Ordnung – habe der Mensch das Organische, aus der Natur bekannte, als ästhetisches Prinzip in den Musterrapport eingebracht. Rhythmik ermögliche einem visuellen Muster nicht nur eine gewisse Bewegtheit im Stillstand, sondern auch die Hierarchisierung der Musterbewegungen, stellte Gombrich fest.⁶⁵ Für all diese Prinzipien gilt schließlich das Vergnügen am Spiel und an der Beherrschung,

kurz «the fact that delight lies somewhere between boredom and confusion.»⁶⁶ Gombrich ließ allerdings die Materialität und den Kontext eines Musters außen vor und bezog sich daher auch nicht auf Gottfried Semper, der 1860 im ersten Band seines Grundlagenwerkes *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* die Auffassung vertrat, dass Muster etwas genuin Textiles seien. Sie hätten sich, so Semper, aus dem Material und der Technik des Textilen generiert.⁶⁷ Er bezog sich damit auf die Tatsache, dass eine textile Bindung selbst schon ein Muster ist. Das kleinste Muster ist die Leinwandbindung: Ihr Rapport umfasst lediglich zwei mal zwei Fäden. Nicht nur neuere archäologische und ethnologische Befunde verweisen Sempers These vom Ursprung des Musters aus dem Textilen allerdings in das weitverzweigte Reich der textilen Mythen, auch Zeitgenossen, etwa Adolf Loos, lehnten diese <kunstmaterialistische> Annahme bereits ab.⁶⁸ Auch Alois Riegl suchte in seinem wegweisenden Werk *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) zu zeigen, «dass nicht bloss kein zwingender Anlass vorliegt, der uns nöthigen würde a priori die ältesten geometrischen Verzierungen in einer bestimmten Technik, insbesondere der textilen Künste, ausgeführt zu vermuthen, sondern, dass die ältesten wirklich historischen Kunstdenkmäler den bezüglichen Annahmen viel eher widersprechen».⁶⁹ Riegl führt hingegen den «unendlichen Rapport» als integrales Gestaltungselement auf die islamische Arabeske zurück.⁷⁰ Eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Zusammenspiel der dreidimensionalen Materialität von Textilien und ihren Mustern fand allerdings erst im 20. Jahrhundert statt. Was Moxey 1999 als Einflussfaktoren für moderne Designer von Textilmustern benannte, galt auch für die *dessinateurs* des 18. Jahrhunderts: Bereits im Ancien Régime reichte es nicht, Garn, Farbe, Stil und Motiv zu bedenken, sondern Funktionalität, Materialität und Kundengeschmack waren ebenso miteinzubeziehen.⁷¹

Die Herstellung von Seiden war allerdings lange mechanisch stark begrenzt: Ihre Breite konnte die Armbreite eines Webers nicht überschreiten, auch die Höhe der Rapporte wurde durch den Webstuhl limitiert.⁷² Größere Rapporte waren bis in die 1770er Jahre nur unter erheblichem Zeitverlust und Kostenanstieg möglich, da die Harnischschnüre für jede Musterveränderung innerhalb einer Stoffbahn neu befestigt werden mussten.⁷³ Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war Lyon jedoch Europas größtes Zentrum der Seidenherstellung geworden, weil zahlreiche technische Erfindungen im Bereich der Textilindustrie von dort kamen.⁷⁴ Allgemein galt: Indem der Weber oder die Weberin ein Rapportsystem benutzte, ließ sich die Zahl der Schritte für ein komplexes Muster reduzieren, besonders bei großformatigen Entwürfen. Dank des Rapportsystems konnten sich daher in den Wohnräumen der Aristokratie im 18. Jahrhundert neben einfarbigen Geweben auch aufwändige drei- und mehrfarbig gemusterte Seidenstoffe wie Lampas verbreiten und damit überhaupt erst im Auge ihrer Käufer und Käuferinnen zu einer Alternative für Tapisserien werden.⁷⁵ Im Vergleich zu Tapisserien zwar erheblich preiswerter und schneller herstellbar, blieben dennoch auch Seidenwandbespannungen der Aristokratie vorbehalten: Nicht nur war der Materialwert

enorm, sondern auch das Einrichten des Webstuhls, bei dem die Harnischschnüre einzeln mit den Kettfäden verbunden werden mussten, konnte mehrere Wochen bis Monate in Anspruch nehmen; in dieser Zeit stand ein Webstuhl still. Die Hersteller finanzierten daher dieses risikoreichere Produkt durch den schnelleren Wertschöpfungsprozess von kleinrapportigen Konfektionsseiden und einfarbigen Dekorationsstoffen gegen.⁷⁶ Bei der Erforschung der Seidenwandbespannungen darf daher nicht vergessen werden, dass die große Mehrzahl der Einrichtungstextilien von relativer Schlichtheit war, das heißt mit gleichbleibender Bindung über das gesamte Gewebe, einfarbig oder mit kleinen, aus wenigen Farben bestehenden Mustern versehen. Sie wurden in großen Chargen hergestellt und auf dem Spekulationsmarkt an den Einzel- und Großhandel, sowie an reisende Kaufleute verkauft. Weder der Name der Manufakturen noch der *dessinateurs* spielte in diesen Fällen für den Verkauf eine Rolle; auch Lasalle produzierte und verkaufte solche Stoffe an Zwischenhändler.⁷⁷

Die Lyoner Seidenindustrie profitierte von Colberts Initiative für Luxusgüter in den 1660er Jahren dermaßen, dass die Mitglieder der Lyoner Seidenweberzunft, der Grande Fabrique, bereits in den 1680er Jahren die Auswahl ihrer einfarbigen wie auch gemusterten Seiden um ein Vielfaches steigern konnten;⁷⁸ jährlich wechselten nun die Mustermoden der Konfektionsseiden und wahrscheinlich auch der Dekorationsstoffe – und der Beruf des *dessinateur* wurde wichtiger denn je.⁷⁹ Im Jahr 1787 waren Muster von Konfektionstextilien sechs Jahre gesetzlich geschützt, Muster von Dekorationstextilien hingegen 25 Jahre, was für einen langsameren modischen Wandel in diesem Bereich spricht.⁸⁰ Dass ein *meuble* für den Schlafraum Marie Antoinettes in Versailles nur eine Saison angebracht war, um danach im weniger modischen Fontainebleau eingesetzt zu werden, lässt sich kaum auf die gesamte Aristokratie übertragen.⁸¹

Der modische Wandel und der wirtschaftliche Aufschwung verhalfen insbesondere den *dessinateurs* zu Bedeutung, deren Entwürfe die «Seele» der Lyoner Seidenindustrie waren.⁸² 1787 schrieb der Abbé Bertholon: «N'oubliez jamais, ô Lyon! que c'est à tes Dessinateurs que tu dois en grande partie la prospérité de tes Manufactures».⁸³ Die Ausbildung dieser illustren Runde – 1759 lassen sich lediglich 55 *dessinateurs* in Lyon zählen⁸⁴ –, ihr Einfluss und ihr künstlerisches Selbstverständnis erfuhren im späten 17. und 18. Jahrhundert einen Wandel, als ihre Entwürfe europaweit gefragt waren. Der Wert eines Entwurfes konnte mehrere tausend *livres* umfassen, wenn er nur den obersten Geboten der *nouveauté* und des *bon goût* entsprach. Grob war die Struktur ihrer Ausbildungszeit durch die Zunftstatuten der Grande Fabrique reglementiert. Ein Dokument aus den 1720er Jahren beschreibt, dass sie mehrere Jahre lang zeichnen lernten und nach Paris zur Geschmacksbildung geschickt wurden, «y recueillir toutes les nouveautés afin de les mettre en état de composer des desseins qui puissent plaire au public».⁸⁵ Bis zur Einführung der neuen Zunftregel 1744 war es nicht in Lyon geborenen Männern nur in Ausnahmefällen erlaubt, eine Lehre als *dessinateur* bei einem der *maîtres ouvriers* oder *marchants fabriquants* zu machen.⁸⁶ Die Ausbildung konnte zehn Jahre dauern. Bis in die 1740er Jahre stammten

die *dessinateurs* also meist aus den Seidenweberfamilien selbst, doch sie waren keine Mitglieder der Zunft und wurden – wenn sie nicht selbst auch Fabrikanten waren – von den Unternehmern zum Teil angestellt, zum Teil mit Aufträgen bedacht.⁸⁷ Die Motivfindung war an allen Orten eine reziproke: Der *dessinateur* lieferte die *nouveauté*, der Fabrikant bestimmte den *goût*, die Richtung, in die das Seidengewebe gehen sollte.⁸⁸ Bereits 1676 sollte die Ausbildung der *dessinateurs* durch die Gründung einer Schule zentralisiert werden, doch der Plan wurde erst 1756 unter der Leitung des Malers Donat Nonotte (1708–1785) umgesetzt.⁸⁹ Lasalle, der in einer Pariser Ornemanisten-Schule gelernt hatte, setzte sich dafür ein, dass die Lehrlinge in der Blumenmalerei und dem technischen Zeichnen ausgebildet wurden.⁹⁰ Die Gründung war auch ein Versuch, die *dessinateurs* mehr an Lyon und die Grande Fabrique zu binden: Seit den 1720er Jahren verbrachten mehr und mehr Lehrlinge einen Teil ihrer Ausbildung bei Pariser Malern oder die Fabrikanten beschäftigten gleich Pariser Künstler für ihre Entwürfe.⁹¹ Zugleich beschwerten sich die Fabrikanten, dass die in Paris ausgebildeten *dessinateurs* sich der Lyoner Fabrique nicht ausreichend verpflichtet fühlten: Sie würden ihre Entwürfe, «ce qui a plus d'avantage aux personnes de meilleur goût», sogar ins Ausland verkaufen.⁹² Immer wieder wurden sie auch von den Fabrikanten in Tours oder gar den Niederlanden abgeworben. Ihre Inspiration zogen die in Paris stationierten *dessinateurs* aus einem regen Beobachten der Textilien, die in der Hauptstadt zusammen kamen. Der *dessinateur* Allard schrieb etwa an Vitry et Gayet 1731: «Jari-vois de Versailles ou jay veut tous ce quil y a de plus nouveaux et de plus beau a la Cour, les étoffes les plus gouté son sur des fon brun presque noir se la fait très bien fesant sortir les nuanse et la dorure».⁹³ Der Einfluss ging auch von den Künstlern der Gobelins-Manufaktur aus, wie eine Gedenkschrift von 1751 überliefert. Die Parisreise gehe zurück auf «Sr Courtois qui imagina de traiter les fleurs sur les étoffes suivant le goût et les nuances des Gobelins où il avait été pensionnaire durant plusieurs année».⁹⁴ Die besten Zeichner hätten sich für ihre Studien nach Paris begeben und sich dort, wie er, in der Gobelins-Manufaktur angedient.⁹⁵ Der gegenseitige Einfluss der Blumen- und Dekorationsmaler der Gobelins-Manufaktur – etwa Jean-Marc Ladey (†1749), aber auch Claude III Audran und Maurice Jacques – und der *dessinateurs*, spätestens ab den 1730er Jahren, ist also nicht zu unterschätzen.⁹⁶ Ein Einfluss der Königlichen Akademie auf die *dessinateurs* ist hingegen nicht bekannt, wie Miller herausarbeitete.⁹⁷

Zeitgenössische Handbücher zur Seidenweberei helfen leider nur bedingt zu verstehen, wie sich die *dessinateurs* Gestaltungsprinzipien wie Ordnung und Varianz sowie Ruhe und Bewegung näherten, denn sie hielten sich eng an Fragen der technologischen und entwerferischen Praxis: die große Vielfalt der Rapportssysteme im 18. Jahrhundert bot den *dessinateurs* zwar enorme Möglichkeiten der Gestaltung, doch galt es diese mit den nach wie vor bestehenden technischen Einschränkungen in Einklang zu bringen. Vielmehr sind es die Seiden selbst, die aufzeigen, wie die *dessinateurs* zeitgenössische Gestaltungsprinzipien und visuelle Wirkweisen anwendeten. Sie setzten frühe wahrnehmungsästhetische Theorieansätze wie diejenigen Montes-

quieus und Hogarths um, ohne sie selbst theoretisch zu reflektieren.⁹⁸ Aspekte wie Ordnung und Varianz, Neuheit, Symmetrie, Kontrast und Überraschung finden sich stattdessen bei Montesquieu und Voltaire.⁹⁹ Geoffrey Smiths Handbuch *Laboratory, or School of Arts* (1756), eines der ersten Handbücher über Seidenweberei, widmete dem Zeichnen und Entwerfen von gemusterten Seidenstoffen lediglich ein Kapitel.¹⁰⁰ Im Gegensatz zu Frankreich war in England die Ausbildung der *dessinateurs* weit weniger institutionalisiert und bestand hauptsächlich aus einigen Jahren in einer Zeichenschule und als Schüler eines Blumenmalers.¹⁰¹ Der Text stellte die Position der französischen *dessinateurs* heraus, deren Musterentwürfe die innovativsten seien und in ganz Europa imitiert würden.¹⁰² In Frankreich veröffentlichte erstmals der Lyoner *dessinateur* Antoine-Nicolas Joubert de l'Hiberderie 1765 unter dem Titel *Le dessinateur pour les étoffes d'or, d'argent et de soie* ein Handbuch über seinen Berufszweig.¹⁰³ Lesley Miller stellt dar, dass Joubert damit die Arbeit der *dessinateurs* mit den schönen Künsten in Verbindung zu bringen suchte und durch die Nennung wichtiger Vertreter Historie, und damit Aufstieg zur Kunst evozierte.¹⁰⁴ Mehr als auf einen realen Einfluss weist diese Form der Rechtfertigung allerdings auf den unklaren Status der *dessinateurs*-Kunst zwischen mechanischen und schönen Künsten hin, der das ganze 18. Jahrhundert hindurch bestehen blieb. Joubert machte deutlich, dass er den *dessinateur* als Teil einer kollaborativen Gruppe sah, bei der jeder das Handwerk der anderen im Ansatz kennen musste, um perfekt zusammenzuspielen.¹⁰⁵ Die Kapitel gliederte er nach den verschiedenen Geweben und den Regeln der Webtechniken, doch gab er dennoch auch einige Hinweise auf den Umgang mit Mustern und Entwürfen. So erwähnte er etwa, dass für Damaste Muster mit großen Flächen angemessen seien.¹⁰⁶ Zudem stellte er heraus, dass für Damenkleider eher Muster à *deux chemins* *suivi*, also asymmetrische Muster, die Norm seien, wohingegen für kirchliche und Dekorationstextilien Muster à *deux chemins* à *pointe*, also vertikal achsensymmetrische Muster, üblich waren.¹⁰⁷ Im Kapitel über sein Spezialgebiet, broschiierte Moirégewebe, gibt er einen Hinweis darauf, dass bei Erscheinen des Buches ein Rapport «à chemin» in Mode war, da er, so Joubert, die onduлиerte Bewegung von Blattwerk besser darstelle.¹⁰⁸ Auch über Farbkombinationen machte sich Joubert Gedanken: Er empfahl anstatt zwei Farben des gleichen Tons, etwa Pink-Grau, Blau-Grün, lieber kontrastreiche Farbkombinationen in den Mustern zu wählen, etwa Pink-Grün, Blau-Grau oder Blau-Pink.¹⁰⁹ Er schlug außerdem vor, Ideen für neue Entwürfe neben den Paris-Eindrücken aus existierenden broschiierten Geweben und Damasten zu ziehen.¹¹⁰ Daneben wurden Motive auch nach der Natur kopiert, wie ein Brief von Lasalle nahelegt.¹¹¹

II.3 Andere Bilder, andere Räume? Die Visualität der Seidenwandbespannung

Durch verschiedene sozio-ökonomische Veränderungen, darunter das Fahrt aufnehmende Konzept der Mode, das Colbert'sche Manufakturssystem und eine gestiegene Wertschätzung für Kunsthand-

werk und Ornamentik, wurden die *dessinateurs* dazu angeregt, anderen dekorativen Künsten gleich die Muster der Seidengewebe auf eine neue künstlerische Stufe zu heben: Im Kontext einer Ästhetik des Asymmetrischen und des Modischen forderten sie das Prinzip des flachen, ortlosen Ornaments heraus und erkundeten die Möglichkeiten des Musterrapports auf großen Wandflächen und in Kleiderfalten.¹¹² Dabei wandten sie verschiedene visuelle und ästhetische Strategien an, die mit der Rhythmik der Wiederholung sowie mit Ordnung und Varianz spielten und der Locke'schen Materialität eine subjektive Wahrnehmung, eine imaginäre Realität gegenüber stellten.¹¹³ Die Wände des Interieurs boten den *dessinateurs* dabei – im Gegensatz zur historisch symbolbeladenen Bekleidung – Inspiration wie auch Freiraum, textile Repräsentation anders als noch im 17. Jahrhundert zu definieren. Die Muster des 18. Jahrhunderts sprengen damit unseren heutigen Ornamentbegriff: Sie halten sich nicht an die Kategorien von flachem, narrations- und ortlosem Schmuck.¹¹⁴ Vielmehr folgten sie in ihrer Komplexität den ästhetischen Idealen ihrer eigenen Zeit, wie sie sich auch bei Hogarth finden: «It is a pleasing labour of the mind to solve the most difficult problems».¹¹⁵

Bis ins 17. Jahrhundert konnten Seidenbahnen keine motivische Komplexität vorweisen, mit bestickten Bordüren versuchten die *tapissiers* dieses Manko abzuschwächen.¹¹⁶ Als Wandbehänge waren sie daher den Tapisserien zunächst unterlegen: Im Gegensatz zu Seiden konnten mit Tapisserien auch große Flächen behangen werden, ohne dass sich ein Motiv in Länge oder Breite wiederholen musste. Diese *variatio*, wie sie auch Montesquieu und Hogarth zu ergründen versuchten, wurde geschätzt.¹¹⁷ Aus dem antiken Grundsatz *variatio delectat* («Abwechslung erfreut») folgt zudem, dass Regelmäßigkeit langweilt.¹¹⁸ Das repetitive Muster lässt die *variatio* allerdings nur in einem überschaubaren Maße zu; stattdessen begrenzt es die Bildinformation.¹¹⁹ So ist zu erklären, dass die kurzen Rapporte und die strenge Achsensymmetrie der seidenen Muster bis ins 17. Jahrhundert kaum je den repräsentativen Anforderungen einer großflächigen Wand genügten und auch kaum jemals bis dahin in dieser Form eingesetzt wurden. Ein frühes Beispiel für eine Seidenwandbespannung, der gemusterte Genueser Samt aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in der Pagodenburg im Schlosspark von Nymphenburg, zeigt zudem, dass nicht allein die technisch bedingte Rapporthöhe entscheidend für eine größtmögliche *variatio* war, sondern auch die sich wandelnden Entwurfsprinzipien der *dessinateurs* (Abb. 64).¹²⁰ Obwohl die Stoffbahnen des Genueser Samtes einen verhältnismäßig hohen Rapport aufweisen und fünf Farbnuancen von Grün und Rot verwendet wurden, bleibt der visuelle Eindruck starr: Ein Versatz war nicht im Textil angelegt und der *tapissier* hat das Muster horizontal auf gleicher Höhe angesetzt. Die Musterung wird lediglich durch die Dreidimensionalität der Möbel, nämlich der ebenfalls bespannten Hocker und Ruhebetten, in Bewegung versetzt. Daher erscheint die Bespannung im Verhältnis zur schlichten weiß-goldenen Holzvertäfelung starr und unruhig zugleich. Bei der Einrichtung der Pagodenburg 1718/19 galt es, mehr den Besitz des wertvollen italienischen Stoff-

fes auszustellen als ein harmonisches textiles Interieur zu erschaffen. Erste Versuche, eine allzu große Strenge aufzubrechen, lassen sich an vereinzelt europäischen Seidengeweben erkennen; in diesem Fall durch Farbe, in anderen Fällen sind es Wellen und geringe Versetzungen. Technische Restriktionen wie die begrenzte Rapporthöhe setzte der Kreativität allerdings enge Grenzen. Lediglich beim Einsatz auf kleinen und meist gefalteten Flächen, wie hier etwa der Bank, oder auch auf religiöser und profaner Repräsentationskleidung konnten diese Stoffe ihren motivischen und materiellen Reichtum entfalten. Im Laufe des 18. Jahrhunderts beschleunigten zahlreiche technische Erfindungen den Webvorgang. Sie ermöglichten größere und vielfältigere Rapporte und regten die *dessinateurs* an, mit den visuellen Wirkweisen der Muster zu experimentieren und neue Entwurfsprinzipien zu entwickeln. In der Kombination wurde es dadurch möglich, auch große Wandflächen mit Seide zu bespannen, ohne den Grundsatz *variatio delectat* zu verletzen. Die zunehmende Komplexität der Rapporte und Motive spricht dafür, dass Seiden nicht mehr allein als unifarbener Hintergrund einer ‹Bühne des Wohnens›, einer Repräsentation durch Architektur, und der darauf auftretenden Personen dienten, sondern dass sie Teil einer Rokoko-Ästhetik der Variation und Hogarth'scher Verwicklung (*intricacy*) wurden.¹²¹ Sie konnten gar in den Vordergrund eines Ensembles rücken und die Atmosphäre eines Raums durch Farbigekeit und Musterung anführen. Angeregt durch die Herausforderung der mechanisch bedingten Repetition der



64 Nymphenburg, Pagodenburg, Ruhezimmer (R. 4), vor der Konservierungsmaßnahme 2003, Wandbespannung, Ruhebetten und Tabouret aus Velours *ciselé, lamé*, fünffarbiger floraler Dekor auf Silbergrund, Italien, um 1700–1717, Anbringung 1718/1719. © Bayerische Schlösserverwaltung.

Seidenmuster trat so neben das Prinzip der Abwechslung im 18. Jahrhundert auch eine neue Wertschätzung für das Wechselspiel zwischen Ordnung und *variatio*.

Das folgende Unterkapitel schlägt daher vor, die Seiden des 18. Jahrhunderts auf der Basis visueller Wirkweisen (und den ihnen zugrunde liegenden Entwurfsprinzipien der *dessinateurs*) zu betrachten, anders als es Peter Thornton 1965 tat, als er Seiden in chronologische Motivphasen einteilte. Dabei ging er noch davon aus, dass mit Beginn des Barocks zwischen Konfektions- und Dekorationsstoffen unterschieden wurde und dass die Muster der Konfektionsstoffe als Vorlagen für die Dekorationsstoffe dienten.¹²² In seiner Betrachtung der stilistischen Entwicklung arbeitete er jedoch bereits selbst die in beiden Bereichen mit geringen Abweichungen parallel verlaufenden Moden heraus. Die neuere Forschung machte dies zur Grundlage weiterer Erkenntnisse, die darauf hinweisen, dass noch bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht generell zwischen Dekorations- und Konfektionsstoffen unterschieden wurde.¹²³ Lediglich Tendenzen sind auszumachen, etwa dass lockere, asymmetrische Muster für Konfektionsstoffe bevorzugt wurden, während großzügige, symmetrische Muster mit hohem Rapport eher für die Innendekoration bestimmt waren. Mag die Trennung auch im Laufe des 18. Jahrhunderts zugenommen haben, so finden sich doch auch immer wieder Abweichungen davon:¹²⁴ Anna Maria Garthwaite entwarf beispielsweise großformatige Blumenmuster, die nachweislich zu Kleidern verarbeitet wurden und ein kleinteiliges Muster findet sich auf einem *meuble* des Schlosses Montgeoffroy von 1770.¹²⁵ Thornton unterschied barocke (um 1640–1700) und bizarre Seiden (um 1695–1720), frühe naturalistische (bis 1720) und Spitzenmusterseiden (um 1685–1730) sowie Naturalismus (1730er Jahre) und die Abkehr vom Naturalismus (um 1740–1770).¹²⁶ Diese Unterteilung wird bis heute mit wenigen Änderungen genutzt.¹²⁷ Hier wird indes eine andere Einteilung vorgeschlagen, die von der Komposition, Symmetrie und Ordnung der Musterrapporte ausgeht. Im Gegensatz zu Thornton liegt das Augenmerk hierbei auf den Entwurfsprinzipien, die die Motive der Dekorationstextilien an den Raumwänden des 18. Jahrhunderts bestimmten. Mit Entwurfsprinzipien sind weit verbreitete, nicht notwendigerweise verschriftlichte Grundsätze der ästhetischen Problemlösung gemeint, die die *dessinateurs* des 18. Jahrhunderts in Bezug auf Komposition, Symmetrie und Ordnung der Musterrapporte (weiter)entwickelten. Der Musterrapport spielte im 18. Jahrhundert neben dem Webrapport bei Wandbespannungen eine zunehmende Rolle und konnte bisweilen über mehrere Seidenbahnen verlaufen. Drei Hauptstränge der Musterwirkweisen lassen sich identifizieren: Obwohl sich die einfache Wirkweise, die man als «Rapportbetonung» beschreiben könnte, eher im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts finden lässt, die zweite Wirkweise, eine «Rapportverschleierung», hauptsächlich in der Mitte des Jahrhunderts auftrat und die dritte, komplexe Wirkweise der «Rapportverneinung» auch aufgrund von technischen Erfindungen nicht früher als 1770 zu finden ist, lassen sich die Kategorien nicht primär als aufeinanderfolgende chronologische Phasen verstehen. Viel eher sind sie verbunden mit

den Funktionen sowie dem monetären, sozialen oder zeremoniellen Wert der Räume, in denen sie eingesetzt wurden.

Die Rapportbetonung

In Abgrenzung zu vertikalen Mustern wie dem Genueser Samt in der Pagodenburg (siehe Abb. 64), deren Muster streng innerhalb der Webbreite blieb und keine horizontalen Anschlüsse hatte, suchten die *dessinateurs* ab dem späten 17. Jahrhundert nach technischen Möglichkeiten, trotz geringer Rapporthöhen und Webbreiten den visuellen Eindruck einer einheitlichen Musterfläche zu erzeugen. Dabei wurde das Repetitive des Rapports sowohl vertikal als auch horizontal betont, um den Eindruck einer flächigen Ordnung und Ruhe zu erzeugen. Diese visuelle Wirkweise wurde nur durch wenige Elemente der Bewegung ergänzt, beispielsweise Lichtreflexe der Damastoberflächen, durch ein Spiel mit Symmetrien oder durch geometrische Kompositionsformen wie dem Rhombus. Dadurch konnten visuelle Eindrücke wie Horizontalität oder Wellen erzeugt und bestärkt werden. Zusätzlich entstanden Anfang des 18. Jahrhunderts rapportbetonende figurale Motive, die zwischen Fläche und Tiefe changierten, wie das etwa bei einem Seidengewebe mit einer pastoralen Szene aus den 1730er Jahren der Fall ist (Abb. 65).¹²⁸

Ähnlich betont auch ein seidenes Gewebe aus den 1720er Jahren, das als Wand- und Vorhangstoff inventarisiert ist, seine visuelle Struktur (Abb. 66).¹²⁹ Ihm eingewebt ist ein Rapport à *deux chemins à pointe* aus zwei dicht gedrängten, überladenen Motivfeldern, die kaum Sicht lassen auf den weißen *cannetillé*-Hintergrund.¹³⁰ Die versetzte Anordnung der Motive folgt dem Grundprinzip der Rhomben und bringt somit eine vertikale Wellenbewegung mit sich.¹³¹ Indem



65 Taffetas broschirt, à *deux chemins suivis*, 1730er Jahre, 53,5 × 54 cm, Musterrapport: H. nicht erhalten (rund 50 cm), B. 26,5 cm, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 5029.

die lateralen Motive an der Webkante halbiert sind, wird die Vertikalität der Gewebbahn überspielt; auch horizontal kann sich dadurch die Wellenbewegung endlos fortsetzen.¹³² Der *dessinateur* hat hier einen Rapport geschaffen, der das Repetitive des Musters nicht verschleiert, sondern dessen Eigenschaften, etwa die kurze Rapporthöhe, affirmativ für einen visuell changierenden Eindruck zwischen Ruhe, Bewegung und Entdeckung nutzt. Diese Wirkung wird durch die Oberflächenstruktur des Textils unterstützt, auf der sich verschiedene Bindungen und Fadenarten abwechseln. Jedes Motiv liegt auf dem Weiß wie eine in sich abgeschlossene Insel. Auf ihr gelten eigene, aber in sich konsistente physikalische Gesetze. Im Mittelpunkt des hier zu sehenden Feldes, das als Schusskörper vom Grund abgehoben ist, steht ein gelb-grünes, rundbogiges Tor aus Pflanzengitter, das durch einen Laubengang hindurch den Blick frei gibt auf eine Allee aus Zypressen,



66 Cannelillé broschiert, à deux chemins à pointe, 1720er Jahre, 55,5 × 111 cm, Musterrapport: H. 37 cm, B. 53,4 cm, Lyon, Musée Historique des Tissus, MT 26003.

die hinter der Stoffoberfläche zu liegen scheint. Der Durchgang wird durch eine Balustrade versperrt. Das Tor steht auf einer grasgrünen Anhöhe, die durch die Umzäunung an einen Garten *en miniature* erinnert. Am rückwärtigen Teil des Gartens ist der Zaun dicht überwachsen, in der vorderen Mitte öffnet er sich weit und an seinem Rand sprießen Farne und Blätter in Richtung der Betrachtenden. Während das Tor und die Garteninsel eine räumliche und farbliche Einheit bilden, spielt sich um es herum eine andere bildliche Ebene ab: Auf ihm stehen überdimensionale Fruchtkörbe. Über dem Garteneingang sowie links und rechts vom Zaun sprießen gigantische Blumen aus Chenille-Faden in das Muster: mittig ein Strauß dunkelblauer Veilchen, seitlich je zwei rote Rosen. Auch am Schlussstein des Tores prangt ein braunes Kreuzblüterbouquet, so dass das Tor umfassen ist von Blumen, die durch ihre Farbigkeit wiederum in sich eine Einheit bilden. Das Motiv ist in verschiedene visuelle Wahrnehmungsebenen aufgeteilt, auf denen die dargestellte und die von den Betrachtenden erfahrene Räumlichkeit eine Verbindung eingehen. Auf einer ersten Ebene, aus der Entfernung – etwa beim Eintreten in den Raum – zeigt die Wandbespannung mithilfe der überdimensionierten Blüten ein gefälliges Streublumenmuster; die Motivinseln verschwimmen dabei zu einem weiß-gelben Grund. Vereinzelt oder in kleinen Sträußen sind die Blumen flach und ornamental über die Wandbespannung verteilt. Wie Schnittblumen sind sie der Inbegriff der kurzweiligen Dekoration, ganz wie es von einer textilen Wandbespannung als Verzierung des Raumes erwartet wird. Auf der zweiten Wahrnehmungsebene tritt die Garteninsel mit ihrer leichten *treillage*-Architektur zu dem Bild hinzu. Sie hält sich farblich zurück und gibt, durch Zaun und Rasen domestiziert, eine idealisierte Natur wieder. Sie ergänzt damit das Zimmer über die Grenzen einer Holzvertäfelung hinaus mit einer Erinnerung an einen realen Garten, der sich bei einem aristokratischen Wohnhaus nur wenige Schritte entfernt befinden haben kann. Eine dritte Wahrnehmungsebene erschließt sich schließlich nur der detaillierten Betrachtung, indem sie auf einen imaginierten Tiefenraum hinter der Torbalustrade verweist, der durch die Zypressen an den Sehnsuchtsort Arkadien erinnert. Die Balustrade ist dabei nicht nur eine klassische Balkonarchitektur mit der Aufforderung zum Hinausblicken, sie ist auch Reminiszenz an eine höfische Ordnung, wo der dem König vorbehaltene Raumteil von einer Balustrade abgegrenzt wurde. Diese Evokation eines geistigen Raumes in subtiler Bildsprache beansprucht die Bedeutungstiefe der galanten Malerei, wie sie sich im gleichen Raum beispielsweise als Supraporten befunden haben könnte.

Das Muster, als kleinste Einheit der Raumdekoration, bietet demnach, im vielfachen Rapport und aufgespannt auf die Wand eines Zimmers, eine multiple Erweiterung der realen Räumlichkeit an. Diese Bildhaftigkeit im Kleinen sprengt den Begriff der Dekoration: Das Verhältnis von Parergon zu Ergon ist in Frage gestellt, denn hier bricht das Beiwerk mit seinen Regeln. Ein Narrativ tritt zutage, das zeitliche und räumliche Illusionen erschafft und damit Anspruch auf Bildhaftigkeit stellt. Die gemusterte Wandbespannung übernimmt dadurch eine mit Fenstern, Spiegeln und Gemälden konkurrierende

Rolle: Sie ist imaginäre Blicköffnung über die Begrenzungen des Wohnraumes hinaus. Im Gegensatz zu Fenstern und Spiegeln konnten aber Muster nicht nur die Lebenswirklichkeit abbilden bzw. umrahmen, sondern darüber hinaus neue Raumrealitäten erschaffen, wie ein Gemälde. Vom Gemälde wiederum unterschieden sie sich, indem die Bildlichkeit der Dekoration eine ästhetische Nische besetzte, in der sie nicht nur eine, sondern gleich mehrere Fiktionen anbieten konnte, ohne durch die Regeln der Akademie und des *bon goût* ebenso stark eingeschränkt zu sein wie die Malerei.¹³³

Die Rapportverschleierung

Die *dessinateurs* suchten in einer anderen visuellen Wirkweise der Seidenwandbespannungen die Repetition des Rapports nicht nur über die Länge der Gewebbahn, sondern auch nach links und rechts, über anschließende Gewebbahnen zu verschleiern. Dabei wurden die Webkanten verborgen, indem die Motive die Nahtstellen kaschieren oder davon ablenken. Durch die Betonung einer horizontalen oder gar diagonalen Bewegung kann ein weites, visuell zusammenhängendes Feld entstehen. Dieser Effekt findet sich in besonderer Weise bei dem rosa Seidengewebe der Rosa Kammer im Neuen Palais in Potsdam (Abb. 67).¹³⁴ Die Rosa Kammer wurde um 1765 mit einem broschierten Lampasgewebe bespannt, auf dem sich scheinbar Spitzenbänder in einer sehr steilen Diagonalen über die breite Wandfläche wellen. Die Auswertung der Inventare belegt, dass an so reich bespannten Wänden wie diesen niemals Gemälde hingen¹³⁵ – die Bewegtheit des Motivs und die Lichtreflektionen waren visueller Eindruck genug. Das Muster ist im Grunde sehr reduziert, der Rapport nicht sehr hoch:



67 Seidengewebe der Rosa Kammer (Nachwebung, Original 1765 angebracht), Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Neues Palais.

Aus dem Spitzenband aus Silberlahnfäden, das selbst mit einem floralen Muster verziert ist, sprießen Blumenzweige verschiedener Größe, die diverse Blüten tragen: von kleinen weißlichen, über kelchhafte bis hin zu ganz vollen Sorten. Durch die leichte Verengung des Seidenbandmusters wird ein undulierender Effekt erzielt, als sei das Band um einen unsichtbaren Stab gewickelt. Obwohl ursprünglich in Berlin gewebt, nimmt der Stoff eindeutig französische Muster auf, etwa die der bizarren Seiden oder der Spitzenbandmusterseiden.¹³⁶ Beide sind für Frankreich bislang nur in der Verwendung als Konfektionsgewebe bekannt. Der preußische *dessinateur* nahm im Auftrag der Berliner Fabrikanten Girard & Michelet ihre S-Form und Leichtigkeit jedoch auf, um den Blick der Betrachtenden auf die Raumwand in Bewegung zu versetzen: Die stark diagonale Ausrichtung und das dezentrale Motiv negieren die Grenzen der Gewebebahnen und erschaffen eine Aufwärtsbewegung; zugleich bilden sie eine Art Bildfeld in deren Mitte die größte und vollste Blüte hineinragt. Die unterschiedliche Lichtreflektion der Metall- und Seidenfäden verstärkt den räumlichen Eindruck der um sich selbst gedrehten Spitzenbänder. Der kurze Rapport ist hier unübersehbar, doch er wird nicht, wie im vorangegangenen Beispiel, in den Mittelpunkt gerückt. Diese Wirkweise der Rapportverschleierung ist darauf angelegt, die Betrachtenden mit visuellen Mitteln vom Erkennen des Rapports abzulenken und die Regelmäßigkeit des Rapports durch Bewegung zu überspielen. Ähnlich ist etwa auch das Motiv einer mit Metallfäden broschierten Seide aus Frankreich, hergestellt in den 1760er Jahren, angelegt (Abb. 68). Die Ondulation der Spitzenbänder verläuft hier zwar vertikal, erschafft durch ihre Ausbuchtungen aber Verbindungen in alle Richtungen.



68 Seide, broschiert mit Metallfäden, 1760er Jahre, Frankreich, 54,5 × 74 cm, Rapport: H. 72 cm, Stansstad, Galerie Ruf AG, Nr. 1370.

Die Rapportverneinung

Zahlreiche Entwürfe belegen, dass insbesondere der *dessinateur*, Händler und Ingenieur Philippe de Lasalle die visuelle Wirkweise der Rapportverneinung entwickelte und anwendete. Seine Motivinnovationen finden sich vor allem in den Entwürfen für seidene Wandbehebungen.¹³⁷ Indem er visuelle mit technischen Mitteln verband, suchte er die Repetition des Rapports auf großen Wandflächen zu negieren und so die Rapportgrenzen zu überwinden. Lasalle wurde bereits zu Lebzeiten für seine Entwürfe gefeiert und erhielt 1776 den Adelstitel.¹³⁸ Die außergewöhnliche Quellenlage ermöglicht daher einen seltenen Einblick in die Voraussetzungen und Bedingungen für die Entstehung visueller Wirkweisen von Seiden im 18. Jahrhundert. Bereits zu Beginn seiner Karriere, in den 1750er bis 1770er Jahren, entwarf und produzierte Lasalle neben Konfektions- auch Dekorationsseiden, wie es auch in anderen Manufakturen der Grands Façonnés (Abteilung für gemusterte Seiden in der Grande Fabrique) üblich war.¹³⁹ Er experimentierte schon früh mit verschiedenen Aspekten der Fertigung, etwa einer anderen Webbreite oder mit Drucktechniken, ab 1759 auch für Baumwollstoffe.¹⁴⁰ Lasalle erhielt eine vielseitige malerische Ausbildung: Er ging bei dem Lyoner Historienmaler Daniel Sarrabat (1666–1748) in die Lehre und besuchte danach in Paris die Ornemanisten-Schule von François Boucher sowie des Blumenmalers Jean-Jacques Bachelier (1724–1805).¹⁴¹ Durch seine Lehrer und besonders durch das Akademiemitglied Boucher, der seit 1736 Entwürfe für die Tapisserien der Manufaktur in Beauvais lieferte, erhielt Lasalle eine akademische, aber auch eine kunsthandwerkliche Zeichenausbildung. In welchem Verhältnis sie zu seinen frühen Entwürfen stand, ist aufgrund fehlender Objekte und Dokumente nicht nachweisbar. 1744 kam Lasalle nach Lyon zurück und ließ sich zum *dessinateur* ausbilden.¹⁴² Durch Heirat wurde er zum Meisterweber (*maître ouvrier*), *marchand fabriquant* und dadurch zum Erfinder.¹⁴³ Lesley Miller sieht Lasalles Werk, insbesondere seine seidenen Porträtmedaillons, stark von der akademischen Kunst beeinflusst; er habe versucht, deren ästhetische Prinzipien auf seine Textilentwürfe zu übertragen.¹⁴⁴ Schon zu Lasalles Lebzeiten beschrieb der Abbé Bertholon, was in den Augen der Zeitgenossen dessen Entwürfe auszeichnete:

«Cet illustre Dessinateur & Fabricant [...] profitant des coups de lumiere que Revel avoit donnés, se fraya une route nouvelle par des nuances mélangées refusantes de la multiplication des lacs [des Zugwebstuhls, AR]. On vit alors sur les étoffes, ce qui étonna, des fleurs & des fruits imitant parfaitement la nature, des pêches avec leur velouté, des raisins avec leur transparent, des oiseaux avec toute la richesse & la pompe de leur coloris, des paysages charmants où les lointains habilement placés, faisoient l'illusion la plus ravissante. Jusqu'à lui, on n'avoit jamais exécuté ces brillantes représentations avec cette correction, cette légèreté & cette fraîcheur dans le dessein qui le caractérisent.»¹⁴⁵

Bertholon verweist dabei auf die von dem *dessinateur* Jean Revel eingeführten Neuerungen, deren erhöhte Anzahl von Latzen ab den 1730er Jahren den visuellen Eindruck von Schattierungen und Farbverläufen

ermöglichte.¹⁴⁶ Die Kombination ergebe «l'illusion la plus ravissante». Miller setzt diese Illusion in Lasalles Seidenmotiven mit der illusionistischen Naturnachahmung von Tapisserien gleich.¹⁴⁷ Tatsächlich unterscheiden sich die beiden textilen Medien aber in ihrer Art des Illusionismus. Stellt man Bertholons Worte Lasalles Entwürfen für Seidenwandbespannungen gegenüber, so wird deutlich, dass die Begriffe «Naturimitation» und «Illusion» hier nicht auf eine perspektivische Darstellung abzielen können, denn auf den einfarbigen Kettatlas-hintergründen bleiben selbst die figürlichen Muster räumlich immer ortlos.¹⁴⁸ Vielmehr muss hier von Bertholon die Imitation von Materialoberflächen, Farben und Formen einzelner Motivelemente gemeint sein. Lasalle, der keine Metallfäden benutzte, setzte verschiedene Bindungen und verschiedene Fadenarten ein, und erzeugte so diverse Materialoberflächen, die das Licht unterschiedlich reflektierten und dem Auge unterschiedliche Seheindrücke boten. Die Motive erzeugen das bimodale Sehen der *papillotage* durch einen komplexen Rapport und das visuelle Hervortreten der broschiierten Muster vor einen glatten, reflektierenden Hintergrund. Für die Betrachtenden entsteht ein Wechsel in der Wahrnehmung des Bildes und der Wahrnehmung des Dargestellten, ein Effekt «ravissant».

Dieser Effekt ebenso wie die Rapportverneinung finden sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr nur in den Entwürfen Lasalles. Eine Illusion von Vielfalt anstatt von Naturimitation findet sich auch im *Meuble Gaudin*, so genannt nach dem Produzenten Gilles Gaudin (1726–nach 1778), im Paradeschlafzimmer des Appartement de la Reine im Schloss von Fontainebleau, das heute Chambre de l'Impératrice genannt wird (Abb. 69; siehe auch Abb. 5).¹⁴⁹ Seine goldene Wandvertäfelung aus den 1780er Jahren sowie die beiden klassizistischen Supraporten *Sommeil* und *Toilette* auf blauem Grund (Piat-Joseph Sauvage (1744–1818), 1787, in situ) korrespondierten farblich mit dem blauen *Gros de Tours*, das hier vor dem *Meuble Gaudin* angebracht war (Abb. 70).¹⁵⁰ Der *tapissier* Claude-François Capin († 1789) überführte es 1787 nach nur einer Saison aus Versailles, weil es gut mit der Kassettendecke, die 1644 für Anna von Österreich (1601–1666) gefertigt worden war, zu harmonisieren schien.¹⁵¹ Das *Gros de Tours* folgt der Wirkweise der Rapportverschleierung: Es handelt sich um ein schlichtes, klassizistisches Motiv aus goldenen Weinranken und zwei sich abwechselnden Medaillons mit einer Rapporthöhe von rund 120 Zentimetern. Die versetzte Montage der Stoffbahnen verunklärt die geringe Rapporthöhe und erzeugt einen rautenförmigen visuellen Eindruck. Die horizontalen Ranken unterstützen die welligen Bewegungen des Motivs. Es überzog ebenso wie das 1805 aufgezogene *Meuble Gaudin* alle Flächen, darunter auch einen Paravent und einen Kaminschirm, *en suite*. Obwohl erst für Joséphine de Beauharnais (1763–1814) in Fontainebleau angebracht, spiegelt das *Meuble Gaudin*, etwa 1787 begonnen und für ein «grand meuble du Roy ou de la Reine» vorgesehen, die Ästhetik des Ancien Régime.¹⁵² Die seidene Bespannung auf Wand, Hockern und Paravent¹⁵³ wurde ergänzt durch mit gleichem Motiv bestickter Ottomane, Kissen, zwei Armlehnstühlen und einem Bett.¹⁵⁴ Das *Meuble Gaudin* nimmt den gesamten Raum ein

und umgibt die Betrachtenden mit seinem Bildprogramm. Der Entwurf wurde lange Philippe de Lasalle zugeschrieben;¹⁵⁵ seine Materialität aus einem Satingrund mit Broschur aus Chenille- anstelle von Metallfäden legt diese Annahme nahe, doch in den Quellen lassen sich keinerlei Hinweise finden.¹⁵⁶ Für Lyoner Kollegen und Zeitgenossen wie Gaudin war es ein Leichtes, den Stil des erfolgreichen Lasalles zu kopieren. Das *Meuble Gaudin* zieht seine ästhetische Präsenz aus der Spannung zwischen Repetition und Varianz, Dekoration und Bild. Aber nur an den Wänden entfaltet der Musterrapport seine volle Wirkung: Auf einem ungebleichten Kettatlashintergrund winden sich Lorbeerranken, die sich in zwei horizontalen Reihen zu vertikal leicht verschobenen Bildfeldern öffnen (Abb. 71). An der Südwand des Paradesimmers erblicken die Betrachtenden auf Augenhöhe links zunächst eine herabhängende Musiktrophäe mit einem Tamburin – darunter sind zwei Singvögel aus ihrem Käfig entflohen und verweilen nun im Lorbeer. Im Schutz eines kleinen Baumes präsentiert sich ein Rebhuhn. Ihm folgt erneut eine Musiktrophäe, aber diesmal eine Laute mit gekreuzten Flöten. Das vierte Bildfeld scheint auf den ersten Blick den Baum des Rebhuhns zu wiederholen, doch nun bildet eine umgrünte klassische Ruine den Hintergrund für einen überbordenden Früchtekorb. Erst im fünften Bildfeld, nach zweieinhalb Metern Breite, wiederholt sich das Muster. Webstühle der Zeit konnten Breiten von etwa maximal 80 Zentimetern herstellen, üblich waren höchstens zwei alternierende Stoffbahnen; dieses Maß wird



69 *Chambre de l'Impératrice* mit dem *Meuble Gaudin*, Südwand, ca. 1787–1791 gewebt, 1805 angebracht, Seidengewebe (Lampas), Fontainebleau, Château de Fontainebleau, F635C, Fotografie aus den Archives de la conservation du château de Fontainebleau, ca. 1970, PHF 1970–0137-A.

hier um fast das Vierfache überschritten. Ähnlich verwirrt ist das Auge, das in der oberen Reihe nach einer Regelmäßigkeit sucht: Es sind die gleichen Motive, aber jeweils ein Bildfeld nach links – gegen die Leserichtung – verschoben. In Blickrichtung wiederholen sie sich erst nach vier Reihen.

Diese Wandbespannung, fertiggestellt 1790 mit königlichen Geldern, kurz vor dem Zusammenbruch der Lyoner Seidenproduktion, steht für einen letzten Höhepunkt der Seidenweberei des 18. Jahrhunderts: Die Rapporthöhe übersteigt mit 5,30 Metern jede Raumwand und ist damit für die Betrachtenden kaum zu erfassen, der Musterrapport erweitert den webtechnischen Rapport um das Vierfache, die Übergänge der Seidenbahnen sind kaum mehr auszumachen.¹⁵⁷ Der *dessinateur* hat trotz oder gerade wegen der Einschränkungen und Vorgaben der Webstuhltechnik, die ihm Rapporthöhen von 1,50 Metern und Breiten von etwa 80 Zentimetern vorgab, das Muster auf eine neue Stufe der Komplexität gehoben; Musterrapporte wie dieser fanden im 19. Jahrhundert keine Wiederholung. Das *Meuble Gaudin* bedient sich einer der komplexesten visuellen Wirkweisen, es reizt die technischen Möglichkeiten bis zum Maximum aus, verneint den Rapport durch die Vielfalt von Lorbeer und Girlanden, die sich asymmetrisch und versetzt winden. Ein hoher Rapport wie dieser, der den Versatz zur zweiten Bahn bereits eingeschrieben hat, strebt nach einem Eindruck steter Erneuerung, ein Bilderlebnis, das den Betrachtenden den Rapport schlichtweg verweigert – ähnlich Hogarths Prinzip von der Verwicklung (*intricacy*) wird den Betrachtenden hier das Vergnügen geboten, den Rapport zu ergründen, ihn abzusuchen und, nach



70 Camille Pernon: Gros de Tours (digitale Collage), 1785, broschiertes Seidengewebe, 1,20 × 0,54 m, Paris, Mobilier National, GMMP 132.

einer Weile, zu durchdringen.¹⁵⁸ Für den Grund wurde die Atlasbindung gewählt, deren glatte Oberfläche das Licht je nach Standpunkt des Betrachters oder der Betrachterin unterschiedlich reflektiert und so keinen festen Grund für das Motiv bietet. Der von Hand eingetragene Broschierschuss, das Motiv, ist in mindestens 15 verschiedenen Farben ausgeführt und variiert außerdem durch verschiedene Bindungstechniken und das plüschige Chenillegarn die Oberfläche und



71 *Meuble Gaudin* (Musterstück), zwei Gewebepanzen, um 1788–1790, Seidengewebe (broschierter Lampas), 4,36 × 1,48 m, Riggisberg, Abegg-Stiftung, 5173.

ihre Lichtreflektion.¹⁵⁹ Das Muster ist darum bemüht, den Betrachtenden eine flirrende Beweglichkeit durch höchste Beherrschung aller textilen Webtechniken vor Augen zu führen. Für die ranghöchsten Personen im Staat, König und Königin, erschuf der *dessinateur* mithilfe der höchsten Komplexität der Rapportverneinung demnach ein einzigartiges textiles Ensemble, das als räumliches Gesamtkunstwerk angelegt war. Künstlerische Freiheit und technologischer Fortschritt kulminierten so im politischen Zentrum des Paradeschlafzimmers.

Anmerkungen zu Kapitel II

- 1 Vgl. Pardailhé-Galabrun 1988, S. 372: «damas de Caux, d'Abbeville, satin de Bruges, velours, brocatelle, siamoise, moire de soie, moquette, indienne, toile de coton et coutil peint.»
- 2 Thornton 1965.
- 3 Pariset 1901.
- 4 Cox 1906; Borland 1936.
- 5 Miller 1998b; Miller 2004; Miller 2005; Miller 2009.
- 6 Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988; Rothstein 1994.
- 7 Schoeser 1991; Bremer-David 1997; Jolly 2002; Jolly 2005; Evers 2014.
- 8 Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 90; Mirot 1918, S. 389.
- 9 *Christine de Pisan zeigt Isabeau de Bavière ihre Werke (Christine de Pisan presenting her collected works to Isabel of Bavaria)*, ca. 1410–14, Buchmalerei auf Pergament, 36,5 × 28,5 cm, London, British Library, Harley MS 4431, fol. 3.
- 10 AN KK 157 (AE II 765), vgl. Fréville 1842, S. 155.
- 11 Vgl. Phipps 2010, S. 8–9.
- 12 Vgl. Hayward 2007, S. 141–43; Phipps 2010, S. 30–33.
- 13 Vgl. Mitchell 2009, S. 7.
- 14 Vgl. Zangger 1945, S. 48; Pardailhé-Galabrun 1988, S. 399; Mitchell 2009, S. 17, 20; Phipps 2010, S. 26–27, 31–32. Der Raum von Karl VIII. und Anne de Bretagne im Schloss von Blois war mit karmesinrotem Samt ausgestattet, vgl. La Saussaye 1866 [1840], S. 131. Elisabeth von Valois hatte 1559 auf ihrem Umzug nach Spanien u. a. drei Raumbespannungen aus karmesinrotem Samt im Gepäck, vgl. Champollion-Figeac 1839, S. 445–46. Das Inventar des Comte du Muy von 1775 vom Schloss Grignan verzeichnet zwei Betten mit karmesinrotem Damast, vgl. Aubenas 1842, S. 581, 583.
- 15 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 1, Sp. 707; Bd. 4, Sp. 1368.
- 16 Vgl. ebd., Bd. 4, Sp. 1368.
- 17 Vgl. Desclozeaux 1889, S. 300–01.
- 18 Vgl. Berkouwer/Marsland 2012; Westman 2013, S. 253–54.
- 19 Vgl. Berkouwer 2013, S. 402–05.
- 20 Vgl. Bloh/Schneider 2013, S. 134–44, 170–71.
- 21 Zur besonderen Oberflächenbeschaffenheit von Chenillefäden vgl. [Hennezel] 1776, S. 16–17.
- 22 Vgl. Champier/Sandoz 1900, Bd. 1, S. 240–42.
- 23 Vgl. ebd. Siehe auch Sévigné 1862–68, Bd. 8, S. 504 (2.3.1689, an den Président de Moulceau): «[...] rien n'est si joli, si bien et si frais pour l'été, que de faire de ces beaux taffetas de meubles tout unis, et la tapisserie aussi. J'en ai vu à deux ou trois personnes, il n'y a rien de mieux: il faut tout retrousser comme il [der *tapissier*, AR] vous a dit, et tout plisser; pour l'autre meuble, il faut du damas ou de la brocatelle.» Siehe auch Blondel 1737, Bd. 2, S. 118: «On peut exécuter ce lit de toute autre étoffe suivant la saison [...]»
- 24 Vgl. Champier/Sandoz 1900, Bd. 1, S. 316.
- 25 Vgl. Coquery 2009; Bremer-David 2011. Siehe auch Kapitel I.1.
- 26 Über die Verbindung von Individualität und Mode, siehe McCracken 1988, S. 20.
- 27 Vgl. Contant d'Orville 1779, S. 170: «Cependant nous observerons que l'usage des tapisseries est presque tombé, ou du moins considérablement diminué parmi nous. La mode de boiser en entier, de vernir & de dorer les sallons & les cabinets, a prévalu; & quand on a été obligé de meubler les pieces qui n'étoient pas entièrement boisées, on a préféré les étoffes de soie, & particulièrement les damas, aux tapisseries à personnages. Il se peut que l'inconvénient de changer de maison ait contribué à établir l'usage des étoffes à desseins courans, qui se prêtent aux différentes hauteurs & largeurs des appartemens; & avantage qu'on ne trouve point dans les tapisseries à personnages.»

- 28 Vergleichbare Raumeindrücke nach historischem Vorbild wurden im Schloss Champs-sur-Marne und im Schloss Meersburg rekonstruiert, siehe Müller et al. 2013, S. 15, 58.
- 29 Mercier 1783, Bd. 6, S. 97: «On a banni des appartements ces tapisseries à grands personnages que les meubles coupoient désagréablement, & elles sont reléguées dans les anti-chambres. Le damas de trois couleurs & à compartiments égaux, a pris la place de ces figures qui, massives, dures & incorrectes, ne parloient pas gracieusement à l'imagination des femmes. Les tapisseries descendent du galetas pour le jour de la Fête-Dieu, & on les envoie aussi à la campagne pour garnir les mansardes.» Vgl. auch Caraccioli 1768, Bd. 3, S. 196–97: «Tapisseries [...] leur regne commence à diminuer, depuis que les Damas à grands ramages, & à trois couleurs, ont pris faveur.»
- 30 Vgl. Garnier-Audiger 1830, S. 79.
- 31 Ebd., S. 34.
- 32 Vgl. Deville 1878–80, S. 244.
- 33 Bimont 1774, S. 92.
- 34 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1372. Vgl. auch Bayreuth 1845, S. 248–50: in den 1730er Jahren sei ein Vorzimmer der Eremitage von Bayreuth mit «damas jaune à galons d'argent» bespannt, ein anderes mit «une étoffe à fond bleu [...] dont toutes les fleurs sont de chenille», im Schlafzimmer der Markgräfin sei das Bett aus blauem Damast mit goldenen Tressen, die Wandbespannung aus «satin à bandes» gewesen. Das Schlafzimmer des Markgrafen sei mit grünem Damast mit Goldtressen ausgestattet gewesen.
- 35 Vgl. Pardailhé-Galabrun 1988, S. 398–401.
- 36 Zur Wirkung des Lichteinfalls auf gemusterte Damaste siehe Leclercq 2001.
- 37 Siehe auch Kapitel I.3.
- 38 Vgl. Olausson 2007, S. 130, Nr. 2.
- 39 Alexander Roslin: *Porträt Ulrik Scheffers, schwedischer Botschafter in Paris (Ulric Scheffer, Count, Swedish Ambassador in Paris)*, 1763, Öl auf Leinwand, 114,5 × 87,5 cm, Schloss Skokloster, vgl. Olausson 2007, S. 141, Nr. 52. Einen ganz ähnlichen Effekt erzeugt auch Nicolas de Larguillière: *Porträt der Marguerite de Sève, Ehefrau von Barthélemy-Jean-Claude Pupil (Portrait of Marguerite de Sève, Wife of Barthélemy-Jean-Claude Pupil)*, 1729, Öl auf Leinwand, 138,4 × 106,4 cm, San Diego, Timken Museum of Art.
- 40 Alexander Roslin: *Porträt einer unbekanntten Frau, bekannt als «Baronne de Neubourg-Cromière» (Unknown Woman, Known as «Baroness de Neubourg-Cromière»)*, 1756, Öl auf Leinwand, 91 × 74 cm, Stockholm, Nationalmuseum, vgl. Olausson 2007, S. 136, Nr. 37.
- 41 Die beiden Werke waren gemeinsam 1752 auf der Jahresausstellung der Lukas-Akademie ausgestellt, vgl. Exposition 1752, S. 80: «Ceux que le public a mis au second rang sont, [...] M. Dumesnil le jeune, une mere regardant jouer ses enfants, & une servante habillant des enfans.»
- 42 Die beiden einzigen mir bekannten weiteren Darstellungen sind der Kupferstich *Le chantré à table* von Nicolas Gabriel Dupuis nach einem Gemälde von Dumesnil (ca. 1716–70, London, British Museum) sowie ein Kupferstich mit einer Interieurszene von Louis Halbou nach Clément-Pierre Marillier, 1776, Sammlung Anne Droguet, abgebildet in Droguet 2005, S. 17, Abb. 5. Christophe Huet zitiert das bunte Flammenmuster in einem Paneel der Grande Singerie, 1730er Jahre, Chantilly, Schloss, Musée Condé, vgl. Garnier-Pelle/Forray-Carliier/Anselm 2010, S. 45.
- 43 Zu Longhi siehe Bouvy 1930; Pignatti 1974; Mariuz/Pavanello 1993; Stammen 1993.
- 44 Der Rahmen findet sich in zahlreichen Gemälden Longhis, u. a. in *Der Kitzel (Las cosquillas)*, ca. 1755, Öl auf Leinwand, 61 × 48 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) und *Die Tanzstunde (La lezione di danza)*, ca. 1741, Öl auf Leinwand, 60 × 49 cm, Venedig, Accademia).
- 45 *Kartenspieler (Kortspillere)*, 1717–85, Öl auf Leinwand, 81 × 110,3 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.
- 46 Vgl. Hellman 2007, S. 140.
- 47 Bevor «Muster» eine ästhetische Kategorie wurde, bezeichnete es ein Modell, eine Matrix oder eine Negativform, vgl. Gombrich 1979, S. x.
- 48 Irmscher 1984, S. 8.
- 49 Ebd.
- 50 Siehe etwa für eine mathematische Herangehensweise Iqbal 1976; für eine ganzheitliche Betrachtung Baer 1998; mit Fokus auf die Geometrie Clévenot/DeGeorge 2000.
- 51 Necipoğlu/Payne 2016. Siehe auch Riegl 1893; Franke/Paetzold 1996; Brüderlin 2001; Beyer/Spiess 2012; Dekoninck/Heering/Lefftz 2013.
- 52 Irmscher 1984; Irmscher 2005; Snodin 2006.
- 53 Vgl. Irmscher 1984, S. 5. Zu beachten ist hier die Doppeldeutigkeit des Begriffes Muster, im Französischen unterschieden durch den Begriff «échantillon» für ein Muster im Sinne einer

Vorlage oder eines Prototypen (vgl. Diderot/Alembert 2013 [1751–72], Bd. 5, S. 230). Im Kunsthandwerk findet diese Wortbedeutung eine Abwandlung, indem sie kleine Stücke eines Gewebes bezeichnet, aus denen sich die Beschaffenheit des Ganzen erkennen lässt (Vgl. Diderot/Alembert 2013 [1751–72], Bd. 5, S. 231). Das Muster im hier diskutierten Sinne lässt sich hingegen heute am besten unter dem französischen Begriff «rapport» zusammenfassen (CNRTL 2017c). Dieser Begriff taucht in der *Encyclopédie* jedoch nicht auf, stattdessen findet der synonyme Begriff «dessein» Verwendung (Diderot/Alembert 2013 [1751–72], Bd. 4, S. 892; Diderot/Alembert 2013 [1751–72], Bd. 5, S. 231).

54 So etwa bei Thornton 1965. Siehe für eine philosophische Herangehensweise Ben David 2010, S. 497–502.

55 Vgl. Koster Washburn/Crowe 1988; Koster Washburn 2005; Hann 2013.

56 Thornton 1965; Miller 2004.

57 Vgl. Moxey 1999.

58 Vgl. Justema 1976, S. 7: «A motif may be a design that is complete in itself, but in relation to pattern design, is best thought of as one of the units that makes up a repeat – the repeat being the type of repetition that makes a pattern a pattern.»

59 Gombrich 1979, S. vii spricht von «problems of representation».

60 Vgl. ebd., S. x.

61 Vgl. ebd.

62 Ebd., S. 7: «The regularity is a sign of intention; the fact that they are repeated shows that they are repeatable and that they belong to culture rather than to nature. [...] They are formations echoing and stabilizing the activity of a constructive mind. [...] it is precisely because these forms are rare in nature that the human mind has chosen those manifestations of regularity which are recognizably a product of a controlling mind and thus stand out against the random medley of nature.»

63 Ebd., S. 8–9.

64 Vgl. ebd., S. 9.

65 Vgl. ebd., S. 10–11.

66 Ebd., S. 9.

67 Vgl. Semper 1860, S. 228.

68 Vgl. Trebeß 2006, S. 287.

69 Riegl 1893, S. viii.

70 Vgl. Riegl 1893, S. 308.

71 Vgl. Moxey 1999, S. 177–78.

72 Vgl. Miller 2005, S. 211.

73 Vgl. ebd.

74 Vgl. ebd., S. 207–08; Campbell 2006, Bd. 2, S. 17–18; Hilaire-Pérez 2008; Hilaire-Pérez 2009, S. 10–11.

75 Joubert de l’Hiberderie 1765, S. 7–8 zählte explizit auch dreifarbige Damaste zu den Möbelstoffen. Siehe auch Caraccioli 1768, Bd. 1, S. 88. Ebenfalls beliebt waren die vielfarbigen *taffetas chinés*, vgl. Jolly 2005, S. 12.

76 Vgl. Miller 2005, S. 207.

77 Vgl. ebd., S. 206–07, 215. Siehe auch Poni 1998; Miller 1998b.

78 Zur Entwicklung der Lyoner Seidenindustrie vgl. Bleton 1897, S. 5–19; Pariset 1901. Zur gesellschaftlichen und ökonomischen Struktur Lyons vgl. Rau 2014, S. 208–10.

79 Vgl. Poni 1998; Miller 1998b; Miller 2005, S. 207. Siehe auch Forrest 1928, Bd. 1, S. 11 (20. 5. 1681), der einen Brief des Londoner Direktors der East India Company an einen seiner indischen Produzenten von 1681 verzeichnet: «Now this for a constant and generall Rule that in all flowered Silks you change ^{ye} fashion and flower as much as you can every yeare, for English Ladies and they say ^{ye} French and other Europeans will give twice as much for a new thing not seen in Europe before [...]» und Casanova 1789–98, H. 3, fol. 8r–8v: «Ce qui fait la richesse de Lyon est le gout, et le bon marché. La divinité à laquelle cette ville doit sa prosperité est la Mode. Elle change chaque année, et une étoffe qu’à cause du nouveau dessein on paye trente, on ne la paye que vingt l’année ensuite, et on l’envoie aux pays étrangers où les acheteurs la debitent comme toute nouvelle.»

80 Vgl. Thornton 1965, S. 135; Pariset 1901, S. 216–17.

81 Siehe Kapitel II.3.

82 Vgl. Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988, S. 29.

83 Bertholon 1787, S. 194.

84 Vgl. Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988, S. 31.

85 Vgl. ebd., S. 30. Siehe auch den Brief vom Januar 1777 von Gaudin de Surjeon an seinen Onkel Gilles Gaudin: «[I]l aurait bien été à souhaiter que j’eus fait il y a deux ans les voyages de Paris, cela m’auroit mis a même de mieux connaitre le goût des étoffes et m’auroit donné

beaucoup d'émulation je le sens bien par ce que j'ai pu voir dans le voiage quoique je ne vois pas les marchands aussi souvent que je les verais si j'avois à faire avec eux.» (Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Courral 1988, S. 61).

86 Vgl. Miller 2005, S. 209.

87 Vgl. Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Courral 1988, S. 30.

88 Vgl. ebd., S. 31.

89 Vgl. Thornton 1965, S. 24. Schoeser 1991, S. 18 datiert die Eröffnung auf 1759.

90 Vgl. Miller 2005, S. 222; AN F¹² 2199.

91 Vgl. Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Courral 1988, S. 29–30.

92 Vgl. ebd., S. 30.

93 Allard an Vitry und Gayet, 1. 2. 1731, vgl. ebd., S. 31.

94 Ebd., S. 29.

95 Vgl. ebd. Weiter heißt es: «La plupart des fabricants y suppléent, en prenant chez eux des Dessinateurs Parisiens ou d'autre pais, qui après avoir fait leur cours dans la capitale, soit à l'Académie, soit dans l'atelier des peintres, viennent travailler à leur manufacture [...] Il est même quelques Fabriques qui n'exécutent que les desseins envoyé de Paris par le Dessinateur qu'elles y tiennent tou-jours à leur solde.»

96 Vgl. ebd., S. 30.

97 Vgl. Miller 2005, S. 206–09. Möglicherweise wurden Seidenentwürfe in Lyon auch ausgestellt, ähnlich den Tapisseries in den Gobelins oder wie in den Räumlichkeiten des Garde Meuble an der Place Louis xv., wo in den 1770er Jahren nicht gebrauchte Möbel des Königs besichtigt werden konnten. Ein solches Ausstellen würde die Seidenentwürfe mehr in die Nähe akademischer Kunstwerke rücken. In den 1770er und 1780er Jahren wurden die Manufakturen von Lasalle und Pernon von Adeligen bei ihrer Reise durch Lyon besichtigt, vgl. Mathon de La Cour 1784–92, 1784, H. 17, S. 271. Siehe auch Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Courral 1988, S. 102; Miller 2005, S. 209.

98 Siehe Montesquieu 1757 und Hogarth 1753.

99 Vgl. Montesquieu 1757, S. 763: «Mais s'il faut de l'ordre dans les choses, il faut aussi de la variété: sans cela l'ame languit»; Hogarth 1753, S. 16: «All the senses delight in it [variety, AR], and equally are averse to sameness. The ear is as much offended with one even continued note, as the eye is with being fix'd to a point, or to the view of a dead wall. Yet when the eye is glutted with a succession of variety, it finds relief in a certain degree of sameness.»

100 Smith 1756, S. 37: «Every fabricant, or manufacturer at Lyons, in the flower'd way [...] is a pattern-drawer himself, and qualified as such by his judgement, he has the whole management under his own care and direction. On the contrary here in England, take London and Canterbury together, I know of no more than one manufacturer thus qualified [...]»

101 Vgl. ebd., S. 38.

102 Ebd., S. 36: «The French designers of ornaments have been and are at present esteemed the most happy in their inventions [...] no wonder that all the rest of the European nations take the French patterns of ornaments for their rule and pattern to imitate.»; S. 37: «A good designer or pattern-drawer meets with more encouragement and constant employ in France, than he would find here; for there he sells or disposes of his designs not by measure, or so much per inch, but by his merit.» Siehe auch Casanova 1789–98, H. 3, fol. 8v: «Les lionnois payent cher des dessinateurs qui ont du gout: c'est le secret. Le bon marché vient de la concurrence, dont l'ame est la liberté.»

103 Vgl. Miller 2004, S. 29.

104 Vgl. ebd., S. 45.

105 Vgl. ebd., S. 41.

106 Vgl. Joubert de l'Hiberderie 1765, S. 17: «sujets qui présentent de belles masses.» Siehe auch Miller 2004, S. 37.

107 Vgl. Miller 2004, S. 37.

108 Vgl. Joubert de l'Hiberderie 1765, S. 57–59. Im Gegensatz zum Rapport à *pointe* wird der Rapport à *chemin* an einer vertikalen oder horizontalen Achse alternierend umgedreht wiedergegeben. Auf diese Weise bleibt das Muster visuell im Gleichgewicht und die Spannung in der Bindung wird ausgeglichen, vgl. Thornton 1965, S. 26. Siehe auch Fn. 130.

109 Vgl. Joubert de l'Hiberderie 1765, S. 78–81.

110 Vgl. ebd., S. 16–17. Gleiches erwähnt Paulet 1773–89, Bd. 6, S. 885, der präzisiert, dass die Parisreisen von den Seidenhändlern für die *dessinateurs* bezahlt wurden.

111 Vgl. Miller 2005, S. 212; AN F¹² 2199, Brief vom 3. 10. 1760.

112 Festzuhalten ist, dass die hier beschriebenen visuellen Wirkweisen schon bedeutend früher für Textilien im asiatischen Raum angewandt wurden. Für ein Beispiel der Rapportverschleierung, siehe etwa Labrusse 2007, S. 18.

113 Vgl. Thornton 1965, S. 26. Siehe auch Moxey 1999, S. 179.

- 114 Vgl. Irmscher 1984, S. 5–9.
- 115 Hogarth 1753, S. 24.
- 116 Siehe Kapitel II.1.
- 117 Siehe Hogarth 1753, S. 16; Montesquieu 1757, S. 763–64.
- 118 Vgl. Gombrich 1979, S. 8. Siehe auch Diderot/Alembert 1751–72, Bd. 4, S. 111: «Conte [...] est un récit fabuleux en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété & la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité & la convenance du style, le contraste piquant des événements.»
- 119 Euripides prägte dieses Sprichwort in seinem *Orest*. Die *variatio* fand außerdem Anwendung in der Rhetorik und Literatur: sie ist dem *delectare* verpflichtet, das wiederum im Dienst des *persuadere* steht, und will die Sympathie des Publikums für die Rede selbst gewinnen; sie wirkt dem *taedium* des Publikums durch die Abwechslung in Gedankenführung und sprachlichem Ausdruck (*ornatus*) entgegen, vgl. Lausberger 1973, Bd. 1, S. 140–42, 561. Siehe zum Verhältnis von Repetition und Varianz auch Hellman 2007, S. 142–44.
- 120 Vgl. Schmid 1979, S. 44–47; Langer 2000, S. 70–74.
- 121 Vgl. Hogarth 1753, S. 24.
- 122 Siehe Thornton 1965, S. 136.
- 123 Vgl. Jolly 2005, S. 29; Miller 2005, S. 207.
- 124 Vgl. Thornton 1965, S. 138.
- 125 Vgl. Letellier 1991, S. 165, Abb. 83.
- 126 Vgl. Thornton 1965. Siehe auch Slomann 1953; Thornton 1958.
- 127 Siehe etwa Stadt Krefeld 1987; Rothstein 1994; Brown 1996; Ackermann 2000; Jolly 2002.
- 128 Vgl. Jolly 2002, S. 128–29, Kat. Nr. 57.
- 129 Die Webkante und die Schusskörperbindung sprechen für Italien als Herstellungs-ort, der Chenille-Faden, der in diesem Régence-Motiv außergewöhnlich früh zum Einsatz kommt, spricht für Lyon; ich danke Maximilien Durand für diese Informationen. Siehe auch Broschierter Taffeta, à deux chemins à pointe, Italien, um 1730–40, 130 × 106 cm, Muster-rapport: H. 42–42,5 cm, B. 25,5 cm, Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 761; Broschierte Seide («Madonna's cape»), 1735/40, Frankreich, 180 × 122 cm, Stansstad, Galerie Ruf AG, Nr. 0802.
- 130 Der Rapport à pointe verläuft spiegelsymmetrisch an einer vertikalen Achse, in diesem Fall in zwei Reihen, vgl. Paulet 1773–89, Bd. 6, S. 889–90; Thornton 1965, S. 26. Siehe auch Fn. 108.
- 131 Vgl. Justema 1976, S. 10.
- 132 Siehe auch Riegl 1893, S. 309: «[Wenn] z. B. eine füllende Palmette am Rande des Musters, wo dasselbe an die Bordüre stößt, bloss zur Hälfte dargestellt ist. Es giebt sich damit ziemlich unzweideutig der Gedanke kund, dass man sich jenseits dieses Durchschnitts die halbe Palmette zu einer vollen ergänzt, das Muster somit im unendlichen Rapport weiterlaufend zu denken hat.»
- 133 Vgl. Gaetgens 1990. Siehe auch Crow 1985, S. 134.
- 134 Vgl. Evers 2012, S. 203; Sachse 2012; Evers 2014, S. 28–29, 321–30. Siehe auch Riegl 1893, S. 316, der islamische Ornamente eine «Verräthselung der Schlingbewegung» nennt.
- 135 Für den Hinweis danke ich Susanne Evers. Siehe auch Evers 2014, S. 32.
- 136 Vgl. Thornton 1965, S. 95–101, 109–15.
- 137 Vgl. etwa Scott 1989; Miller 2005; Miller 2009.
- 138 Lasalle war nicht selbst an der Einrichtung des königlichen Haushalts mit seinen Seiden beteiligt, sorgte allerdings aktiv für die Aufmerksamkeit des Adels für seine Entwürfe, vgl. Miller 2005, S. 215.
- 139 Vgl. Miller 2005, S. 212.
- 140 Vgl. ebd., S. 212–13.
- 141 Vgl. ebd., S. 200–01, 209. Nach 1745 besuchte auch Joubert de l'Hiberderie acht Monate die Schule von Bachelier, der später auch Mäzen seines Buches war, vgl. Miller 2004, S. 31, Fn. 29. Zu Bachelier siehe Michel 2000, S. 210–12.
- 142 Vgl. Miller 2005, S. 209.
- 143 Zur Unterscheidung der beiden Berufsklassen vgl. ebd., S. 208.
- 144 Vgl. ebd., S. 203.
- 145 Bertholon 1787, S. 195–96.
- 146 Zu Revel siehe Thornton 1960b.
- 147 Vgl. Miller 2005, S. 212.
- 148 Vgl. ebd., S. 204. Miller nimmt an, dass Naturimitation bei Gemälden und Seiden dasselbe meine. Tatsächlich implizieren aber Material und Musterung der Seiden ein anderes Verständnis von Naturnähe.
- 149 Zur Geschichte des *Meuble Gaudin* vgl. Verlet 1945, S. 93–99; Samoyault-Verlet 2009 [1986]; Scott 1987; Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988, S. 62–63, 125–26; Lefébure 1995; Bouzard

1997, S. 34; Jolly 2005, S. 164–71. Die Originale befinden sich heute im Depot von Schloss Fontainebleau, 1986 wurden originalgetreue Nachwebungen angebracht.

150 Vgl. Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988, S. 72–73, 119, Nr. 34; Brejon de Lavergnée 2007, S. 23.

151 Vgl. Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988, S. 73 (AN O¹ 3576): «On présume que le dessein de ce meuble fera un effet agréable a fontainebleau, ou le dessein du plafond semble se trouver plus en accord avec celui des étoffes.» Siehe auch Castelluccio 1998, S. 53–54.

152 Vgl. Verlet 1945, S. 97; Jolly 2005, S. 167–68. Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988, S. 62 schließen aus einem Brief des Fabrikanten Savournin vom 30. 9. 1789, dass spätestens zu diesem Zeitpunkt das *meuble* für ein Paradeschlafzimmer der Königin vorgesehen war. Der ursprüngliche Auftraggeber des *meuble* – denn es ist unwahrscheinlich, dass Gaudin das *meuble* auf Vorrat produzierte – ist unbekannt.

153 Während den Paravent von 1806 Stickereien schmücken, waren die ursprünglichen sieben Paraventpaneele beidseitig mit Gewebe bespannt. Wahrscheinlich handelt es sich um die gewebten Bespannungen mit Stickereiapplikationen, die am 14. 12. 1995 bei Christie's in London (Lot 62) auf einem vierpaneeligen Paravent aus dem 19. Jahrhundert zum Kauf standen (jedes Paneel 71 × 134 cm), vgl. Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988, S. 62.

154 Vgl. Verlet 1945, S. 98.

155 So etwa von Borland 1936, S. 36–38.

156 Vgl. Verlet 1945, S. 96.

157 Vgl. Jolly 2005, S. 167. Die Technik für derart hohe Rapporte hatte Philippe de Lasalle 1780 erfunden. Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988, S. 62 nennt eine Rapporthöhe von 5,70 Metern. In Fontainebleau ist die Wandfläche nur etwa vier Meter (3,22 Meter ohne Bordüren) hoch, vgl. Samoyault-Verlet 2009 [1986], S. 2.

158 Vgl. Hogarth 1753, S. 24–29.

159 Vgl. Jolly 2005, S. 164.

III. Der Paravent im Interieur

Das letzte Hauptkapitel erweitert mit dem Paravent die vorangehenden Kapitel, die sich vor allem mit der textilen Wandverkleidung befassen, um ein Möbelstück, das selbst als (mobile) Wand im Raum fungierte.¹ Während gegen Zugluft seit Jahrhunderten wandgebundene Tapisserien, textile raumtrennende Vorhänge (*clotet*) und Windfänge halfen, machte der Paravent die Bewohner und Bewohnerinnen autark: Sie konnten sich temporäre, intime Räume erschaffen. Das wurde ermöglicht durch die zweite große Neuerung, seine Form, die Falte. Dieses Falten war neben der kongenialen Mechanik, die verschiedenste Aufstellungen ermöglichte, auch eine Erschaffung von Blickachsen und -winkeln. Das geometrische Zick-Zack fügte sich in die Vielfalt der dekorativen Formen des Interieurs ein. Mit der Einführung der gefalteten Wand machten die Materialien zur Windbekämpfung den Schritt von den Raumrändern – den Türen und Wänden als notwendige Anbringungs- und Stützorte – in die Raummitte. Die fehlende Flexibilität aller vorhergehenden Lösungen wurde aufgehoben durch die Mechanik des In-den-Raum-Faltens.² Seine textilen Bespannungen, insbesondere die der Pariser Savonnerie-Manufaktur, schmückten die Abgrenzung, durch die ein temporärer Raum im Raum entstand. Künstler wie Alexandre-François Desportes spielten auf einzigartige Weise mit Freiheit und Form des Paravents.

Ogleich dadurch auf Paravents – wie bei den *tapisseries d'alentours* und den Seidenwandbespannungen – originär neue Bildwelten entstanden, lagen sie bislang noch seltener im Fokus kunsthistorischer Forschung als die beiden Vorgenannten. Es war Pierre Verlet, der in einem Aufsatz von 1967 erstmals die wichtigsten archivalischen Informationen zu den Paravents der Savonnerie-Manufaktur zusammentrug.³ 1982 folgte seine umfassende Monografie *The Savonnerie: Its History, the Waddesdon Collection*, die, ausgehend von der Sammlung des Waddesdon Manor, bis heute das Standardwerk über die Werke der Savonnerie-Manufaktur geblieben ist, allerdings mit klarem Fokus auf der Teppichproduktion.⁴ Auch über den europäischen Paravent im Allgemeinen ist bislang nur wenig geforscht worden: Janet Woodbury Adams publizierte im selben Jahr mit *Decorative Folding Screens* (1982) das erste Überblickswerk von den Anfängen bis zur Gegenwart des Paravents. Sie stellte damit erstmals die Vielfalt des Objekts dar, blieb aber in den Details ungenau und unvollständig.⁵ Hiltrud Jordan (1989) kritisierte dies in ihrer Dissertation über europäische Paravents und suchte die Paravents als Kunstwerke genauer zu untersuchen, konnte jedoch mit ihren ausführlichen Objektbeschreibungen gleichfalls nur einen Überblick bieten.⁶ Seitdem gibt es allerdings in der Muse-

ums- und Kunstwelt eine Paravent-Mode, die sich in verschiedenen Ausstellungen niederschlug, insbesondere mit Fokus auf Paravents im Œuvre moderner und zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler, wie Eileen Gray (1878–1976) oder Andy Warhol (1928–1987).⁷ Gleichzeitig wuchs auch das Forschungsinteresse an asiatischen Paravents⁸ sowie in besonderem Maße an transkulturellen Objekten wie dem Namban-byōbu und den lateinamerikanischen Ablegern, die um 1630 erstmals auftreten.⁹ Diesem vorsichtigen Interesse seit den 1980er Jahren ist es sicher zu verdanken, dass der Paravent mittlerweile als fester Bestandteil eines aristokratischen europäischen Interieurs des 17. und 18. Jahrhundert wahrgenommen wird und in Publikationen wie Nicolas Courtins *L'art d'habiter à Paris au XVII^e siècle: l'ameublement des hôtels particuliers* (2011) mit einem eigenen Kapitel bedacht ist.¹⁰ Katie Scott nahm 2013 gar einen Paravent von Jacques de Lajoue (1686–1761) zum Anlass, den Kontext und die Bildsprache dieses Möbelstücks *en détail* zu verorten.¹¹ Weil trotz allem eine grundlegende Forschung zum Paravent weitgehend fehlt, nähert sich dieses Kapitel dem Paravent nicht nur bildtheoretisch, sondern auch historisch detailliert an. Kapitel III.1 stellt zunächst dar, wie das aus Asien importierte Möbelstück das Wohnen in Europa veränderte. Dazu ist auch ein Blick auf seine europäischen Vorgänger wie den Kaminschirm nötig, um die Genese des Paravents und, Grundlage seiner Rezeption, seine Position im Raum zu verstehen. Welch vielfältige Symbolik – vom Hilfsmittel des Voyeurs und der Voyeurin über die (Bühnen-)Raumerschaffung bis hin zum Symbol für Heimlichkeit – das neue Möbelstück bereits im 18. Jahrhundert auf sich vereinte, offenbaren in Kapitel III.2 die Malerei und Grafik. Kapitel III.3 lenkt den Blick schließlich auf textil bespannte Paravents, insbesondere diejenigen der Savonnerie-Manufaktur. In diesem Kontext spielt einmal mehr das Verhältnis der schönen zu den mechanischen Künsten eine Rolle, deren Verbindungen enger sind, so zeigt das Kapitel, als es zunächst scheinen mag. Die Freiheit, neue Bildkonzepte für das noch junge Möbelstück zu entwerfen, hing auch mit der Geschichte der Savonnerie-Manufaktur zusammen, die zwar unter königlicher und akademischer Protektion stand, in Zeiten wirtschaftlicher Not jedoch auf eigene künstlerische Ressourcen der Innovation zurückgreifen konnte. Den Abschluss bildet ein Blick auf die Bilder der textilen Paneele, denn es wurde bislang übersehen, dass die Savonnerie-Paravents genuine Bilderfindungen der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts waren, die zwar zahlreiche Einflüsse, aber keine Vorgänger hatten.

III.1 Kaminschirme und andere europäische Vorläufer des Paravents

Im 17. Jahrhundert verbreitete sich in der europäischen Aristokratie der Paravent – im späten 16. Jahrhundert erstmals von Jesuiten aus Japan und China nach Europa gebracht und im Folgenden immer öfter Beiladung des Ostasienhandels –, so dass er im 18. Jahrhundert zu einem selbstverständlichen Teil der Raumausstattung geworden war.¹² Nicht nur der Transfer des Möbelstücks von Asien nach Europa,

auch seine europäischen Vorgänger sind nur wenig erforscht. Dass der Kaminschirm dem Paravent voranging und mit ihm einige Eigenschaften, bis hin zur textilen Bespannung, teilt, wurde bislang übersehen; dabei macht gerade ein Möbelstück wie der Kaminschirm deutlich, welche Neuerung der Paravent in Europa darstellte.

Noch vor dem Kaminschirm übernahm allerdings der französische *ôtevent* gewisse Funktionen des Paravents.¹³ Obwohl der *ôtevent* (auch *auvent*) von Furetière 1690 als hölzerner Schutz für Geschäftsfassaden und Auslagen vor Wind, Sonne und Regen beschrieben wurde, geben die *Comptes de la chambre du roi Louis XI* einen Hinweis darauf, dass diese Abschirmungen schon früh auch im Innenraum Anwendung fanden: Ludwig XI. (1423–1483) beauftragte im Januar 1481 seinen Kammerdiener Jehan Mynière mit der Vorbereitung seines Schlafzimmers in dem es neben der Bettstelle auch «ostevens» gab.¹⁴ Wahrscheinlich muss man sich die *ôtevents* als innenliegende hölzerne Fensterläden¹⁵ vorstellen, ebenso aber auch als Paneele vor Türen und als Raumtrenner.¹⁶ Diese Abgrenzungen sind zwar in ihrem Bestreben, Raumabtrennungen zu erschaffen und Luft ebenso wie Blicke abzuhalten, dem späteren Paravent ähnlich, in ihrer Immobilität aber kaum mit ihm verwandt.¹⁷ Als frühe bildliche Darstellung einer Art von Paravent führt Havard einen Stich von Herman de Loye (Lebensdaten unbekannt) an, der die Begräbnisfeierlichkeiten von Karl III. (1543–1608), Herzog von Lothringen, in Nancy zeigt: Die Salle Neuve des Palais Ducal ist im unteren Register vollständig mit Tapisserien verkleidet; im vorderen Bildgrund ist eine Konstruktion mit drei Paneelen aus Holzbrettern zu sehen, auf jedem Paneel ist eine Tapiserie befestigt (Abb. 72). Die Konstruktion bildet eine Auswölbung der Wand und ist, was Havard übersah, in der Legende als Sakristei gekennzeichnet. Der mit der Vorbereitung des Saals beauftragte *tapissier* – vielleicht Frantz¹⁸ – nutzte demnach eine Konstruktion zwischen *ôtevent* und Paravent: Die Paneele waren noch schlicht aus Holzbrettern, aber das Abknicken ermöglichte eine stabile mobile Wand und damit einen temporären Raum im Raum. Auch eine von Philippe de Commines (1447–1511) überlieferte Episode aus dem Leben Ludwigs XI. zeugt von der Nutzung des *ôtevent* als Möbelstück, als nämlich der König Commines und den Unterhändler von Karl dem Kühnen (1433–1477), Contay, «dedans un grand et viel ostevent» in seiner Kammer versteckte, so dass dieser sich selbst von den Macheschaften des Verräters Louis de Luxembourg, Connétable de Saint-Pol (1418–1475), überzeugen konnte.¹⁹ Von seinem Besuch in Venedig 1495 berichtet Philippe de Commines darüber hinaus von «ostevens paintz et dorez», die sich in den meisten Häusern befunden hätten.²⁰

Der Übergang zu den einpaneeligen (Kamin-)Schirmen ist hier sicher fließend gewesen, denn Schirme (*écran*) wurden ebenso wie *ôtevents* zusammen mit Betten genutzt, wie diese Beschreibung eines «Bettschirms» aus dem Zedler-Lexikon verrät:

«Schirm (Bett-) ist eine aus Holz und Leinwand gefertigte Maschine, die vor die Betten, so in Stuben stehen zu setzen dienet, damit nicht ein jeder solche sehen, oder wenn ein Kranker oder Schlawfender darinnen lieget, nicht ein jeder zu sol-

chen gleich lauffen und ihn in der Ruhe verstöhren möge. Der Bett=Schirm ist auch über dieses noch ein nützlichcs Stück in einem Zimmer, denn man kan sich hinter demselben an= und ausziehen sich von andern Anwesenden in dem Zimmer absondern, und seine Bequemlichkeit nach Gefallen pflegen.»²¹

Diese Schirme, meist aus Holz oder Weidenzweigen gefertigt, montiert auf Füßen oder an Stangen, sollten vornehmlich die Funken des offenen Kamins abhalten und seine Hitze und Helligkeit regulieren.²² «Écran»/«escran» ist dafür als Begriff seit dem frühen 14. Jahrhundert belegt. Nur wenige Darstellungen und noch weniger Objekte sind jedoch erhalten.²³ Ab dem frühen 15. Jahrhundert tauchen Kaminschirme in den Miniaturen von Stundenbüchern auf, immer als Möbelstück in einer den Januar oder Februar bebildernnden Szene, mit einem sich am Feuer wärmenden Mann. Der Kaminschirm verweist dabei meist auf eine festliche Räumlichkeit oder ein wohlhabendes Interieur.²⁴ Erstmals findet sich ein geflochtener runder Kaminschirm um 1412 bis 1416 im Januarblatt der *Très riches heures* des Duc de Berry (1340–1416), wo er den Rücken des Herzogs beim Festmahl vom dahinterliegenden Kaminfeuer abschirmt (Abb. 73);²⁵ andere Künstler griffen diese Darstellung auf.²⁶ Robert Campin (1375–1444), von den Miniaturen offenbar beeinflusst, stellte mehrmals Maria in einem Interieur mit Kamin dar. Im Merode Altarbild, um 1427 bis 1432 entstanden, hält eine hölzerne Stange einen Schirm, der aus einem durchlöcherten Holzbrett besteht (Abb. 74).²⁷ Mit *Madonna und Kind vor dem Ofenschirm* schuf ein Nachfolger Campins etwa 1440 die bekannteste spätmittelalterliche Kaminschirmdarstellung, indem



72 Herman de Loye nach Claude de la Ruelle: *Abbildung des Ehrensaals, eingerichtet im Herzogspalais von Nancy (Pourtraict de la Sale-d'honneur, préparée à Nancy en l'hostel ducal)*, aus der Serie *Zehn große Tafeln mit Abbildungen der Zeremonien, Ehren und der Beisetzung des Leichnams Seiner Durchlaucht Prinz Karl III. (Dix grandes tables contenant les pourtraicts des ceremonies, honneurs et pompe fu-nèbres, faitz au corps de feu Serenissime Prince Charles 3 du nom)*, 1611, Kupferstich, Paris, Bibliothèque nationale de France, FOL-PE-52.

er einen runden, aus Weiden oder Stroh geflochtenen Kaminschirm zum Madonnennimbus nobilitierte (Abb. 75). Er machte das Möbelstück damit zum integralen Teil einer ikonografisch aufgeladenen Szene, wie Carra Ferguson O'Meara gezeigt hat.²⁸ Das Inventar, das Elizabeth Countess of Shrewsbury (genannt Bess of Hardwick, um 1527–1608) 1601 zusammen mit ihrem Testament verfassen ließ, verzeichnet mehrere «wicker skreyne», unter anderem im Schlafzimmer.²⁹ Aber auch textil bespannte Schirme sind bereits beschrieben: in der Gale-



73 Brüder Limbourg: *Das Stundenbuch des Herzogs von Berry: Januar* (*Les Très Riches Heures du duc de Berry: Janvier*) (Detail), 1411–1416, Miniatur, 24,1 × 15,3 cm, Chantilly, Musée Condé, MS 65, f. 1v.



74 Atelier von Robert Campin: *Verkündigungstriptychon – Merode Altarbild* (*Annunciation Triptych – Merode Altarpiece*) (Detail), ca. 1427–1432, Öl auf Holz, 64,5 × 117,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1956, 56.70a–c.

rie etwa «a skreyne, a Cloth for the skreyne of Crimson velvet with a brode perchment lace of golde through the middest & rownde about and with a golde frenge about lyned with Crimson taffetie sarcenet»³⁰, im Salon «a wood skreyne, a Cover it of grene Cloth»³¹ oder in einem anderen Schlafzimmer «skreyne with a Cover for it of Carnation velvet imbrodered with golde and a golde frenge»³². Weitere Darstellungen und Dokumente vor dem 18. Jahrhundert sind rar: Nicolas Arnoults (um 1650–um 1722) Stich *Das Schachspiel* zeigt einen Kaminschirm, der mit seinem (wohl verschiebbaren) Paneel an einem einzelnen Stab noch entfernt an die Weidenschirme des 15. Jahrhunderts erinnert (Abb. 76).³³ Jean Dieu de Saint-Jean (1654–1695) hat jedoch in seinem Stich *Edeldame beim Aufstehen* auch schon die Form von Kaminschirmen abgebildet – auf zwei Füßen –, die sich in Frankreich im 18. Jahrhundert durchsetzen sollte (Abb. 77). Überliefert ist darüber hinaus Madame de Sévigné's Beschreibung eines wertvollen Kaminschirms, der der Regentin Maria Johanna von Savoyen (1644–1724) 1679 vom Kardinal d'Estrées (1628–1714) offeriert wurde: Auf der Vorderseite befand sich ein kleinformatiges allegorisches Gemälde, auf der Rückseite eine Gold- und Silberstickerei.³⁴ Der skulptierte Fuß bestand aus vergoldetem Silber, die Nägel der Zierbordüre waren mit Diamanten besetzt und der obere Rahmen mit der savoyischen Krone.³⁵ Die meisten Kaminschirme in aristokratischen Interieurs des 17. Jahrhunderts waren allerdings textil bespannt, in der ersten Hälfte vornehmlich mit einfarbigem Taffeta, Satin, Samt oder Damast, manchmal verziert mit Posamenten. In den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts kamen auch Stoffe mit Gold- und Silberfäden, gewebt oder bestickt, zum Einsatz.³⁶



75 Robert Campin (Nachfolger): *Madonna und Kind vor dem Kaminschirm* (*The Virgin and Child before a Firescreen*), ca. 1440, Tempera auf Holz, 63,4 × 48,5 cm, London, National Gallery, Salting Bequest, 1910, NG2609. © The National Gallery, London.

Parallel dazu wurde der Paravent im 17. und 18. Jahrhundert – in allen seinen Ausformungen, das heißt aus Asien und Europa, aus Holz oder Papier, mit Leinwand, Leder, Tapissereien, Stickereien, Seide oder anderen Textilien bespannt – ein ubiquitäres Möbelstück in adeligen wie auch bürgerlichen Wohnräumen.³⁷ Dies ging einher mit einer allgemeinen Ausdifferenzierung und Neuerfindung verschiedener Möbel im europäischen Wohnalltag seit Beginn der Frühen Neuzeit.



76 Nicolas Arnoults: *Das Schachspiel (Le jeu des échecs)*, ca. 1680er Jahre, Kupferstich, 36,5 × 25,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-926 (7).



77 Jean Dieu de Saint-Jean: *Edeldame im Hauskleid beim Aufstehen (Femme de qualité en deshabilité sortant du lit)*, 1688, Kupferstich, 39 × 38,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, EST-368 (384).

Im Gegensatz zu anderen Möbelerfindungen und -entwicklungen der Epoche, wie etwa dem Sofa, blieb der Paravent lange Zeit gänzlich unerforscht, und Zeitpunkt und Verlauf seiner Verbreitung in Europa lagen lange im Dunkeln. Literatur bis in die 1970er Jahre hinein nannte gern die Marquise de Rambouillet (1588–1665) als Verbreiterin oder gar Erfinderin dieses Möbelstücks³⁸; die «fröstelnde» *salonnière* habe Paravents in ihrem «chambre bleue» aufstellen lassen, um so einen Raum im Raum, die *ruelle*³⁹, zu erschaffen.⁴⁰ Eugène Viollet-le-Duc versuchte sich 1858 als einer der ersten in seinem *Dictionnaire raisonné du mobilier français* dem Paravent historisch anzunähern: Seine einleitenden Worte über zugige Schlösser und frierende Bewohnerinnen und Bewohner konnten aber kaum darüber hinwegtäuschen, dass er sehr wenig über Herkunft, Form und Funktion von Paravents wusste. Er fasste unter dem Begriff alle Vorrichtungen zusammen, die Zugluft, Kälte und Feuchtigkeit abzuhalten die Aufgabe hatten, also hölzerne Windfänge («*eperon (esperum)*» oder «*escrinia*»), Vorhänge und textil gespannte Raumtrenner (*clotet*) sowie «*ote-vents*», die Viollet-le-Duc sich mit mehreren klappbaren Paneelen vorstellte.⁴¹ Auch Edmond du Sommerard, der damalige Direktor des Musée de Cluny, stützte sich allein auf seine Sammlung und Viollet-le-Ducs Beobachtungen: In seinem Museumsführer von 1883 setzte er ebenfalls die Begriffe «*ôtevent*» und «*paravent*» synonym und sah das «*clotel*» (sic!), die textile Raumabtrennung, als direkten Vorläufer des Paravents. Das ist insbesondere bemerkenswert, weil er auf einen asiatischen (wahrscheinlich Namban-)Paravent in der Sammlung seines Museums hinwies, den er auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datierte.⁴² Henry Havard wusste in seinem *Dictionnaire d'ameublement* (1887–1890) mehr historische Informationen zusammenzutragen, insbesondere auch die erste Nennung des Begriffs «Paravent» 1599 im Inventar von Gabrielle d'Estrées, was somit bereits auf eine Verbreitung des Paravents in Frankreich vor den Abendgesellschaften der Marquise de Rambouillet hinweist.⁴³ Havard gab aber auch zu, dass ihm über die Erfindung und Einführung des Paravents nichts Genaues bekannt sei, die asiatische Herkunft lag für ihn vollständig im Dunkeln;⁴⁴ die ersten asiatischen Paravents verortete er in Europa in den 1660er Jahren. Auf wissenschaftliches Interesse stieß der Paravent erst wieder bei Pierre Verlet (1982), der den Schutz vor Zugluft als seine Hauptaufgabe beschrieb und auch auf die Existenz kleiner Paravents vor dem Feuer hinwies, die ähnlich wie Kaminschirme funktionierten, jedoch in der Form den großen Paravents glichen.⁴⁵ Erst 2004 nahm Tomika Yoshida-Takeda ihre Arbeit am Inventar von Kardinal Mazarin zum Anlass, um sich die Einführung und Entwicklung des Paravents in Europa genauer anzusehen und einige überzeugende Thesen zu präsentieren: Nicht nur identifizierte sie den japanischen Papier-Paravent *Azuchi-yama byobu* (Blick-auf-den-[Berg]-Azuchi-Paravent), den die japanische Gesandtschaft Papst Gregor XIII. (1502–1585) am 3. April 1585 in Rom im Namen von Oda Nobunaga (1534–1582) offerierte, als den frühesten nachweisbaren Paravent in Europa, sondern konnte auch überzeugend darlegen, dass der Paravent als Möbelstück möglicherweise von den Eltern der Marquise de Rambouillet aus Ita-

lien kommend in Frankreich eingeführt wurde.⁴⁶ Somit kam der Paravent im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts aus Asien, wahrscheinlich Japan, erstmals nach Europa. Der *Azuchi-yama byobu* wurde 1585 auf Initiative des Jesuiten Alessandro Valignano (1537–1606) dem Papst übergeben. Valignanos Orden war bereits seit 1549 in Japan stationiert, nur wenige Jahre, nachdem 1542/43 ein portugiesisches Schiff den ersten europäischen Kontakt zu Japan hergestellt hatte; schon bald wird den Europäern der japanische Paravent in königlichen Räumen begegnet sein, ebenso wie Chinareisenden der chinesische Lackparavent bekannt gewesen sein muss.⁴⁷ Die Ladelisten der portugiesischen Händler, die 1571 den ersten Handelshafen in Nagasaki eröffneten, sind nicht auf uns gekommen, doch spricht viel dafür, dass Paravents zunächst nicht auf diesen Listen standen: Zu fragil waren das Material und die Papierscharniere, zu gering die Nachfrage nach einem in Europa in dieser Form unbekanntem Objekt.⁴⁸ Ebenso wenig werden chinesische Lackparavents über die Seidenstraße nach Europa gelangt sein, war doch das Objekt ebenfalls unbekannt und gleichsam außergewöhnlich schwer und groß. Obwohl japanische Gesandtschaften Paravents bereits seit etwa 1400 als diplomatische Geschenke in China und Korea überreichten, war auch der Paravent für Papst Gregor XIII. 1585 nicht zuvorderst als wertvolles Objekt angesehen, sondern soll, so berichtete es Valignanos Ordensbruder Gaspart Coelho (um 1529–1590) in seinem Jahresbrief von 1582, als *Memorabilia* für Valignano gedacht gewesen sein.⁴⁹ Oda habe nämlich an Valignano die Nachricht übermitteln lassen, dass er ihm ein Abschiedsgeschenk als Zeichen seiner Zuneigung machen wolle. Alle wertvollen Dinge aber seien aus Europa, so Oda. Da Valignano aber sicher gerne das Bild des Jesuiten-Kollegs in Azuchi hätte, sende Oda ihm seinen eigenen «beōbus» mit dem Bild der Stadt Azuchi und dem Kolleg in einer Landschaft. Wenn dieser Valignano gefalle, so solle er ihn behalten.⁵⁰ Weil der Besuch der japanischen Gesandtschaft überaus erfolgreich war, erhielt auch der Paravent eine gewisse Aufmerksamkeit in Berichten; die Chronisten betonten auch die Andersartigkeit dieser fremden «Tafelmalerei» (*quadro*), die als Kuriositätenobjekt aufgefasst wurde.⁵¹ Papst Gregor stellte den zwei-paneeligen Paravent mit Goldgrund in der Galleria Geografica aus, wo er etwa noch bis Mitte des 17. Jahrhunderts besichtigt werden konnte.⁵² Yoshida-Takeda schlug vor, dass sowohl der zukünftige Kardinal Mazarin als auch die Eltern von Catherine de Vivonne, der späteren Marquise de Rambouillet, den Paravent in der Galleria Geografica gesehen haben könnten, weil sie sich 1585 und die Jahre danach in Rom aufhielten; Catherine de Vivonne könnte den Paravent als junges Mädchen gesehen haben, bevor sie im Jahr 1600 in Paris heiratete. Außer einer großen Anzahl Paravents in den Inventaren der Marquise de Rambouillet in den Jahren 1652 und 1666 sind aber keine Paravents zuvor im Besitz der Familie Vivonne bekannt;⁵³ der letzte Beweis fehlt somit. Dennoch machen diese Begebenheiten besser verständlich, warum der Begriff «paravent» aus dem Italienischen nach Frankreich gekommen ist – und nicht etwa aus Portugal. Wenn die italienischen Chronisten den japanischen Paravent 1585 noch als «quadro» bezeichneten, so muss sich die Wortneuschöpfung «paravento», wörtlich «es

schützt (»para«, von »parare«) vor Wind (»vento«),⁵⁴ schnell verbreitet haben, da er bereits 1599 im Inventar von Gabrielle d'Estrées für Tischschirme auf dem Altar zum Einsatz kam.⁵⁵ Das portugiesische und spanische Wort für Paravent, «biombo», stammt hingegen von der japanischen Bezeichnung «byōbu» ab.⁵⁶

Durch die Abschirmung Japans von europäischen Einflüssen ab 1639 konzentrierte sich der spanische und portugiesische Handel – einzig die protestantischen Händler der Niederländischen Ostindien-Kompanie (VOC) konnten einen kleinen Stützpunkt vor Nagasaki halten – im 17. Jahrhundert zunehmend auf China. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde der japanische Papierparavent – Teotonio de Bragança (1530–1602), Bischof von Toledo, besaß etwa eine wertvolle Sammlung⁵⁷ – daher als exotisches Luxusobjekt von den chinesischen Lackparavents, die meisten gefertigt in der Provinz Honan, abgelöst, die in Europa nach ihrem indischen Verschiffungsort bis heute Koromandels oder Bantam genannt werden.⁵⁸ Solche Paravents, auch als «de la Chine», «de Siam» oder ähnlich bezeichnet, sind seit 1650 in französischen Inventaren nachweisbar.⁵⁹ Jesuitische Missionare schenkten zwei solcher Schirme 1658 Leopold I. (1640–1705) anlässlich seiner Krönung zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches.⁶⁰ Im Gegensatz zu den fragilen japanischen Paravents waren die Koromandels mit ihren zwölf übermannshohen Paneelen aus Vollholz als Möbelstück im europäischen Interieur wenig brauchbar. Spätestens ab den 1680er Jahren wurden die beidseitig lackierten Paneele daher zerschnitten und von europäischen Kunsthandwerkern zu Wandpaneelen, Kommoden und Koffern umgearbeitet,⁶¹ wie es auch mit japanischen Lackarbeiten gemacht wurde.⁶² 1688 waren Koromandels bereits derart verbreitet, dass John Stalker und George Parker schreiben konnten, sie seien «almost obsolete, and out of fashion, out of use and neglected [...]: I think no person is fond of it, or gives it house-room, except some who have made new Cabinets out of old Skreens.»⁶³ In den 1690er Jahren erfuhr der Koromandel-Import nach Europa dann auch seinen Höhepunkt und unmittelbar darauf seinen rasanten Abstieg: Zu Beginn des 18. Jahrhunderts war die Mode endgültig vorüber, Koromandels wurden aus den gesellschaftlichen Räumen in Lager und *garde-meubles* verbracht;⁶⁴ nur einige Angehörige des Hochadels hielten noch daran als Kuriositäten- und Luxusobjekt fest, darunter etwa Louis IV. Henri de Bourbon, Prince de Condé (1692–1740), Madame de Pompadour (1721–1764) sowie Camille d'Hostun de la Beaume, Duc de Tallard (1652–1728).⁶⁵ Nun war die Zeit der textil bespannten Paravents angebrochen.⁶⁶ Von den aus Asien eingeführten papiernen und hölzernen Paravents übernahmen die europäischen Kunsthandwerker aber den freistehenden, abschirmenden wie auch bildtragenden Charakter. Für das neue Möbelstück griff man in Europa auf Materialien zurück, die man bereits zur Verkleidung von Wänden nutzte: Leder, Textilien, Tapisserien und bemalte Leinwände. Paravents in den Repräsentationsräumen des Bürgertums wie auch in den Vorzimmern des Adels waren zunächst nur einseitig mit robusten, einfarbigen Textilien wie Serge, groben Wollstoffen wie Flaus oder Leinwand auf einfachen Holzrahmen bespannt, die von

Ziernägeln gehalten wurden, wie von den niederländischen Malern Pieter de Hooch (1629–1684 oder 1694) und Gerard ter Borch d.J. (1625–1681) dargestellt.⁶⁷ Bald sollten aber komplexere textile Bilder folgen.

III.2 Paravents in der Genremalerei

Weil die Ankunft des Paravents in Europa demnach zeitlich exakt zu datieren ist, lässt sich an seinem Aufkommen in der Genremalerei auch etwas über seine Verbreitung ablesen. Gut ein Jahrhundert danach hatte er sich vom exotischen Luxusgegenstand zum weitverbreiteten Möbelstück entwickelt, das vornehmlich die holländischen Genremaler als praktisches Utensil zur Bildraumgestaltung nutzten. Ter Borch setzte um 1665 in seinem Gemälde *Eine Frau einen Brief lesend* als einer der ersten einen Paravent ein, um den Bildraum zu formen und zu strukturieren (Abb. 78).⁶⁸ Der sechspaneelige, mit einfarbig blauem Stoff und roter Borte bespannte Holzrahmenparavent trennt von links kommend den dargestellten Raum in zwei Teile. Obwohl demnach ein größerer Raum erkennbar bleibt, in dem sich ein Bett mit Baldachin abzeichnet, ist der Raum der Lesenden durch den Paravent – sowie den von rechts auf dem Tisch sich türmenden Teppich – stark verengt und zu den Betrachtenden hingeschoben. Diese über den Bildrand hinausreichende und damit potenziell unendliche Rahmung aus Falten scheint die «Intensität einer geistigen Kraft» auszudrücken, «die auf den Körper wirkt [...] um das Innere daran zur Geltung



78 Gerard ter Borch: *Eine Frau einen Brief lesend* (A Lady Reading a Letter), ca. 1665, Öl auf Leinwand, 44,2 × 32,2 cm, London, Wallace Collection, P236.

zu bringen».⁶⁹ Der Schirm gibt der jungen Frau die nötige Intimität – aber auch eine Bühne – um den Korb mit Hausarbeit abzustellen, sich zu setzen und den Brief zu lesen. Ter Borch nutzte den Paravent noch einmal, in *Junge Frau mit einem Weinglas* aus derselben Zeit: Im Format etwas kleiner, ist der Paravent hier auf die rechte Bildseite gerückt und nun von der Rückseite – ohne Borte – zu sehen (Abb. 79).

Nur wenige Künstler hatten zuvor den Paravent in das in den Niederlanden weitverbreitete Interieursujet eingefügt: Ausgehend von den leeren Perspektivräumen Bartholomeus van Bassen (um 1590–1652) und Dirck van Delens (1604/05–1671) nahm deren Bekannter, der Delfter Anthonie Palamedesz. (1601–1673) als einer der ersten um 1650 Paravents in seine Gruppeninterieurs auf.⁷⁰ Dadurch verstärkte er den Eindruck des im Vergleich zu van Bassen und van Delen verkleinerten, herangerückten Raums. Verweisen die Paravents bei Palamedesz. zwar noch stark auf den praktischen Gebrauch als Wärmehalter und Zugluftabhalter – und somit auf ihre zunehmende Verbreitung in niederländischen Innenräumen –, so ist dennoch schon zu erkennen, wie Palamedesz. Paravents ähnlich ter Borchs einsetzte, um Köpfe und Szenen zu hinterfangen.⁷¹ Zusammen mit ter Borch griffen auch der Antwerpener Künstler Hieronymus Janssens (1624–1693) und Pieter de Hooch das neue Gestaltungselement auf; ersterer folgte dabei eher Palamedesz. nach, letzterer ging mehr in die Richtung ter Borchs.⁷² Wie bei Palamedesz. findet sich in de Hoochs Bildern immer wieder derselbe Paravent – sechspaneelig, schlichter Holzrahmen, einseitig mit dunklem Stoff bespannt – als Versatzstück für verschiedene Sujets verwendet.⁷³ Ähnlich ging auch der Antwerpener Künstler Jan Josef I Horemans (1682–1759) vor, der wohl einen



79 Gerard ter Borch: *Junge Frau mit einem Weinglas* (Viiniä juova nainen kirje kädessään), ca. 1665, Öl auf Leinwand, 38 × 34 cm, Helsinki, Finnish National Gallery / Sinebrychoffin Taidemuseo, Hjalmar Linderin lahjoituskokoelma, A 11 1531.

aus Holzpaneelen oder mit Leinwand bespannten, bemalten Paravent besaß.⁷⁴ In seinen Werken aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts taucht er in verschiedensten Interieurs auf, meist um nach links den Bildraum abzuschließen und für die Betrachtenden zwei Bildteile zu schaffen (Abb. 80).⁷⁵

Zu bemerken bleibt, dass die niederländischen Maler ausschließlich europäische Paravents darstellten, schlicht in Form und Bezug. Wenn auch wertvolle Koromandel- und andere Paravents in aristokratischen Häusern vorhanden waren und Exotismus an anderer Stelle, etwa in den Prunkstillleben, geschätzt wurde, so blieb der ausländische Paravent davon ausgeschlossen. Erst in der Malerei des 18. Jahrhunderts sollte neben den europäischen Kreationen auch der «exotische», asiatische Paravent seine Berechtigung finden. In den französischen Interieurszenen des 18. Jahrhunderts hatte der Paravent aber zuallererst zusammen mit dem Kaminschirm eine bildraumerschaffende und -strukturierende Aufgabe inne, die die beiden – nun häufig textil bespannten – Möbelstücke von den Tapiserievorhängen der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts übernahmen.⁷⁶ Während Paravents jedoch häufig auf ein (voyeuristisches) Blickregime verwiesen, setzten die Künstler Kaminschirme ein, um das von Roger de Piles 1708 in seinen *Cours de peinture par principes* angepriesene *clair-obscur* bzw. einen Effekt von Tenebrismus zu erzeugen, so etwa Nicolas IV de Larmessin (1684–1753) in seinem Stich nach Boucher, *Die verliebte Geliebte* (Abb. 81).⁷⁷ Obwohl es der einzige Paravent in seinen Bildern bleiben sollte, setzte de Troy mit seinem Gemälde *Die Lektüre im Salon* einen holländisch inspirierten Anfangspunkt für deren Darstellung in der französischen Genrekunst (siehe Abb. 1).⁷⁸ Vor ihm kannte die französische Kunst quasi keine



80 Jan Josef I Horemans: *Teegesellschaft* (*Tedrickande sällskap*), vermutl. um 1715, Öl auf Leinwand, 49,5 × 57,5 cm, Stockholm, Hallwylska Museet, XXXI1:K.A.29.

Paravent-Darstellungen: Lediglich ein um 1690 bis 1695 von Claude-Auguste Bery (um 1660–um 1730) erschiener Stich von Lucie de Cotentin de Tourville, Marquise de Gouville (1632–1707), zeigt die Edeldame vorm Kamin sitzend, abgeschirmt durch einen vierpaneeligen Paravent mit «chinesischen» Motiven und Ziernägelleisten (Abb. 82).⁷⁹ Da andere Edelfrauen sich in ähnlicher Pose, jedoch ohne Paravent, abbilden ließen, könnte dieser Paravent attributiv auf ein Objekt im Besitz der Marquise verweisen. Der Stich *Die Frau des Richters* aus den frühen 1720er Jahren greift das Motiv auf, das sich später weiter abgewandelt auch in Bouchers *Die Morgentoilette* und Pierre-Louis de Surugues (1716–1772) Stich nach einem Gemälde von Jean-Siméon Chardin (1699–1779) *Der nachdenkliche Moment* wiederfinden lässt (Abb. 83–85). In Frankreich blieb damit der Schirm zusammen mit dem Kamin Symbol des kalten Winters – Heimlichkeit und Voyeurismus kamen hier erst in den 1760er Jahren dazu –, so auch in dem Stich *Der große Winter von 1709* (Abb. 86–87): Wie in den Miniaturen des 13. bis 16. Jahrhunderts, häufig Allegorien des Winters, sind hier Menschen vor dem Kamin zu sehen, dessen Wärme ein Kamin- bzw. Wandschirm zu halten sucht.⁸⁰

Ab den 1740er Jahren integrierten zahlreiche Künstler das modische Möbelstück in ihre Bilder.⁸¹ Während Künstler wie Francis Hayman (1708–1776) in Großbritannien,⁸² Cornelis Troost (1696–1750) in den Niederlanden und Guisepe Baldrighi (1722–1803)⁸³ in Italien ganz der niederländischen Paravent-Ikonografie verpflichtet blieben – als «Bühnenbild» und Raumfüller –, entwickelten sich in Frankreich zusammen mit den *Tableaux de mode* auch neue Varianten der Paraventdarstellung. Gabriel Bernard de Rieux (1687–1745), Sohn eines



81 Nicolas IV de Larmessin nach François Boucher: *Die verliebte Geliebte (La courtisane amoureuse)*, aus der Serie *La Fontaines Erzählungen (Contes de La Fontaine)*, Radierung, 42,5 × 58 cm, Paris, Musée du Louvre, Collection Rothschild, 31520 LR.

Förderers von François und Jean-François de Troy, ließ sich von Quentin de la Tour (1704–1788) in den Jahren 1739 bis 1741 mit einem Paravent als Attribut seines Status – neben Uhr, Porzellan und Weltkugel – abbilden, insbesondere generiert durch die auffällige Bespannung mit einer indischen Baumwolle (Abb. 88). François Boucher hieß die Chinoiserie-Mode mit demselben japanischen oder von japanischen Papierparavents inspirierten Wandschirm in der *Morgentoilette* (siehe Abb. 84) und *Eine Dame auf ihrem Faulbett – Madame Boucher willkommen*.⁸⁴ Während die Aufgabe als Bildabschluss und insbesondere Erschaffer eines verengten Bildraumes bleibt, deutete Boucher in der *Morgentoilette* mit dem darüber lugenden Kopf des Porträts an der Wand bereits die erotische Komponente des Voyeurismus an, die sich in der visuellen Sprache der folgenden Jahrzehnten eng mit dem Paravent verband. Zuvor führte aber noch Chardin 1743 in einem nur als Stich erhaltenen Portrait der Frau seines Freundes Lenoir den Paravent als Erzeuger intimer und intimster Räume zu einem bildlichen Höhepunkt: Der schlichte Wandschirm nimmt die gesamte Höhe des Querformats ein und kreierte allein für die sitzende Madame Lenoir im Dreiviertelportrait einen ovalen Kleinraum, angenehm warm durch das nahe Feuer, den sie zur individuellen, versunkenen Lektüre nutzte, ehe sie zu den Betrachtenden, den Eindringlingen, aufsaß – darauf weist das Buch in ihrer Hand hin, die soeben gelesene Stelle noch durch den Daumen markiert (siehe Abb. 85). Hilfe erhält der Paravent in seiner raumerschaffenden Funktion vom Kaminschirm am rechten Bildrand, zusammen mit dem Bildrand bilden sie die Abgrenzung des Intimraums, den nur die Betrachtenden überschreiten können, wenn sie denn Mme Lenoirs ob der Unterbrechung etwas



82 Claude-Auguste Bery: *Madame Lucie de Tourville de Cotantin*, ca. 1690–1695, Kupferstich, 30 × 20 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-2016-8-5.

melancholischen, gleichwohl ergebenen und gütigen Einladung in ihr <Reich> folgen. Chardin kondensierte hier einen Raumeindruck, den er selbst bereits in *Die arbeitsame Mutter* wenige Jahre zuvor angelegt hatte (Abb. 89).⁸⁵

Eine neue Pariser Künstlergeneration griff den Paravent als Bestandteil ihrer Genreszenen erstmals in den 1760er Jahren wieder auf, allen voran der Boucher-Schüler Pierre-Antoine Baudouin (1723–1769) sowie etwas später der schwedische Miniaturenmalers Niklas Lafrensen, genannt Nicolas Lavreince d.J. (1737–1807).⁸⁶ Letzterer griff in einer Komposition, die uns als der Kupferstich *Der Liebesbrief* aus der Hand von Nicolas Delaunay überliefert ist, de Troys Paravent wieder auf: Vor einer galanten Szene, in der ein junges Paar heimlich einen Brief austauscht, während die Mutter unter Anleitung



83 Anonym: *Die Frau des Richters (La femme de l'homme de robe)*, ca. 1721–1722, Kupferstich, Paris, Bibliothèque nationale de France, Recueil Hennin, 7883, département Estampes et Photographies, RESERVE QB-201 (90)-FOL.

des Herren ein Notenblatt studiert, schließt der Paravent den linken Bildrand ab und verdeckt die dahinterliegende Tür. Die Portièrre ist auf dem Paravent als Bausch drapiert und ragt in den Bildraum hinein (Abb. 90). Baudouin und Lavreince schufen zahlreiche kleine Gou-



84 François Boucher: *Die Morgentoilette (La toilette)*, 1742, Öl auf Leinwand, 52,5 × 66,5 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 58 (1967.4).



85 Pierre-Louis de Surugue nach Jean-Siméon Chardin: *Der nachdenkliche Moment (L'instant de la méditation)* (nach Jean-Siméon Chardins nicht erhaltenem Gemälde *Portrait der Mme Lenoir* von 1743), 1747, Radierung, 25,2 × 28,1 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, GDUT1673.

achen mit solchen Genreszenen, die als Vorlagen für Stiche – schwarz-weiß oder auch farbig –, Romanillustrationen und kleine Ölgemälde dienten und Gefallen bei Sammlern fanden.⁸⁷ Im Einklang mit der aufkommenden Libertinage-Kultur konnte bei ihnen der Paravent nun eine Grenze des Intimen markieren, die ein Voyeur stellvertretend für die Betrachtenden lustvoll überschritt.⁸⁸ Nadeije Laneyrie-Dagen



86 Anonym: *Der große Winter von 1709 (Le grand hyver de l'année MDCCIX)*, ca. 1710, Kupferstich, Paris, Bibliothèque nationale de France, Hennin 7271, RESERVE FOL-QB-201 (82).



87 Anonym: *Der große Winter von 1709 (Le grand hyver de l'année MDCCIX)* (Detail), ca. 1710, Kupferstich, Paris, Bibliothèque nationale de France, Hennin 7271, RESERVE FOL-QB-201 (82).

hat etwa untersucht, wie sich das *toilette*-Ritual in der Darstellung von der Pflicht, in Anwesenheit und mit Hilfe von Bediensteten und Gästen die eigene Erscheinung, das heißt den eigenen Status, aufrecht zu erhalten oder gar herzustellen, hin zu einem Moment des Alleinseins mit dem eigenen Körper wandelte.⁸⁹ Diese Individualität und Intimität nahm im 18. Jahrhundert zunehmend Raum und Zeit ein, ob



88 Maurice-Quentin de La Tour: *Portrait des Gabriel Bernard de Rieux (Portrait of Gabriel Bernard de Rieux)*, 1739–1741, Pastell und Gouache auf Papier, montiert auf Leinwand, 200,7 × 149,9 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 94.PC.39.



89 Jean-Siméon Chardin: *Die arbeitsame Mutter (La mère laborieuse)*, um 1740, Öl auf Leinwand, 49 × 39 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.3201.

beim Lesen, Urinieren oder auch beim Steckenpferd.⁹⁰ Gerade diese Momente des Ganz-bei-sich-Seins leisteten Fantasien Vorschub, die Abgrenzungen zu überschreiten und in diesen intimen Raum einzudringen, so etwa in der Nicolas Lavreince zugeschriebenen Gouache *Die Morgentoilette*, wo ein Mann zwei Frauen bei der Intimwäsche zuschaut.⁹¹ Der Paravent als Möbelstück hat diesen Wandel begleitet und dabei seine Nutzung, Bedeutung und Gestaltung gewandelt: Das große Möbel trennte im multifunktionalen Vorzimmer und Salon kleine Räume nach variablen Bedürfnissen ab, etwa für die Wachen



90 Nicolas Delaunay nach Nicolas Lavreince: *Der Liebesbrief (Le billet doux)*, 1778, Kupferstich und Radierung, 58 × 43,2 cm, Washington, National Gallery of Art, 1942.9.2398.



91 Anonym: *Die indiskrete Wäscherin (La blanchisseuse indiscrete)*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Frankreich, Fächer aus Seide, Gouache, Spitze etc., 27 × 12 cm, Bordeaux, Musée des Arts décoratifs, 58.1.6993.

zum Schlafen, für das Kartenspiel oder das öffentliche Souper des Königs.⁹² Im Gegensatz zum Antichambre grenzte der Paravent in den Boudoirs und Schlafzimmern nicht mehr einen funktionalen Raum, sondern insbesondere einen intimen, personalisierten Raum ab, der einer individuellen Handlung gewidmet war – daher rufen in diesem Fall die Darstellungen nun häufig den Voyeur oder die Voyeurin auf den Plan,⁹³ so etwa die Darstellung *Die indiskrete Wäscherin* auf einem Fächer – selbst faltbares Objekt – aus der zweiten Jahrhunderthälfte, in der eine Wäscherin hinter einem Paravent eine Liebeserklärung belauscht (Abb. 91).⁹⁴ Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde der Paravent selbst zum Symbol und Indikator für intime Momente des Bei-sich-Seins.⁹⁵

Zur Symbolik des Paravents als Erschaffer intimer Räume sowie Utensil des Voyeurs gesellt sich noch das Motiv der Heimlichkeit.⁹⁶ Der Duc de Saint-Simon (1675–1755) berichtete, dass eine Madame de Coettenfao ihm ihr Testament heimlich hinter einem Paravent in einem Kästchen übergeben habe, aus Angst vor ihrer missgünstigen Mutter, die jederzeit ins Zimmer habe kommen können.⁹⁷ Liselotte von der Pfalz wurde selbst einmal zur heimlichen Voyeurin, als sie sich 1660 als Kind in Hannover, so berichtet sie ihrer Brieffartnerin Caroline de Galles 1720, bei der Geburt von Georg Ludwig (1660–1727) in das Zimmer ihrer Tante stahl und hinter einem «großen» Paravent versteckte. Sie spezifiziert, dieser sei vor der Tür nahe des Kamins aufgestellt gewesen.⁹⁸ Ein eindrückliches Beispiel für den Paravent als Symbol des Verheimlichens und Versteckens gibt der satirische Stich



92 Bernard Picart (zugeschrieben): Ein wahres Bild des berühmten Paravents, beschrieben im *London Journal* Nr. 85 (*A True Picture of the Famous Skreen describ'd in the Lond.n Journ.l N.o 85*), 1721, Radierung, 16,4 × 17,4 cm, London, British Museum, 1868,0808.3473.

Das wahre Bild des berühmten Paravents, beschrieben im *London Journal* Nr. 85 vom März 1721 – dem französischen, in Amsterdam lebenden Stecher Bernard Picart (1673–1733) zugeschrieben –, der sich auf den Südseeschwindel («south sea bubble») des vorangegangenen Jahres bezog (Abb. 92).⁹⁹ Bei dieser Spekulationsblase rund um die Handelsgesellschaft der South Sea Company verloren zahlreiche kleine Anleger ihr Ersparnis, während der König und der Hochadel Profiteure machten.¹⁰⁰ Im Zuge dessen wurde «screen» zum sarkastischen Spitznamen für den englischen Politiker Robert Walpole (1676–1745), dem vorgeworfen wurde, die Profiteure und Schuldigen zu decken.¹⁰¹ Damit bot sich der Paravent – bereits ter Borch, de Hooch und Janssens hatten das versteckende, heimliche Moment des Paravents eingesetzt – als satirisches Symbol an. Bedenkt man, dass sich unter den Nutznießern des Skandals auch der König und seine Mätressen befanden, so nimmt der Stich nicht nur das in der Interieurmalerie der folgenden Jahrzehnte sich verbreitende künstlerische Spiel mit Sehen und Reflektieren, Zeigen und Verbergen auf, sondern beinhaltet auch schon die spätere erotische Konnotation. Während einer der Hauptbeteiligten, der Kassenwart Robert Knight (1675–1744), im Januar 1721 nach Calais floh und seit Mitte Februar 1721 in der Zitadelle von Antwerpen festgehalten wurde, verfolgte Walpole eine Strategie, die als *screen scheme* bekannt wurde: «public pursuit of some [...], and private protection to others»;¹⁰² ein Vorgehen, das zahlreiche Kupferstecher zu satirischen Blättern anregte. In dem Stich *Das wahre Bild des berühmten Paravents, beschrieben im London Journal* Nr. 85 nimmt ein achtpaneeliger Faltschirm den Großteil eines aristokratischen Wohnraumes ein und verbirgt scheinbar ein reges Treiben, das den Betrachtenden durch einen Trumeau-Spiegel links und Schatten rechts dennoch nicht verborgen bleibt (siehe Abb. 92). Offenbar versteckt sich eine ganze Menge von Personen hinter dem Möbelstück, das statt ihrer allerdings zwei Reihen von je vier Bildern zur Schau stellt. Der Paravent scheint zum einen die abgebildeten Szenen der Verbrecherbestrafung von den dahinter Stehenden abzuhalten, zum anderen gibt er in einer Art «Dolchstoßlegende» die scheinbaren Konsequenzen wieder, die der Skandal mit sich bringt. So ist der Paravent hier abschirmendes und bildtragendes Objekt in einem. Zusammen mit der Landkarte Antwerpens, die auf die Flucht Knights verweist, ist demnach der Paravent hier Schuldiger und Ankläger zugleich. Die Gemälde im Hintergrund des Bildes werden von ihm verdeckt und können nichts zur ikonografischen Aufklärung des Falles beitragen. Die Bildunterschrift beschreibt Walpole, dem vorgeworfen wurde, die involvierten Whig-Politiker John Aislabie (1670–1742)¹⁰³, Charles Spencer, Earl of Sunderland (1675–1722) und wahrscheinlich auch die Mitglieder des Königshauses vor der Bestrafung zu beschützen, wie den Paravent gleichermaßen: Er sei schon etwas abgetragen, da viel in Gebrauch, aber durchaus käuflich. Eine metallene Füllung mache ihn undurchdringbar, zugleich lasse er sich bewegen, wie es einem gefalle:

«A famous Screen now to be Sold to the best Bidder. Whereas it is Maliciously reported that the said Screen is something the

worse for wearing¹⁰⁴; This is to satisfie those who have occasion to buy it, that thô it can't be deny'd, but it has been much us'd, yet for Strength and Goodness is not to be match'd, being inlayd with the purest impenetrable Metal, genuinely Corinthian¹⁰⁵, as can be waranted. It commodiously contracts and opens as Occasions offer, and after the Fashion of Achilles's Shield¹⁰⁶, represents divers Antique and Modern Rarities, as first Fryer Bacon's celebrated Metallick Vissage¹⁰⁷, Roma Venalis, the Tarpeian Rock; the History of De Wit, Tower Hill, & upon it a Tripos of y^e most curious Structure & Invention, cum multis aliis. — Enquire at y^e usual Place of Sale. Lond. Journ^l. No. 89»¹⁰⁸

Mit Paravent und Spiegel (sowie Schattenspiel) griff der Künstler Möbel und Gewohnheiten der Aristokratie auf, und verwies dadurch auf die soziale Schicht, das Königshaus eingenommen, aus der die Schuldigen und die wirtschaftlichen Profiteure der Blase stammten. Nebenbei steht der Paravent auch für die asiatischen Paravents, die die South Sea Company hätte unter anderem importieren sollen.¹⁰⁹ Der im Wechselschwindel erworbene Spitzname blieb Walpole Zeit seines Lebens erhalten und das Motiv wurde in den folgenden Jahrzehnten noch mehrmals aufgegriffen.¹¹⁰

III.3 Der bespannte Paravent im aristokratischen Interieur

Textil bespannte Paravents vor der Mitte des 17. Jahrhunderts, aus Europa ebenso wie aus Asien, sind nur sehr wenige erhalten. Nichts weist darauf hin, dass europäische Kunsthandwerker die textile Bespannung des Paravents aus Asien kennen lernten, dabei waren in Japan eine gewisse Anzahl Paravents bis etwa ins 14. Jahrhundert mit Stoff bezogen, ehe sich Papier vollends durchsetzte.¹¹¹ Jene zeigten mit Hilfe der Klemmreservetechnik auf jedem Paneel ein eigenes, vertikales achsensymmetrisches Motiv. In dieser Technik sind heute noch sechs- und zwanzig Paneele der <Hundert Paravents> erhalten, die Kaiserinwitwe Komyo (701–760) 756 dem Tōdai-ji-Tempel in Nara schenkte. Sie stammten aus dem Haushalt ihres verstorbenen Mannes. Durch die Einführung der Papierbespannung und der Papierscharniere stand den Künstlern im Vergleich dazu eine größere Fläche für eine Bildnarration zur Verfügung.¹¹² Die Maler passten dabei ihre Sujets der Faltung an, die ein stärkeres Einknicken an den Rändern gegenüber dem Mittelteil vorsah.¹¹³ Erst 1686, fast hundert Jahre nach dem ersten Paravent in Europa, machten die Botschafter aus Siam Ludwig XIV. neben einem japanischen und einem chinesischen auch ein mit Seide bespanntes siamesisches Exemplar zum Geschenk.¹¹⁴

Die textile Bespannung ist somit eine europäische Wiedererfindung; sie übernimmt vom japanischen Paravent die leichte Holzrahmung und vom *ôtevent* die textile Verkleidung, wie sie etwa in Herman de Loyes Stich abgebildet ist (siehe Abb. 72). Auch Gabrielle d'Estrées' Tischparavents von 1599 sind bereits mit dunkelrotem Samt bespannt. Um ein ähnliches Objekt wird es sich 1614 in der Kapelle des Hôtel de Lesdiguières gehandelt haben, das «pourvu de camelot cramoisi et bandes de toile d'or» war.¹¹⁵ Die Bibliothèque nationale de France

stellte 1986 einen Paravent aus dem französischen Kunsthandel aus, der auf Venedig Ende des 16. Jahrhunderts datiert wurde, und dessen vier Paneele mit rotem und goldenem Samt bespannt waren.¹¹⁶ Auch in England sind schon früh textile Paravents belegt, etwa im Inventar von Hengrave 1603, in dem neben zwei Schirmen aus Weidenzweigen (einer davon für die Tür) im Great Chamber im ersten Stock zwei «foulding skreene[s]» erwähnt sind, der eine mit acht Paneelen und grünem Kersey, einem regionalen Wollstoff, bespannt.¹¹⁷ Die Paravents tauchen hier in einem Gesellschaftsraum auf, in dem Gruppen zusammen saßen, die sie demnach vor Zugluft schützten.¹¹⁸ Im sehr ausführlichen und umfangreichen Inventar nach dem Tod des englischen Königs Karl I. (1600–1649) sind zahlreiche textil bespannte «Skreenes» verzeichnet,¹¹⁹ einer gar mit dem Wappen Englands und Schottlands, und häufig zusammen – zum Teil sogar in der Farbe *en suite* – mit Betttextilien aufgezählt, in deren Nähe dieser Raumtrenner ganz offenbar gebraucht wurde,¹²⁰ während die «wicker skreenes» meist zusammen mit Kaminwerkzeug aufgezählt werden.¹²¹ «Travise» steht immer zusammen mit «Curtaine» und findet sich in den Ankleidezimmern, was an Viollet-le-Ducs *clotet* denken lässt.¹²² So ist auch davon auszugehen, dass der «travice like a skreyne covered with violet Colored Cloth layde about with black lace» im Nachlassinventar der Countess Bess of Hardwick von 1608 für den *withdrawing room* eher ein Vorhang denn ein Paravent ist, allerdings in der abschirmenden Funktion eines solchen.¹²³ Im Inventar von Karl I. ist lediglich einmal von einem «fouldeing skreene» die Rede, jedoch ohne weitere Hinweise auf seine Materialität; alle anderen «skreenes», zumal mit Längen von bis zu drei Metern und Breiten um die 1,30 Metern angegeben, muss man sich wohl vielmehr als mit Textilien beschlagene Holzbretter, womöglich mit Füßen oder ans Bett gelehnt, vorstellen.¹²⁴

Für Frankreich weisen die Inventare der Marquise de Rambouillet (von 1652 und 1666) darauf hin, dass bereits Mitte des 17. Jahrhunderts textile Paravents Bestandteil aristokratischer Raumausstattung waren: sie berichten von insgesamt 35 Paravent-Paneelen, sowie zwölf bespannt mit roter Seide im *Chambre des gentilshommes* des Schlosses von Rambouillet.¹²⁵ Im Gegensatz zu Hengrave war hier der Paravent *en suite* mit den sechs Stühlen bespannt, die sich farblich auch dem Bett annäherten.¹²⁶ Eine Anekdote aus Gédéon Tallemant des Réaux' (1619–1692) *Historiettes* belegt, dass tatsächlich in dem Salon der Marquise Paravents gestanden haben: Der Dichter Vincent Voiture (1597–1648) habe nämlich die *salonnière* eines Tages mit Bären überrascht, die sich hinter den Paravents aufbauten, um die Marquise zu erheitern.¹²⁷ Wann auch immer zwischen den 1610er und 1640er Jahren sich diese Geschichte zugetragen haben mag – Paravents waren zu diesem Zeitpunkt in aristokratischen Kreisen nicht mehr unbekannt. So war der Kardinal Mazarin ein passionierter Sammler von Asiatika, darunter auch Paravents.¹²⁸ Sein Interesse war auch ein wirtschaftliches: Die erste unter seiner Protektion gegründete Compagnie de la Chine sollte auch Frankreich ab 1660 endlich einen Zugang zum asiatischen Handel ermöglichen. In seinem Nachlassinventar von 1661 fanden sich neben fünf japanischen und einem spanischen Paravent

auch drei textil bespannte Wandschirme: ein zwölfpaneeliger mit rotem Mouy-Serge, ein achtpaneeliger, der beidseitig mit karmesinrotem Serge bespannt war, und ein zwei-paneeliger, zweiseitig ebenfalls mit karmesinrotem Serge bespannt.¹²⁹ Mazarin scheint damit auch Einfluss auf die Einrichtung der königlichen Interieurs genommen zu haben: Nur kurz danach, nämlich ab den 1660er Jahren, erscheinen Paravents in den königlichen Inventaren. In den Inventaren von Versailles finden sich ab 1667 mehrmals Hinweise auf asiatische und europäische Paravents, einige davon textil bespannt.¹³⁰ Verlet führt Quellen an, die darauf hinweisen, dass Paravents in aristokratischen Interieurs bis etwa zu dieser Zeit, nämlich den 1670er Jahre, nur einseitig textil bespannt waren und erst dann die zweiseitige Bespannung mit broschierten oder bestickten Seidenstoffen üblich wurde.¹³¹ Einfarbige Textilien wurden dabei auch mit anderen Materialien kombiniert: Das *Journal du Garde-Meuble de la Couronne* verzeichnet am 17. Februar 1666 aus dem Besitz der verstorbenen Königinmutter Anna von Österreich zwei große Paravents à zwölf Paneelen, die mit Leder von der einen und grünem Satin von der anderen Seite bespannt waren.¹³² Zwar wird ihre Herkunft mit «de la Chine» angegeben, die Lederbespannung war jedoch, wie auch die textile Bespannung, eine Erfindung der europäischen Kunsthandwerker und die Bezeichnung mag sich eher auf eine Chinoiserie bezogen haben.¹³³ Leder fand im 16. Jahrhundert parallel zu Textilien vielfach Verwendung für Möbel- und Wandbespannungen, es war daher naheliegend, es auch auf Paravents anzuwenden. Die Bespannungen reichten dabei von den ornamentalen Mustern, die auch an Wände angebracht wurden, bis hin zu Malereien, die chinesische und japanische Motive imitierten.¹³⁴

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts verbreiteten sich statt der schweren chinesischen und der unerreichbaren japanischen Paravents die Kreationen der europäischen Kunsthandwerker, die an Qualität und Varietät gewannen, auch wenn die einfachen Paravents – mit Serge (rot oder grün, seltener gelb oder blau), Leinwand oder Tuch bespannt – am häufigsten blieben.¹³⁵ In den Räumen der Aristokratie wurden Bespannungen mit Seiden üblich, etwa im Hôtel de Créquy, in dem 1687 ein Paravent *en suite* mit dem *meuble* mit «damas de campagne» belegt ist.¹³⁶ Im 18. Jahrhundert nahmen reich bespannte und verzierte textile Paravents deren Platz ein; insbesondere die Pariser Savonnerie-Manufaktur schuf für die Wandschirme eine eigene textile Bildsprache. Der Wert textil bespannter Paravents stieg nun in zuvor unvorstellbare Höhen: 1707 fand sich im Ankleideraum des Duc de La Trémoille (1683–1719) im Hôtel de Créquy ein Paravent «couvert[...] de moire d'or remplie de bouquets étoffe des Indes et bandes de velours vert, garni autour d'un petit galon sur doré», der mit 100 *livres* taxiert wurde.¹³⁷ Das Inventar des Palais Royal von 1723 bestätigt, dass textile Paravents nun *en suite* mit der übrigen textilen Einrichtung eines Raumes bespannt waren und dass man sie auch im (Parade-)Schlafzimmer finden konnte: Die Duchesse d'Orléans hatte ein *meuble* mit einem Bett mit Baldachin aus weißem Satin, der mit Gold, Seide und Chenille bestickt war. Der dazugehörige Paravent war mit sechs Paneelen verhältnismäßig groß und war mit demselben weißen bestickten

Satin bespannt. Zusammen mit den Vorhängen wurde die Garnitur auf 5400 livres taxiert.¹³⁸ Auch im Schlafzimmer des Duc d'Orléans gehörte ein Paravent zur textilen Ausstattung, der in karmesinroter Seide mit goldenen Borten gehalten war, jedoch noch größer, nämlich mit zehn Paneelen, die höhenverstellbar waren.¹³⁹ Dass Paravents nun fester Bestandteil verschiedenster Räume waren, davon zeugen auch zahlreiche zeitgenössische Anekdoten, in denen kleine und große Paravents in Salons und Vorzimmern eine Rolle spielen; sie belegen auch die weitläufigen Einsatzgebiete dieses Möbelstücks. Der Duc de Saint-Simon berichtet etwa von einer Begebenheit, wo sich die Duchesse de Bourgogne nach dem Theater, unter Anwesenheit des Königs, nur von einem kleinen Paravent geschützt ein Klistier geben ließ.¹⁴⁰ Liselotte von der Pfalz berichtet, bei dem kleinen Paravent habe es sich um einen Schirm vor dem Kamin gehandelt.¹⁴¹ Durch eine andere Erzählung von Saint-Simon wissen wir auch, dass die Paravents auch beim Spiel um die Spielenden herum aufgestellt wurden.¹⁴²

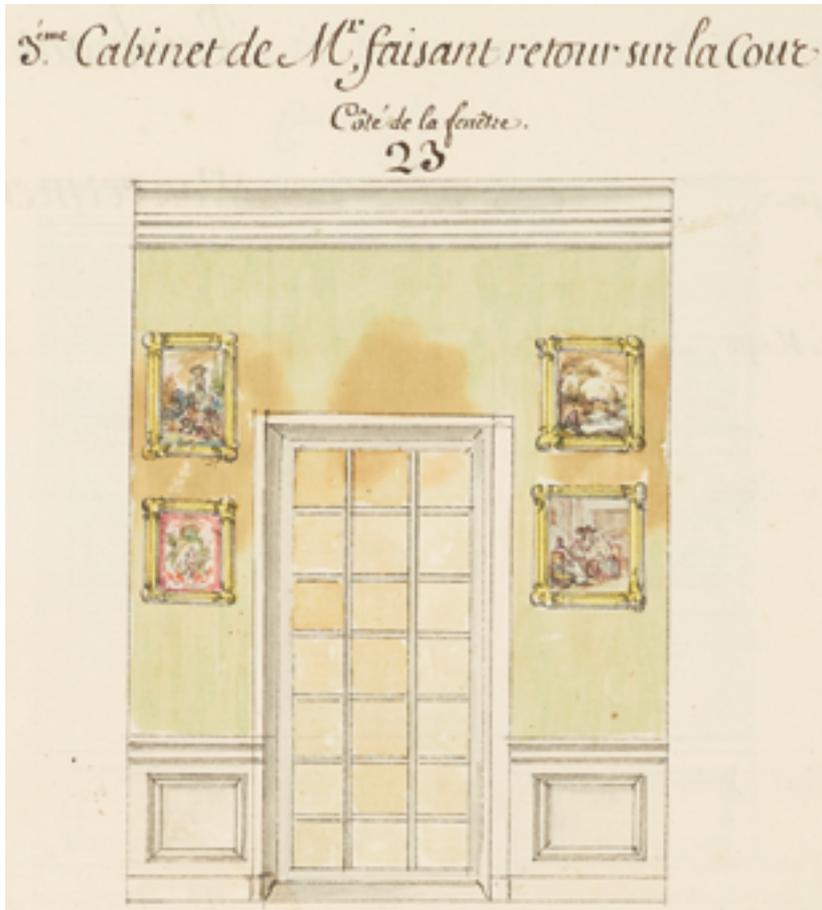
Als in Frankreich und England Mitte des 18. Jahrhunderts Kritik an den Formen des Rokoko laut wurde, ging diese Abneigung auch einher mit einer Verurteilung der asiatischen und asiatisch inspirierten Chinoiserie-Ästhetik. Für Joseph Warton (1722–1800) kristallisierte sich dieser «schlechte Geschmack» an den Paravents, denen er fehlende Perspektivität und Naturnähe, sowie falsche Proportionen und groteske Figuren vorwarf. Diese «splendid deformities», wie Warton einen begeisterten Auktionator zitierte, betrafen vordergründig die japanischen und chinesischen Malereien und Schnitzereien, deren Träger die Paravents waren;¹⁴³ wenn ihnen aber von Warton



93 François Boucher nach Jean-Antoine Watteau: *Der Spatzennesträuber aus dem Kabinett von M. de Jullienne* (*Le denicheur de moineaux du cabinet de Mr. de Jullienne*), ca. 1727, Kupferstich, Paris, Bibliothèque de l'INHA, PL EST 96 (2), fol. 4r.

ein Gemälde von Guido Reni (1575–1642) entgegen gestellt wird, dann spielt auch die geknickte Form des Wandschirms eine Rolle, der die Proportionen und Perspektiven verzerrt und deformiert. Das geknickte Bild und das Zuviel an Ornamenten wird stellvertretend für die Kunst des Rokoko pathologisiert; ihnen gegenüber steht die von Warton beschworene Einfachheit in Form eines Bildes von Reni und eines einfarbigen Kleides.¹⁴⁴

Paravents waren nicht nur Gegenstand des Streits zwischen den Befürwortern und Gegnern des *goût nouveau*, sondern ihre Sujets, den Tapisserien und Seiden vergleichbar, standen auch zwischen den akademischen und den dekorativen Künsten, wie der Paravent darlegt, den de Troy in seinem Gemälde *Die Lektüre im Salon* darstellte (siehe Abb. 1). Für den dort wiedergegebenen Paravent, der eine Gruppe zwischen wärmendem Kamin und zugiger Tür abschirmt, nutzte de Troy als Motivvorlage einen Stich, den Marianne Roland Michel als *Der Spatzenesträuber aus dem Kabinett von M. de Jullienne* von François Boucher identifizierte (Abb. 93). Dieser Stich war im Dezember 1727



94 *Catalogue des tableaux de M. de Jullienne*, Seite 60 (Detail mit *Un Berger & une bergère dans un cartouche d'ornement* links unten), 1756, Aquarell und Tusche, New York, The Morgan Library & Museum, 1966.8. Purchased as the gift of the Fellows.

im *Mercure de France* vom Herausgeber François Chéreau (1680–1729) zusammen mit zahlreichen anderen Stichen nach Werken Watteaus angekündigt worden.¹⁴⁵ Im Zentrum des Stiches sitzt ein Paar, der Mann zeigt der jungen Frau ein Vogelnest. Bäume umgrenzen die weite Landschaft im Hintergrund. Die Szene ist umgeben von einem ornamentalen Rahmen mit Attributen des Vogelfängers und der Schäferin. Das Paar sitzt auf einer Kartusche wie auf einem Podest. Von dem oberen Fächerdekor, das wie ein Baldachin die Szene überfängt, hängt ein gefangener Vogel von einer Girlande aus Netz hinab. Dass de Troy, der durch die Abbildung realer Stücke seinen Interieurdarstellungen Aktualität verlieh,¹⁴⁶ mit Bedacht auf dieses Motiv Watteaus für seinen Paravent zurückgriff, wurde bislang übersehen. Wie der Titel des Stiches verrät, bezog sich Boucher auf ein Bild Watteaus in



95 Jean-Antoine Watteau: *Der Spatzennesträuber* (*The Robber of the Sparrow's Nest*), ca. 1709–1712, Öl auf Papier, montiert auf Leinwand, montiert auf Holz, 22,6 × 18,5 cm, Edinburgh, National Galleries of Scotland, Presented by Mrs Hugh William Williams 1860.

der Sammlung von Jean de Jullienne, Förderer Watteaus wie auch de Troys.¹⁴⁷ Der Katalog der Jullienne-Sammlung von 1756 nennt dieses Werk *Un Berger & une bergère dans un cartouche d'ornement*,¹⁴⁸ und gibt als Maße «14 pouces de haut, sur 9 pouces 6 lignes de large» an, das entspricht 37,8 × 25,6 Zentimetern (Abb. 94).¹⁴⁹ Häufig wird dieses Werk gleichgesetzt mit der Version, die sich heute in der Scottish National Gallery in Edinburgh befindet: Es gelangte 1860 durch eine Schenkung der Witwe von Hugh William Williams an die National Gallery und besitzt die Maße 22,6 × 18,5 Zentimeter (Abb. 95).¹⁵⁰ Es besteht aus Öl auf Papier, montiert auf Leinwand, montiert auf Holz.¹⁵¹ Guillaume Glorieux datiert es auf 1709 bis 1712.¹⁵² Dabei handelt es sich zwar mit großer Wahrscheinlichkeit um das von Dacier und Vuaflart ausgewie-



96 Kaminschirm, nach Jean-Antoine Watteaus *Der Spatzennesträuber*, 18. Jahrhundert, gewirkt oder geknüpft, 110 × 71 cm, Verbleib unbekannt.

sene Bild mit den Maßen 24 × 19 Zentimeter, das in drei Auktionen zwischen 1816 und 1850 auftauchte,¹⁵³ jedoch nicht um das Werk aus Julliennes Sammlung, denn der Auktionskatalog von 1767 weist das Bild, das für 175 livres von dem Parlamentarier Charles Le Clerc de Lesseville d'Authon (1714–1779) erworben wurde, eindeutig als «Öl auf Leinwand» aus.¹⁵⁴ Die am oberen Rand zu erkennenden lasierend aufgetragenen Details sowie der ungewöhnliche Materialgrund weisen die Edinburger Version vielmehr als eine Vorstudie aus. In den aquarellierten Wandansichten des Julienne-Katalogs von 1756 zeigt sich denn auch ein anderes Bild, insbesondere ein anderer Rahmen: Die zentrale Szene mit den umfangenden Bäumen sowie der halbrunde Dekoraufsatz mit der Eule darüber sind gleich (Bouchers Stich ist demnach seitenverkehrt). Nach unten wird die Szene von einem schwer zu erkennenden, in jedem Fall schmalen Dekor wie eine Schale umfasst, in dem sich vier orangene Flecken befinden. Sie könnten den Atlanten und



97 Louis Crépy d. J. nach Jean-Antoine Watteau: *Die Schaukel (L'Escarpolette)*, ca. 1727, Kupferstich, 50,7 × 31,6 cm, Paris, MAD – Collection Maciet.

Attributen entsprechen. Ein schmales Podest am untersten Bildrand ist nicht ausgeschlossen. Deutlich ist hier allerdings eine klar abgegrenzte, zweifarbige Umrahmung zu erkennen: Während die Szene auf einem hellrosanem Grund liegt, der an den oberen Ecken leicht abgerundet zu sein scheint, bildet ein dunkelrosaner Grund einen äußeren Rahmen. Eine solche zweigeteilte Farbgebung mit einer arabischen Einfassung eines zentralen Bildes erinnert auffällig an die Tapisserieserie der *Götter-Portieren*, die nach den Entwürfen von Watteau Lehrer Audran seit 1700 von der Gobelins-Manufaktur gewirkt wurden (siehe Abb. 26).¹⁵⁵ Dacier und Vuaflart vergleichen Watteaus Bild in Julliennes Sammlung denn auch mit einem «modèle d'écran de tapisserie».¹⁵⁶ In der Tat wurde die Darstellung Vorlage eines Kaminschirms, der am 22. Mai 1925 in einer Auktion auftauchte (Abb. 96).¹⁵⁷ Die Bespannung, die möglicherweise in Aubusson entstand, zeigt das sitzende Paar in der Landschaft.¹⁵⁸ Wie Bouchers Stich hat es einen arabischen Rahmen mit ornamentalen Ecken, auch die geometrischen Muster sind gleich. Interessanterweise ist mit der Spindel nur ein Attribut dasselbe, der Vogelkäfig aus Bouchers Stich wurde beim Kaminschirm durch ein Tambourin ersetzt. In beiden Ausführungen sitzt das Paar auf einem Podest; in der Tapisserie ist dieses weniger hoch und grotesker, die Atlanten fehlen, stattdessen lagern ein Schaf und ein Bock zwischen den Schneckenwirbeln. Auch am oberen Rand zeigen sich Unterschiede: Das Fächerornament und die Eule fehlen in der Tapisserie, die zwei Vögel sitzen ein Ornament tiefer. Der Bogen



98 Jean-Antoine Watteau: *Die Schaukel (Keinu)*, ca. 1712, Öl auf Leinwand, 95 × 73 cm, Helsinki, Hjalmar Linderin lahjoituskokoelma, Finnish National Gallery / Sinebrychoffin Taidemuseo, A II 1413.

hält hier direkt die (voluminösere) Netzgirlande, von der wie gehabt der Vogel herabhängt. Im Gegensatz zu Watteaus Bild ist der Hintergrund der Bespannung laut Katalog gelb.

Ist auch Watteaus Gemälde aus der Jullienne-Sammlung verschollen, so weist die Aquarellskizze darauf hin, dass Boucher Watteaus Bild mitsamt des Rahmens übernahm.¹⁵⁹ Er verlängerte im Bereich des Podests jedoch das Sujet und brachte es so in das Hochformat eines Paraventpaneels. Vergleichbar ist der Fall Louis Crépys (um 1680–nach 1754), der fast zeitgleich nach Watteau das Motiv *Die Schaukel* stach, was im November 1727 vom Händler Gersaint im *Mercure de France* angekündigt worden war (Abb. 97). Sofern Watteaus Ölstudie in der Sinebrychoff-Sammlung in Helsinki Vorlage war, wovon auszugehen ist, so hat Crépy hier den äußeren Teil des Rahmens, der die langgestreckte Form erzeugt, selbst hinzugefügt (Abb. 98). In der gleichen Annonce gibt Gersaint allerdings einen Hinweis auf Watteaus Tätigkeit als Dekorateur: «Il [Crépy, AR] grave actuellement six morceaux en hauteur, d'après un Paravent peint par le même Watteau [...] De pareils sujets, peints sur des fonds blancs, conviennent à merveille aux découpures dont les Dames font aujourd'hui de si jolis meubles». ¹⁶⁰ Das Erscheinen dieser sechs Stiche wurde schließlich ein halbes Jahr später, im Juni 1728, im *Mercure de France* von Gersaint angekündigt: «Le Paravent que nous avons annoncé l'année dernière, gravé par le sieur Crepy le fils, paroît depuis peu. Ce sont six morceaux en hauteur, dans le goût de l'Escarpolette, qui parut il y a quelque tems». ¹⁶¹ Marcel Roux verzeichnete 1946 noch Crépys Vorlage, den Paravent Watteaus, in der Sammlung Groult. ¹⁶² Ein anderer Paravent, dessen Paneele von Boucher gestochen wurden, ¹⁶³ wird in einem handschriftlichen Supplement des Auktionskatalogs von Blondel de Gagny von 1776 genannt und beschrieben; der hohe Preis spricht für eine eigenhändige Ausführung Watteaus und Audrans:

«Un paravent de quatre feuilles peintes à l'huile, d'une face, composées de tableaux de forme ovale, représentant les saisons par Antoine Watteau, entourées de guirlandes de fleurs et fruits, avec des trophées, haut et bas, et renfermées dans des bordures en ornements par Audran, du Luxembourg; l'autre face est garnie de taffetas rayé vert et blanc. vendu à Mr. Paillet ... 1300.» ¹⁶⁴

Der *Spatzennesträuber* ähnelt nicht nur der *Schaukel*, sondern auch Crépys Paravent-Stichen in der Aufmachung: Eine hochformatige, rechteckige Arabeske umgibt ein typisches Watteau-Sujet im Mittelfeld, an dessen Unterseite sich ein allegorisches Ornament bzw. eine Kartusche erhebt, während es oben von einer Art ornamentalem Schirm überfangen wird. Indem Gersaint beim Bewerben der von Crépy gestochenen Paraventblätter auf die *Schaukel* verweist, deutet er auch indirekt auf Bouchers *Spatzennesträuber*. De Troy machte mit dem Stich somit das, wofür er gedacht war und was Gersaint andeutete: Er nutzte ihn als Vorlage zur Verzierung eines Paravents. 1731 und 1738 erschienen noch zwei Folgen von Stichen nach Watteau, deren Form auf Paraventblätter schließen lässt, die Arabeske und das Sujet sind jedoch räumlich stark zurückgenommen. ¹⁶⁵ De Troy lag ganz

offenbar allerdings nur der Stich Bouchers vor, denn er wiederholte auf allen Paneelen dasselbe Motiv, entgegen der Realität, in der ein Paravent eine Folge von miteinander verbundenen Motiven zeigte. De Troy wusste sich allerdings zu helfen und arrangierte den Paravent dergestalt, dass auf jedem Paneel unterschiedliche Details des Motivs zum Vorschein kommen; so ergänzt der Paravent ohne unnötige Repetition den Raumeindruck der farblichen und kompositorischen Geschlossenheit.

Unschärfes System: die Materialität der Savonnerien

In ihren textilen Bilderfindungen prägten insbesondere die Entwürfe der königlichen Savonnerie-Manufaktur im Paris des 18. Jahrhundert die Bedeutung des Paravents als Bildträger. Deren geknüpft Bespannung wurde ursprünglich für Teppiche verwendet. Es gibt kaum Hinweise auf Versuche von Paravententwürfen vor 1707.¹⁶⁶ Verlet war der Meinung, dass man die hohen, einfarbigen Paravents (1,90 bis 2,60 Meter) in den zugigen Antichambres verorten könne, etwa beim öffentlichen Mahl des Königs, während die kleineren (circa 1,30 Meter) in «privaten» Räumen zum Einsatz kamen und *en suite* bespannt wurden.¹⁶⁷ Seine Daten bestätigen dies aber nur zum Teil: Zumindest weist er die Fertigung hoher Savonnerie-Paravents auch für Salons nach, und Alexandre-François Desportes' Savonnerie-Entwurf für einen kleinen Paravent entzieht sich der *en-suite*-These (Abb. 99).¹⁶⁸ Während Paravents schon seit einigen Jahrzehnten auch vor Fensterlaibungen aufgestellt wurden, um das Zimmer besser gegen Kälte zu isolieren, boten die Savonnerie-Paravents an dieser Stelle im Raum alternative, fiktionalisierte Ansichten der dahinterliegenden Gärten und Parks, wie das folgende Kapitel zeigt.¹⁶⁹ Die Freiheit, ein neues



99 Savonnerie-Manufaktur nach Alexandre-François Desportes: Sechspanneliger kleiner Paravent (beidseitig bespannt), um 1734–1738, 1719 erstmals gefertigt, Wolle und Holz, 137 × 378 cm, Paris, MAD – Musée Nissim de Camondo.

Bildkonzept für das noch junge Möbelstück zu entwerfen, war für die Savonnerie-Unternehmer und ihre Künstler mit ihrem historisch begründeten künstlerischen Selbstverständnis verbunden.

Die Savonnerie-Manufaktur ist ebenso wie die Gobelins-Manufaktur aus der königlich-merkantilistischen Unterstützung eines einzelnen Kunsthandwerkers hervorgegangen. Am 4. Januar 1608 erteilte Heinrich IV. Pierre Dupont († 1640) als einem der ersten Künstler das Privileg, unter der Galerie des Louvre zu wohnen und seinem Handwerk nachzugehen.¹⁷¹ Dadurch war Dupont nicht an das Reglement der Zunft der *tapisiers* gebunden, er konnte beispielsweise zwei Lehrlinge beschäftigen und diese mussten weder ein Meisterstück abliefern noch bezahlen, um den Meisterbrief zu erlangen.¹⁷² Dupont strebte allerdings die Eröffnung einer Manufaktur unter seiner Leitung an, ein Wunsch, der sich durch den Tod des Königs um mehrere Jahrzehnte verzögerte. Erst 1626 nahm dieses Vorhaben Form an: Zusammen mit seinem ehemaligen Lehrling und Co-Unternehmer Simon Lourdet (um 1590–1666) machte Dupont im Conseil du Roi eine Eingabe, in der die beiden Kunsthandwerker vorschlugen, gemeinsam in der ehemaligen Seifenfabrik, der Savonnerie, wo sich Lourdet mit seinem Atelier zwischenzeitlich angesiedelt hatte, eine Manufaktur – mit Waisenkindern als Knüpfern – einzurichten. Sie forderten für sich ähnlich weitreichende Privilegien wie sie 1607 den flämischen Wirkern Marc de Comans (1563–1644) und François de la Planche (1573–1626) zugesprochen worden waren¹⁷³, darunter ein langjähriges Monopol auf geknüpft Teppiche, Steuerfreiheit, kostenloses Logis, eine große Anzahl Lehrlinge und 1500 *livres* Pension pro Person.¹⁷⁴ Wie auch schon 1607 regte sich nun der Widerstand der Zunft der *tapisiers*¹⁷⁵: Zwar scheint der Zweig der *tapisiers sarrazinois* vor Duponts Vorstoß in Paris nicht mehr aktiv praktiziert zu haben, doch hatten die Zünfte allen Grund, ihre Machtstellung durch den Merkantilismus gefährdet zu sehen, bezogen sich doch viele Privilegien auf auszusetzende Zunftpflichten, die so den Unternehmern und ihren Produkten einen signifikanten Vorteil verschufen. Kritik an der Politik des Königs konnte sich jedoch nur verklausuliert äußern, etwa wenn die *tapisiers* den König darum baten, ihre Hochwebstühle (im Gegensatz zu den Flachwebstühlen der Flamen) zu fördern.¹⁷⁶ Mit ihrer Beschwerde gegen die Manufaktur von Dupont und Lourdet hatte die Zunft zumindest teilweise Erfolg: Der Beschluss des Conseil du Roi wurde in einigen Punkten abgeändert, die Rechte der Unternehmer wurden eingeschränkt, so hieß es 1630 etwa: «Scavoir que le privilège à eux accordé par le premier article aura lieu pour les tapis et autres ouvrages de tapisseries façon de Levant seulement.»¹⁷⁷ Dies ebenso wie die Auseinandersetzung mit seinem Geschäftspartner Lourdet mag Dupont zum Anlass genommen haben, um kurz darauf, im Jahr 1633, die Schrift *La stromatourgie ou de l'excellence de la manufacture des tapits dits de Turquie* zu veröffentlichen und in seiner Louvre-Werkstatt zu verkaufen. Darin präsentierte sich Dupont als alleiniger «inventeur» der Knüpftechnik in Frankreich, der die Technik im Kindesalter genialisch als spielerischen Zeitvertreib sich selbst beigebracht, perfektioniert und erweitert habe, und so ein traditionelles Handwerk, das Dupont auf

Gott und die Bibel zurückführt, vollende.¹⁷⁸ Faktisch führte Dupont allerdings das Handwerk der *tapissiers de tapis sarrazinois* (im Gegensatz zu den *tapissiers de tapis nostrez*) aus, das seit dem 12. Jahrhundert in Frankreich nachgewiesen ist und wahrscheinlich durch den Hundertjährigen Krieg in Frankreich zum Erliegen gekommen war: Das Endprodukt war ein hochfloriges Textil aus Wollfäden, dessen geknüpfte Giordesknoten aufgeschnitten wurden, so dass eine samtartige Oberfläche entstand.¹⁷⁹ Dupont berichtete selbst, dass seine ersten Stücke in den Jahrzehnten um 1600 Möbelbezüge waren, über deren Motiv uns jedoch nichts bekannt ist.¹⁸⁰ Noch vor dem königlichen Manufaktur-Privileg beschäftigte Dupont jedoch bereits einen Mitarbeiter auch mit Bildteppichen, einmal *Die Akte der Apostel* für die Kirche Saint-Médéric sowie einen *Triumph der Diana*, wie zwei bislang unbeachtete Dokumente der Archives Nationales belegen.¹⁸¹ Die Bildbehandlung dieser beiden nicht erhaltenen Werke ist sicher mit dem Savonnerie-Teppich vergleichbar, der Ludwig XIII. (1601–1643) und Anna von Österreich (1601–1666) mit ihren Söhnen zeigt und dessen Entwurf Simon Lourdet zugeschrieben wird (Abb. 100).¹⁸² Ludwig XIII.



100 Savonnerie-Manufaktur nach Simon Lourdet: *Die Familie Ludwigs XIII.* (*La Famille de Louis XIII*), ca. 1643, Wolle und Leinen, 225 × 225 cm, Paris, Mobilier National, GOB 1335.

ist, links sitzend, als Herkules dargestellt, der seinem in der Mitte stehenden Sohn Ludwig XIV. eine Weltkugel reicht. Rechts schließt Anna von Österreich als Minerva mit dem zweitgeborenen Sohn Philippe Duc d'Orléans (1640–1701) auf dem Schoß die Komposition ab. Eine Engelsfigur verkündet mittig mit einer Trompete vor antiken Säulen und Draperie das neue Zeitalter, auf das die Jahreszahl 1643 auf der Säule hinweist: dem Todesjahr Ludwigs XIII. und damit Beginn der Regierung Ludwigs XIV.

In den ersten Jahrzehnten werden Dupont und Lourdet selbst ihre Vorlagen und Modelle entwickelt und gefertigt haben. So forderte Dupont in seiner Schrift, dass ein *tapissier* das Malen und Porträtieren beherrschen müsse, «*affin qu'il n'emprunte rien de personne, et qu'il sache faire luy-mesme ses patrons et desseins*»,¹⁸³ und nach seinem Tod 1640 fanden sich in seinem Inventar eine ganze Reihe von Kupferstichen und Bücher mit Motivvorlagen wie Vögeln, Blumen und Grottesken, aber auch Ovids Metamorphosen und Philibert de l'Ormes' (1510–1570) Traktat *L'Architecture* von 1567.¹⁸⁴ Trotz der eindeutig künstlerischen Züge von Duponts Arbeit sah der Unternehmer keine Notwendigkeit, sein Werk als Kunst zu deklarieren. Er sang das Lob seiner mechanischen Kunst, die durch Praxis und nicht durch Theorie den guten Handwerker forme.¹⁸⁵ Werke wie der Wandbehang mit der Familie Ludwigs XIII. brachte die mechanischen und schönen Künste zusammen, bevor die langsam fortschreitende Trennung offenbar wurde: Die Darstellung Ludwigs XIII. in oben erwähntem Wandbehang erinnert nicht nur an Gemälde des Hofmalers Simon Vouet



101 Simon Vouet: Ludwig XIII. zwischen zwei Frauenfiguren, Frankreich und Navarra symbolisierend (*Louis XIII entre deux figures de femmes symbolisant la France et la Navarre*), 1. Hälfte 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 163 × 154 cm, Paris, Musée du Louvre, INV 8506.

(1590–1649), sondern lehnt sich in der Komposition an einen Entwurf von Charles Le Brun an, *Ludwig XIII., Anna von Österreich und der junge Dauphin* (Abb. 101–102).¹⁸⁶ Darin ist das Königspaar in unbestimmten Gewändern zu sehen, die Attribute sind andere. Lourdet hat Lebruns Entwurf neu konnotiert: Hier gibt der verstorbene herkulische König die Herrschaft an seinen Sohn weiter, die gesicherte Thronfolge wird von dem Engel verkündet. In Le Bruns Komposition sind die Figuren noch unspezifisch, Ludwig XIII. übergibt die Blitze des Zeus, um die am Boden liegenden Chimären der Häresie zu bekämpfen. Obwohl sich das Knüpfwerk somit auf Le Bruns Entwurf bezieht, entwickelt es dennoch einen eigenen Bildinhalt, dessen *inventio* der Familie Lourdet zugeschrieben werden kann. Die zugrundeliegenden Ölgemälde, heute verschollen, befanden sich bis Ende des 17. Jahrhunderts im Besitz der Familie.¹⁸⁷ Zugleich ist es naheliegend anzunehmen, dass Le Brun durch seinen Mäzen Pierre Séguier, dem auch Pierre Dupont 1637 die unveröffentlicht gebliebene zweite Auflage der *Stromatourgie* widmete,¹⁸⁸ schon früh als Entwerfer mit den noch jungen Manufakturen zusammengebracht wurde.

Das Verhältnis der Künste wurde jedoch rund ein Jahrhundert später, in der 1756 anonym erschienenen Schrift *Nouveau recueil des statuts et règlements du corps et communauté des maîtres-marchands tapissiers-hauteliciers-sarrazinois-rentreurs-courtepointiers-couverturiers-coûtiens-sergiers de la ville, fauxbourgs et banlieuë de Paris*, die wahrscheinlich im Auftrag der Zunft entstand, ganz anders bewertet.¹⁸⁹ Zwar pries sie Duponts Leistung für die Entwicklung und das



102 Charles Le Brun: *Ludwig XIII., Anna von Österreich und der junge Dauphin* (*Louis XIII, Anne d'Autriche et le dauphin enfant*), 1. Hälfte 17. Jahrhundert, Zeichnung, 33,4 × 27,6 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Ansehen der *tapissiers sarrazinois*, aber im Gegensatz zu seiner Selbstbeschreibung als Einzelgänger betonte das *Nouveau Recueil Duponts* und Lourdets Zunftmitgliedschaft.¹⁹⁰ Als «ersten Erfinder»¹⁹¹ nannten die anonymen Autoren auch nicht Dupont, sondern Jehan Fortier, über den nicht viel mehr bekannt ist, als dass ihm die «Commission consultative sur le fait du commerce général et de l'établissement des manufactures dans le Royaume» unter dem Vorsitz des Ökonomen Barthélemy de Laffemas (1545–1612) bereits am 23. Juli 1604 ein umfassendes Privileg zur Manufakturgründung zusprach.¹⁹² Zur Herstellung figürlicher Teppiche nach östlicher Art erhielt Fortier das Recht, Wolle und Seide zu färben, zu spinnen und zu scheren, ihm wurde außerdem eine Summe von mindestens 3000 *livres* sowie sechs Jahre kostenloses Logis für sein Atelier zugesprochen. Auch er war von den Zunftpflichten insofern befreit worden, als dass kein Meister-*tapissier* oder Handwerker ihn aufsuchen, stören oder seine Werke und Stoffe begutachten durfte und Fortier nicht nur mit Textilien handeln, sondern auch den Preis seiner Waren selbst festlegen konnte.¹⁹³ Die Kritik der anonymen Autoren des *Nouveau Recueil* richtete sich aber nicht gegen die Privilegien der lange verstorbenen Vorgänger, sondern gegen die aktuelle prekäre Situation, die schwindende Unterstützung des Königs für die Savonnerie-Manufaktur: Dazu erinnerten sie an Heinrichs IV. Wertschätzung für Dupont, um für königliche Unterstützung der *tapissiers sarrazinois* zu werben: «Cet Art est en effet digne de la Protection Royale, sans laquelle il ne peut absolument se soutenir».¹⁹⁴ Sie wiesen dazu auch auf die Qualität der Lehrlingsausbildung hin, die sich wie die akademische Ausbildung eines Malers liest: Die Regeln der Proportionen, der Architektur und der Perspektive müsse ein Lehrling erlernen, dazu einige Prinzipien der Anatomie sowie den rechten Geschmack und die Ausgewogenheit der Zeichnung, des Kolorits und der Nuancierung:

«l'élégance de l'ordonnance & la noblesse de l'expression en tous genres & en toutes espèces; Figures humaines, Animaux, Paysages, Palais, Bâtimens Rustiques, Statues, Vases, Bois, Plantes & Fleurs de toutes especes: il doit joindre encore à ces connoissances celles de l'Histoire Sacrée & Profane».¹⁹⁵

Folgerichtig ordnete das *Nouveau Recueil* im gleichen Absatz Savonnerien und Tapisserien den «beaux-arts» und nicht den mechanischen Künsten zu, und erhob damit Anspruch auf eine der königlichen Akademie ebenbürtige königliche Unterstützung.¹⁹⁶ Unter Colbert hatte auch zunächst alles danach ausgesehen: Spätestens seit 1664 sicherte er durch staatliche Aufträge das Auskommen von Lourdets Savonnerie-Manufaktur mit mehrjährigen Großaufträgen.¹⁹⁷ Da durch den Streit zwischen den Familien Dupont und Lourdet Louis Duponts Atelier noch immer im Louvre situiert war, scheint für ihn die Abmachung mit der Zunft nicht gegolten zu haben: Neben Knüpfarbeiten ist für das Jahr 1666 im königlichen Inventar die Zahlung an Dupont von 10 000 *livres* für ein gesticktes *meuble* belegt.¹⁹⁸ Die königliche Unterstützung gab es allerdings nur im Austausch mit größerer Abhängigkeit: In einem Vertrag zwischen Simon Lourdet, den Hospitälern und Colbert vom 31. März 1664 wurde festgehalten, dass Colbert nach

Belieben einen Maler der Königlichen Akademie in die Savonnerie schicken konnte, der die Modelle der *Lourdets* und der Auszubildenen inspizierte und entschied, welche zur Ausführung kommen sollten.¹⁹⁹ Was das bedeutete, zeigte sich schon bald: In die Konzeption der Großaufträge war von Anfang an Charles Le Brun, mittlerweile Direktor der Königlichen Akademie wie auch der Gobelins-Manufaktur, involviert. Alle Maler, die unter seiner Leitung an den Teppichaufträgen arbeiteten, waren entweder Mitglieder der Gobelins-Manufaktur oder der Königlichen Akademie oder beidem.²⁰⁰ *Lourdet* und *Dupont* verloren somit endgültig die Hoheit über die Inhalte ihrer textilen Bilder; die Entscheidungen wurden nun in der Akademie und der Gobelins-Manufaktur getroffen. Im Zuge des 1668 begonnenen königlichen Großauftrags über 93 Teppiche für die Große Galerie des Louvre (bis 1688)²⁰¹, ebenfalls unter der Leitung Le Bruns, zogen 1671 auch die *Dupont-Ateliers* in die Savonnerie-Gebäude um. Obwohl die Savonnerie erst mit einem königlichen Edikt von Januar 1712 offiziell zu einer Königlichen Manufaktur wurde²⁰² – rund 50 Jahre nach der Tapissiermanufaktur – etablierte sich schon früh die künstlerische Hierarchie: War Le Brun nur inoffiziell künstlerischer Leiter der Manufaktur gewesen, wurde dieser Posten ab 1712 Aufgabe des Premier Architecte du Roi, dessen Pflicht es war die Entwürfe zu entwickeln und die Ausführung der Werke zu beaufsichtigen.²⁰³

Die neue Abhängigkeit war aber für *Dupont* und *Lourdet* gut zu verkraften, denn sie wurde überaus gut entlohnt: In der ersten Zeit der Großaufträge, von 1664 bis 1684, wurden den beiden Unternehmern durchschnittlich 21 060 *livres* pro Jahr ausgezahlt – einen so hohen Wert sollte die Manufaktur erst 1736 wieder erreichen. Aber auch zwischen 1685 und 1692, als die Knüpfer noch mit den Teppichen für die Grande Galerie beschäftigt waren – obwohl der Hof bereits nach Versailles umgezogen war –, wurden den Unternehmern immerhin jährlich noch 16 427 *livres* für ihre Dienste bezahlt.²⁰⁴ 1686 wurden außerdem erstmals neue Hocker- und Bankbezüge von Le Bruns ehemaligem Mitarbeiter Jean Lemoyne (1638–1713) für Ludwig XIV. geknüpft.²⁰⁵ Die Webstühle arbeiteten in dieser Zeit in erster Linie für das Königshaus und die Unternehmer hatten sich aus ökonomischen Gründen freiwillig und vollständig Le Brun und seiner Akademie künstlerisch untergeordnet. Ihre Entwürfe sollten auch im 18. Jahrhundert noch hauptsächlich von den Entwerfern der Gobelins-Manufaktur kommen. Doch der Tod *Colberts* (†1683) und Le Bruns (†1690) und die schwierige wirtschaftliche Lage Frankreichs, insbesondere durch den Pfälzischen Erbfolgekrieg, setzten dieser Phase ein Ende: Zwischen 1689 und 1708 ist kein Teppich aus der Savonnerie-Manufaktur bekannt²⁰⁶ und die offizielle Produktion sank in den Jahren von 1793 bis 1701 fast auf Null, wie es in den Dokumenten heißt: «Mr. de Villacerf n'a rien fait faire de nouveau. Il a seulement fait achever quelques formes et banquettes commencés par ordre de Mr. de Louvois.»²⁰⁷ Nur wenige Knüpfer konnten bleiben, als zwischen 1697 und 1700 kein einziger königlicher Auftrag das Überleben der Manufaktur sicherte.²⁰⁸ Der «Dämmerzustand», in dem Verlet die Manufaktur versinken sah, dauerte allerdings nur wenige Jahre.²⁰⁹ Ein mit

Savonnerien bespannter Koffer, der aus dieser Zeit stammt, ruft ins Gedächtnis, dass über die privaten Aufträge weiterhin wenig bekannt ist.²¹⁰ Ein Brief Daniel Cronströms, eines Mitarbeiters des schwedischen Botschafters in Paris, vom Juni 1699 belegt, dass auch in dieser Phase «portières, canapées, fauteuils, écrans, tapits de table, tapits de pieds, etc.» für private Auftraggeber gefertigt wurden.²¹¹ Die Unternehmer, mittlerweile Pierre Duponts Sohn sowie Philippe Lourdet's Witwe und Sohn, nutzten diese Jahre, um zu ihren Anfängen, nämlich Möbelbespannungen, zurückzukehren – 1703 wurden bereits wieder 70 Hockerbezüge geliefert, gegenüber vier im Jahr 1696.²¹²

Mit den Paraventbespannungen erschlossen sie sich somit ein neues Arbeitsfeld, für das gleich 1707, im ersten Jahr, 96 Paneele für den königlichen Haushalt gefertigt wurden; das neue Angebot erwies sich als Erfolg.²¹³ Der Sprung der jährlichen Zahlungen für Dupont von unter 4000 livres 1701 bis 1707 auf fast 7000 livres im Jahr 1708 muss daher auch im Zusammenhang mit dem neuen Möbelstück gestanden haben.²¹⁴ Unter Jules Hardouin-Mansart (1646–1708), der als Surintendant des Bâtiments und Premier Architecte du Roi die beiden verantwortlichen Positionen in Personalunion besetzte, und zusammen mit dem Maler der Gobelins-Manufaktur Jean-Baptiste I Belin²¹⁵, einem Schüler des Blumenmalers Jean-Baptiste Monnoyer (1636–1699), wurden die schwierigen Jahre genutzt, um neue Möbelbezüge zu entwerfen. Bereits 1703 und 1704 entstanden neue Hocker- und Bankbezüge und wenig später der erste Paravent, alle nach Vorbildern Belins, um ein ganzes Geschäftsfeld zu erschließen: Der Paravent war Ende des 17. Jahrhunderts aus aristokratischen Räumen und damit auch aus den königlichen Schlössern nicht mehr wegzudenken; 1700 finden sie sich seit fast vierzig Jahren in den königlichen Inventaren. Savonnerie-Bespannungen konnten demnach die zunehmende Beliebtheit textiler, vor allem seidener, Paravents mit der zunehmenden Verbreitung europäischer bemalter Leinwand- oder Lederparavents verbinden: Sie boten Bilder, die dem europäischen Geschmack der Naturnachahmung gehorchten. Das zumindest sahen die Autoren des *Nouveau Recueil* 1756 als Ziel der Savonnerie-Manufaktur an:

«dégouté avec raison de la distribution imbécille que les Asiatiques en font, & de ces figures bizarres & sans goût dont ils remplissent leurs Tapis, cet habile homme ne se proposa rien moins que d'imiter la nature même par son travail».²¹⁶

Belins Motive der ersten neuen Bänke und Hocker blieben zunächst nah an den Entwürfen von Jean Lemoyne aus dem Jahr 1686, dessen dreiteilige Komposition mit zentralem Mittelpunkt wiederum an das Kompositionsschema von Le Bruns Teppichen für die Grande Galerie des Louvre angelehnt waren (Abb. 103–104). Belin, und in seiner Folge Alexandre-François Desportes,²¹⁷ übernahm die Aufgabe, aus diesem altbewährten Produkt ein neues visuelles Konzept zu entwickeln, das mit den beliebter werdenden Seidenbespannungen auf den Paravents konkurrieren konnte.²¹⁸ Der erste Paravent nach Belins Entwurf wurde 1707 ausgeliefert²¹⁹ und ähnelte in großem Maße seinem Bankbezug (Abb. 105; siehe Abb. 24).²²⁰ Wie auch schon bei Lemoyne entwickelt sich das flache ornamentale Motiv um eine zentrale *rose moresque*

herum, von zwei zackenförmigen Rosetten (*rose à la mosaïque*) flankiert, der Zwischenraum ist mit Blumenranken und -körben sowie Papageien und Eichhörnchen befüllt. Die wegweisenden Neuerungen, die Belin zuerst bei dem Bankbezug und dann bei dem Paravent im Vergleich zu den vorherigen Entwürfen einführte, fanden auch bei



103 Savonnerie-Manufaktur nach Jean Lemoyne: Bankbezug, 1689–1693, Entwurf 1686, Wolle, 187 × 67 cm, Waddesdon (National Trust) Bequest of James de Rothschild, 1957, Acc. No. 2210.

Verlet nur wenig Beachtung:²²¹ Die Tiere und die Blumenkörbe haben sich von dem Bildbezugspunkt in der Mitte und damit von ihrer visuellen Abhängigkeit von Le Bruns Teppichen für die Grande Galerie gelöst. In Lemoyne's Bankbezug von 1686 entwickelt sich noch das gesamte Bild mitsamt Schwänen und Hunden aus einem zentralen Punkt.²²² Das imitiert den Betrachterstandpunkt eines Bodenteppichs, auf dem die Betrachtenden idealerweise in der Mitte stehen und das Bild des Teppichs sich 360 Grad um sie herum entfaltet. Dieses Blickregime, zusammen mit der Dreiteilung der Louvre-Teppiche, übernahm Lemoyne für den Bankbezug, obwohl die Betrachtenden nie den mittigen Betrachterpunkt ausfüllen können: Egal von welcher Seite sie sich der Bank nähern, sie sehen immer die Motive, insbesondere die Tiere, seitlich oder auf dem Kopf stehend.

Belins Entwurf dagegen, sowohl für den Bank- als auch später den Paraventbezug, orientiert sich an der Blickrichtung der Betrachtenden, die sich üblicherweise von der langen Kante der an der Wand



104 Savonnerie-Manufaktur nach Charles Le Brun: Teppich für die Grande Galerie des Louvre, um 1668–1689, Leinen, Wolle, Knüpfttechnik, 8,90 × 4,90 m, Paris, Musée du Louvre, OA 5432 bis B.

stehenden Bank näherten. Den Bankbezug rahmt ein Rand wie ein Trompe-l'Œil-Gesims, der das Ornament umfasst und sich scheinbar Richtung Besucherraum wölbt. Darauf sitzen die Papageien und Eichhörchen. Nähert man sich, wird man von einem Papagei angeschaut, ein Eichhörchen lugt hinter dem Gesims hervor. Der Kopf eines Papageis liegt außerdem vor der *rose à la mosaïque*, was den Eindruck verstärkt – insbesondere, wenn das Polster zu den Kanten rundlich abfällt –, dass er sich aus dem Bild hinauswölbt. In Bankbezug und Paravent, und nur wenige Jahre später auch in den *Don Quijote*-Tapserien, zeigt Belin hier eine Bilderfindung mit einer illusionistischen Liminalität. Das Motiv des Paravents bleibt dem Objekt und damit auch der flächigen dreiteiligen Komposition der Teppiche noch immer verbunden, nimmt allerdings als Bezugspunkt nicht die lange Kante, sondern den unteren Rand, auf dem zwar nicht das Rosettenmotiv, aber doch die Rahmung ‹steht›. Das Motiv entwickelt sich um eine zentrale Rosette, deren umgebender Rahmen unten durch ein Piedestal und oben durch einen Bogen einer Nische ähnelt. Den Unterschied machen erneut die Tiere: Entsprechend dem vertikalen Motiv sitzen die Eichhörchen auf der motivischen Rahmung, oder bevölkern als Papageien Rahmen und Blumenbouquet im oberen Bild Drittel. Insgesamt bleibt das Motiv jedoch, durch die Rosette, die Rahmung und die Blumen, ein flaches, unräumliches Motiv, das auf jedem Paraventpaneel wiederholt wurde. Dieses Prinzip entspricht den textilen Seidenbespannungen, verkennt aber die narrative Kraft der Bilder über mehrere Paneele der asiatischen Paravents und ergibt auch aus Sicht der Knüpftchnik keinen Sinn: Im Gegensatz zur Seidenweberei wird das Knüpfen nicht effizienter, wenn mehrmals dasselbe Motiv geknüpft wird (lediglich der Entwurfsprozess verkürzt sich).

In den darauffolgenden Jahren, 1710 und 1713, entstanden noch zwei weitere neue Paraventkartons, die jedoch eng mit Belins Entwurf verbunden blieben. 1710 erschuf Belins Kollege an der Gobelins-Manufaktur, Claude III Audran, zusammen mit dem jungen Maler Alexandre-François Desportes einen Paravent, dessen Paneele ebenfalls eine dreiteilige Komposition aufweisen (siehe Abb. 27).²²³ Die zentrale Rosette ist nun erstmals durch ein Bildfeld in Form eines blumen-



105 Savonnerie-Manufaktur nach Jean-Baptiste I Belin: Bankbezug, ca. 1750, erstmals 1704 gefertigt, Paris, Musée du Louvre, OA 9464.

umrahmten Medaillons ersetzt, dessen Szenen Äsops Fabeln zeigen. 1703 entwickelte Belin abermals einen dreiteiligen Paravent mit den Insignien der verstorbenen Königin Maria Theresia von Österreich in runden Mittelbildfeldern (nicht erhalten), die später im Karton durch Vogelpaarbilder von Desportes ersetzt wurden (siehe Abb. 25). Belin kombinierte das von Audran wenige Jahre zuvor ersonnene runde Bildfeld in der Mitte mit der blumenverzierten illusionistischen Bildnische und dem Podest aus seinem ersten Paravententwurf von 1707. Auf das Podest stellte er nun verschiedene üppige Blumenvasen, mit denen er sich zeitgleich in der Malerei einen Namen gemacht hatte. Mit dem überrankten *treillage*-Gitter rief er Bilder frühlingshafter Gärten auf und schuf für die dreiteilige Komposition aus Trophäe, zentralem Bildfeld und Vase eine visuelle Klammer.

Dennoch war es erst der junge Künstler Desportes, der mit seinen zwei Entwürfen von 1719 – für einen kleinen und einen mittelhohen Wandschirm – die Savonnerie-Paravents neu erdachte und völlig von Le Bruns Teppichmotiven befreite (Abb. 106; siehe Abb. 99).²²⁴ Anstelle der dreiteiligen Komposition entwickelte Desportes, der bislang nur Belin und Audran für die Bildfelder hatte zuarbeiten dürfen, eine Bildsprache, die mit den räumlichen und materiellen Gegebenheiten des Paravents arbeitet. Im Gegensatz zu Belin orientierte er sich dabei nicht mehr an den bisherigen Entwürfen der Savonnerie-Teppiche und -Bänke, sondern blieb bei seinen, von der flämischen Tradition beeinflussten, Tierdarstellungen, für die er bereits am königlichen Hof bekannt war.²²⁵ Die Paravents nach seinen Entwürfen nutzen zudem, ähnlich den asiatischen Paravents, die ihnen gebotenen bildlichen Möglichkeiten besser aus. Sicher wäre es zu weit gegriffen, sich Desportes als aufmerksamen Betrachter großer



106 Savonnerie-Manufaktur nach Alexandre-François Desportes: Sechspaneeliger Paravent, vor 1739, 1719 erstmals gefertigt, Montage 1800-ca. 1883, jedes Paneel 1,86 × 3,78 m, Wolle, Holz, vergoldete Bronze, Waddesdon (National Trust) Bequest of James de Rothschild, 1957, Acc. No. 2318.

Koromandels vorzustellen; zumal er – wie im Übrigen auch kein anderer der Savonnerie-Manufaktur – nicht das wichtigste Element, die Bildnarration über mehrere Paneele, übernahm. Was auf den ersten Blick überrascht, hätte die Knüpftechnik dies doch erlaubt, erscheint sinnvoll, wenn man als Ziel die höchstmögliche Varianz der Paneele in Zahl und Zusammensetzung annimmt: Ein Bild über mehrere Paneele erfordert die immer zu wiederholende Abfolge und Anzahl von Paneelen für jeden bespannten Paravent – für einen kürzeren oder längeren Paravent wäre ein anderer langwieriger Entwurfsprozess vonnöten. Das von Desportes ersonnene System jedoch ist auf die höchstmögliche Flexibilität der Anordnung und Paneelzahl angelegt. Dass diese Option durchaus genutzt wurde, beweist einer der beiden dem schwedischen Königshaus geschenkten Paravents, der drei verschiedene Bespannungen enthält – eine davon zweimal.²²⁶

Auf den sechs mittelgroßen Paneelen in der Sammlung von Waddesdon Manor, deren Qualität für eine Entstehungszeit vor 1739 spricht, lässt sich das Gesamtkonzept erfassen (siehe Abb. 106). Verlet rechnet aus, dass allein vor 1739 92 Paneele dieser Serie geknüpft und 48 an das Garde-Meuble geliefert wurden.²²⁷ Auf allen Paneelen haben vegetabile Bögen und Bildfelder die ornamentale Rahmung an die Ränder gedrängt, der ehemals purpurne Farbton des Rands²²⁸ hielt die Paneele dennoch optisch zusammen. Während in der sich dadurch ergebenden Öffnung ganz unterschiedliche Tierpaare auftreten, sind jeweils zwei Paneele durch die Rahmenkartusche im oberen Drittel motivisch miteinander verschränkt, so dass drei Bildpaare entstehen. Dadurch entsteht bei größtmöglicher Varianz dennoch ein Eindruck symmetrischer Ausgeglichenheit, auf den auch Verlet bereits hinweist.²²⁹ Das erste Paneelpaar, das beim Waddesdon-Paravent die Ränder bildet, zeigt jeweils ein Gartenspalier («traiage») bekrönt von einem Bogen aus «cardon d'artichaux» bzw. «cardons d'Espagne» und einem Federbaldachin, der gehalten wird von Rocaillen, die Eichhörnchen in dem linken und Kakadus im rechten Paneel als Sitzgelegenheit dienen.²³⁰ Im linken Paneel tummeln sich im Bildvordergrund auf dem engen Raum vor dem Spalier mit einem Rosenstrauch drei Warzenenten, deren Schwänze aus dem Bild über den Ornamentrahmen hinaus reichen. In der Bildmitte, auf dem Rand des Spaliers, sitzt ein blau-gelber Papagei, der sich einem Grauhals-Kronenkranich, den das *Registre d'Antin* als «un autre oiseau qui est le soleil royale» beschrieb,²³¹ zugewandt hat. Im rechten Paneel drängen sich zwei Hasen in dem schmalen Streifen vor dem «traiage de peché au naturel»²³², auf dessen Rand wiederum turnen zwei Affen und reichen die Früchte in Richtung des Grünspechts im Artischockenbogen hinauf. Dem nächsten Bildpaar, das in Waddesdon den Paneelen 2 und 5 entspricht, ist der durch Grün versperrte Mittelgrund gemeinsam, den ein Wildtier überfängt. Der Ornamentabschluss bildet in beiden Fällen einen Kreis, der erneut von Rocaillen gehalten wird. Im linken Paneel bildet ein Orangenbäumchen den Bildmittelgrund, vor dem sich im schmalen Bildvordergrund drei Fasane aufhalten, die wieder aus der Bildöffnung herauszuragen scheinen, denn ein Schnabel liegt vor dem Ornament. Über dem die Sicht versperrenden Bäumchen

nimmt ein Raubvogel mit ausgebreiteten Flügeln einen großen Teil der oberen Bildhälfte ein, über dem nur noch ein Blumenkranz mit Wandersack den Abschluss bildet. Auf dem rechten Paneel ist es ein grünes Gebüsch, das den Vordergrund erschafft. Zwei Hunde sind an den Bildrändern hochgesprungen und recken sich in einer Drehung umeinander nach oben, zu dem Hirschkopf, der frontal aus dem Gebüsch hervorschaut. Den Abschluss dieser Szene bildet eine filigran-runde Jagdtrompete, die an der oberen Rocaille hängt. Das letzte Bildpaar, im Waddesdoner Paravent in der Mitte situiert, nimmt die nach oben gerichtete Haltung der beiden Hunde wieder auf, so dass abermals ein Gleichgewicht von nun drei zu drei Bildern entsteht. Im Gegensatz zu den vier anderen Bildern bleibt ihr Mittelgrund jedoch frei, nur verdeckt von den Tieren, die nah am vorderen Rand die gesamte Breite ihres Bildes einnehmen. Im linken Paneel laben sich zwei Leoparden, die das *Registre d'Antin* «Tiger» nennt, an Weintrauben. Ihre Reben bilden den ornamentalen Bogen, auf dem im oberen Drittel zwei Papageien flattern. Dagegen tragen die Wein- und Rosenranken im letzten Paneel keine Früchte. Die zwei Füchse im Vordergrund, die zu einem Vogelpaar aufblicken, lassen an die Füchse in La Fontaines Fabeln denken. Die herbstlichen Ranken dienen schließlich dem exotischen Tukan und dem einheimischen Buntspecht vor tiefblauem Grund als kartuschenhafter Sitzplatz.

Was Verlet jedoch nicht sah, das waren die motivischen Neuerungen, die Desportes mit diesem für ihn typischen tierreichen Bildprogramm einführte: Desportes greift den abschirmenden Charakter der Paravents selbst auf und übersetzt ihn in eine fiktionalisierte Natur. Die Rocailles, Symbole der verzierten Holzvertäfelungen in den Innenräumen, werden durch die Bildöffnungen aufgebrochen und an den Rand gedrängt. Die dahinter sich offenbarenden Orte erinnern mit Jagd, Orangenbaum und Weinreben an die domestizierten Gärten der Paraventbesitzer, zugleich sind Papagei, Tukan und Grauhals-Kronenkränich Ausweis des Exotischen und Hinweis auf die Unmöglichkeit dieser Natur.²³³ Desportes bezieht aber in die schmalen vertikalen Bildfelder von rund 1,85 Meter Höhe auch das Format des menschlichen Körpers, und noch viel konkreter den Betrachterkörper selbst mit ein, wenn er die Liminalität des Paravents als materiellem Raumteiler und -abgrenzer in die Bilder übersetzt.²³⁴ Stehend finden die Betrachtenden den blauen Himmel auf ihrer Augenhöhe, dessen Weite sich im freien Flug der Vögel im zweiten, dritten und vierten Paneel manifestiert. Wenngleich der Paravent größer als die Betrachtenden sein mag, stehend ist der Mensch frei, sich im Raum zu bewegen und den weiten Blick in die Natur zu suchen. Visuell verbindet sich das obere Drittel der Paneele, dessen dekorative Details auf einfarbigem Grund flach bleiben, mit den stuckierten oder geschnitzten Dekorationen eines Salons oder Antichambres, etwa den Voluten und Trophäen im Salon des Schlosses von Marly, für das zwei von Desportes' Paravents im Jahr 1735 geliefert wurden.²³⁵ Blickten die Betrachtenden jedoch sitzend auf den Paravent, so entstand ein anderes Verhältnis zwischen Betrachter- und Bildraum. Anstatt in der Bildöffnung der Paneele eine Tiefenillusion zu erzeugen, bieten

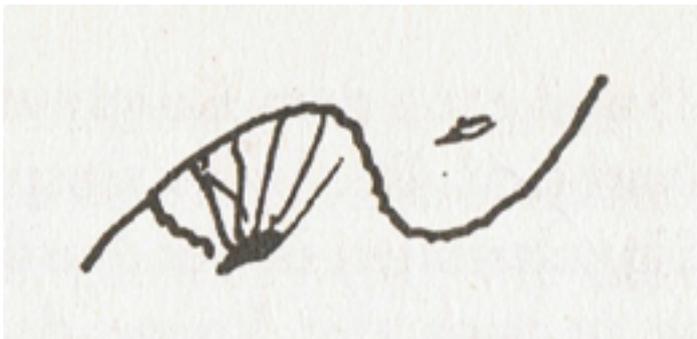
Spalier, Gebüsch und Tiere dem Blick bereits im Vordergrund Einhalt: Nicht mehr der Paravent, so muss es den sitzenden Betrachtenden in einem Moment der *papillotage* erscheinen, sondern die Spaliere und Sträucher sind es, die seinen Blick begrenzen und ihn vor der Zugluft schützen. Gleich den Hasen und Enten suchen die Menschen, wie in Surugues Stich *Der nachdenkliche Moment* eng umschlossen von ihrem Paravent, Schutz in dem kleinen, um sie entstandenen Raum, in den die Enten, Fasane, Rosen und Pfirsiche bereits hineinreichen bzw. von den grünen Begrenzungen fast über die Schwelle des Paravents in den Betrachterraum gedrängt werden (siehe Abb. 85). Diesseits der Grenze, auf Seiten der Betrachtenden, findet das europäische Leben statt, für das die domestizierten Hasen und Enten stehen. Jenseits des Spalierzauns herrscht jedoch eine andere Welt: Die Äffchen, der Papei und der Grauhals-Kronenkranich, auf Augenhöhe der sitzenden Betrachterinnen und Betrachter, verweisen als Ausweis des Exotischen auf eine jenseitige, andere Welt. Ist der Blick auf das Dahinterliegende auch durch die Sträucher, das heißt dem Paravent, versperrt: Indem die Äffchen über das Spalier hinweg nach den Pfirsichen greifen, verbinden sie den Betrachter- und Bildraum und machen die Bildschwelle visuell überwindbar. In einer Form von *papillotage* changiert die Wahrnehmung der Betrachtenden zwischen dem Paravent in seiner Materialität als abschirmendes Möbelstück, das den Blick versperrt, und dem textilen Bild, das illusionistisch Betrachter- und Bildraum verschmelzen lässt.

Zu dieser flirrenden Wahrnehmung trug auch die spezifische Materialität der Savonnerien bei: Durch das Auftrennen der geknüpften Wollflormaschen entsteht eine dem Samt ähnliche Oberfläche, die allerdings durch das händische Knüpfen in ihrer Farbigkeit und der unterschiedlichen Knotendichte detailreichere Bilder erzielen kann. Dieser Effekt blieb auch den Zeitgenossen nicht verborgen. Die zwei jungen flämischen Brüder, die im Oktober 1657 die Ateliers des Louvre besichtigten, rühmten die Naturnähe der Figuren und Farben und verglichen die Arbeit der Duponts mit derjenigen eines exzellenten Malers.²³⁶ Die Autoren des *Nouveau Recueil* versuchten die besondere, durch das textile Material erzeugte Bildlichkeit der Savonnerien in Worte zu fassen, wie ein bislang unbeachteter Abschnitt des Buches zeigt. Die Außergewöhnlichkeit der Savonnerien machten sie an visuellen Elementen fest, die der Augentäuschung der freudig überraschten Betrachtenden durch *papillotage* entspricht: Die Knüpfen brächten ihre Kunst mithilfe lebendiger Farben und wohlproportionierter Figuren zu solcher Perfektion, «que tout ce qu'ils ont représenté, principalement les fleurs, les fruits, les plantes & les animaux pourroient tromper les yeux du spectateur étonné».²³⁷ Dafür sei der natürliche Effekt der Samtoberfläche verantwortlich. Er lasse die Farben leuchten und mache die perfekte Imitation der Vogelfedern, der Tierfelle, der Weichheit der Blüten und Früchte erst möglich; gewisse Blumen wirkten durch den Samteffekt, als seien sie soeben erst gepflückt. Die Referenz auf die Tiere spielt natürlich auf die Weichheit ihrer Federn und Pelze an, die in den dicht an dicht stehenden Fäden der Savonnerien auch materiell ihre Entsprechung finden. Die Referenz auf die

Blüten und Früchte wiederum zielte auf die weichen Farbverläufe und Umrisslinien, die durch die aufgeschnittenen Flormaschen und offenliegenden Fadenenden entstehen. Der dadurch erweckte Eindruck einer gewissen Unschärfe oder «Transparenz»²³⁸ verstärkt visuell die Illusion der imitierten Figuren und Objekte. Die Art, wie die Autoren die Darstellung der Früchte («ouverts & à demi écorcés»²³⁹) und den flüchtigen ersten Seheindruck der Samtoberfläche beschrieben, lässt daran denken, wie die holländischen Stillebenmaler des Goldenen Zeitalters in ihren Bildern die Oberflächen reifer Früchte, taubenetzter Blumen und samtiger Orientteppiche nachzuahmen suchten. Die Autoren des *Nouveau Recueil* indes stellten fest, dass die Savonnerien all diese Oberflächen mit Leichtigkeit nachformen, weil ihr erster Seheindruck im Moment der *papillotage* dem «coup d'œil du velours» entspreche.²⁴⁰

Aussichten und Durchblicke: Bildräume

Ein Paravent ist, so legt dieses Kapitel dar, mehr als ein Möbelstück und mehr als eine bewegliche Wand. Vielmehr ist er auch ein Bildträger und -übermittler, wie die Savonnerie-Paravents offenbaren.²⁴¹ Freistehend, raumschaffend und portabel verstärkt sich dieser Eindruck noch. Seine Funktion, etwas auf den Menschen Eindringendes wie Kälte, Hitze oder auch Blicke abzuhalten, rückt dadurch zu Recht in den Hintergrund – es gibt mehr über den Paravent zu sagen, als dass er abschirmt. Paravents und Kaminschirme teilen diese Eigenschaften, weswegen sie in diesem Kapitel auch gemeinsam betrachtet werden. Es zeigt sich aber auch, dass sie nur scheinbar eng verwandte Möbelstücke sind, die historisch unterschiedlich entstanden und erst im 17. Jahrhundert in Europa mit textilen Bildern versehen wurden. Abschließend muss es daher um die «sichtbare[n] und erahnbare[n] Räume» gehen, die diese «bewegliche[n] wandanaloge[n] Elemente» eröffnen.²⁴² Heidi Helmhold hat erläutert, wie die Räume des 18. Jahrhunderts unter anderem auch durch Paravents zu textilen Räumen wurden, die sensorisch aufgeladen waren. Während die Savonnerie-Paravents in den leeren Antichambres und Salons zusammen mit Portieren überhaupt erst textile Raumabschlüsse einbrachten, fügten sich seidenbespannte, halbhohe Paravents in das textile Ensemble



eines Schlafzimmers oder eines Boudoirs ein und leisteten ihren Anteil an einem «schwingende[n] Raum»; in beiden Fällen wurde der architektonische Raum zu einem aktiven Handlungsfeld, das die Bewohnerinnen und Bewohner befähigte, Räume ent- und wieder zuzufalten.²⁴³ Diese Freiheit destabilisierte Zeit- und Raumzustände, weil «durch das Verstellen eines Paravents [...] Raumproportionen und Raumverhältnisse» alterniert werden konnten.²⁴⁴ Dieser «affektive Modifikationsfaktor» sei als «räumliche Gegenkultur» zur Architektur zu verstehen, so Helmhold.²⁴⁵ Die «revenge of the body» gegen Geometrisierung und Raumkontrolle» findet allerdings, so muss man spezifizieren, auf der Objektebene statt; auf der Bildebene, so zeigen die Savonnerie-Paravents, unterhält hingegen der gezielte visuelle Kontrollverlust. Der unkontrollierbaren *papillotage*-Illusion entsprechen auf der Objektebene durchaus wieder die ebenfalls unkontrollierbaren verantwortlichen Textilien, wie Betten, Kissen und Vorhänge. Einen Schlüssel nicht so sehr zu den Paraventfalten oder -knicken im Raum, aber zur Rezeption der Paravents lieferte Gilles Deleuze in *Die Falte*: Das barocke Konzept der durch die Falte voneinander getrennten Seele und Körper, bei dem der Gesichtspunkt – der Blickwinkel aller wahren Variationen eines Objekts – von der Seele ausgeht, verknüpfte Deleuze nicht ohne Grund mit dem *Trompe-l'Œil*.²⁴⁶ Deleuze wies darauf hin, dass im Barock, einer Welt der Faltungen, die Theorie eines Zentrums geschwächt war und durch den Gesichtspunkt, das heißt ein neues optisches Modell der Perzeption, ersetzt wurde. Der gesehene Gegenstand ist nun nur noch die Summe seiner Metamorphosen und die Deklination seiner Profile, er wird nicht mehr von den Augen taktil abgetastet. Die Idee des barocken Perspektivismus erschließt dem Subjekt die Wahrheiten vieler Variationen (nicht die Variation der Wahrheit je nach Subjekt).²⁴⁷ Erst der Gesichtspunkt, die Positionierung und Ausrichtung des Subjekts in Richtung der unendlichen Varianz, gibt Antworten,²⁴⁸ und zwar jedem Individuum mit seinen Singularitäten und Prädikaten andere.²⁴⁹ Eine Skizze Deleuzes lässt dabei an einen Paravent denken, der die unendliche Varianz versinnbildlicht (Abb. 107). Der Gesichtspunkt aber muss springen, um das Kontinuum und die Falten je nach Länge der Kurve, des Paraventknicks²⁵⁰, zu begreifen.²⁵¹ Durch den Gesichtspunkt wird die «Mannigfaltigkeit aller möglichen Verknüpfungen [...]: die Stadt als ordnungsfähiges Labyrinth» ersichtlich²⁵²; oder auch der Paravent als vielfach auf sich selbst bezogenes visuelles Netz, das bei der – mechanisch zur Aufstellung notwendigen – Faltung nicht von einem Gesichtspunkt aus zu überblicken ist und doch gleichfalls sich mit einem Blick erschließt. Selbst wenn die Betrachtenden nicht alle Paneele gleichzeitig sehen können, weil die Falte sie abwechselnd ver- und enthüllt, nehmen sie doch das Ganze wahr. Es ist diese (virtuelle) Vielansichtigkeit, das Oszillieren zwischen verschiedenen Wahrheiten und den in den Raumfalten verborgenen individuellen Erkenntnissen, die zur *papillotage* zurückführen. Zusammen mit Henri Lefebvres Theorie der sozialen Raumproduktion durch Mensch, Objekt und Raum, liefern diese Aspekte einen Erklärungsansatz, warum Para-

vents im 18. Jahrhundert zu Trägern innovativster Raum- und Bildgestaltungskonzepte werden konnten.

Anmerkungen zu Kapitel III

1 Siehe zu Möbeln als Replikation von Architekturen Cache 1995, S. 49; Helmhold 2012, S. 37–45.

2 Nur selten spielt in der Literatur bisher die Medienspezifität des Klappens eine Rolle, die auch diese Arbeit nur streifen kann. Parallelen lassen sich etwa zu Überlegungen über Innen und Außen und Liminalität in Bezug auf Triptychen und Diptychen ziehen, siehe dazu Ganz/Rimmele 2016.

3 Verlet 1967.

4 Verlet 1982.

5 Vgl. Adams 1982. Ganz ähnlich Hemming/Aldbrook 1999.

6 Jordan 1989.

7 Vgl. Komanecy/Butera 1984; Werner/Andriess 1984; Gaudichon Botella 2005; Ausstellung *Bilder auf mobilen Wänden. Stellschirme aus Japan und dem Westen*, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 2015.

8 Siehe Meech-Pekarik 1979; Murase 1990; Impey 1997. Siehe auch Katz/Cranston/Hu 2009; Kraemerová/Gaudeková 2014. Zu chinesischen Paravents siehe Campen 2009; Brugier 2015.

9 Siehe Pinto 1986; Vinhais 2008; Katzew/Alcalá 2011; Zapatero 2012; Ette 2014; Sanabrais 2015.

10 Vgl. Courtin 2011.

11 Vgl. Scott 2013.

12 Vgl. Adams 1984; Caraccioli 1768, Bd. 2, S. 190: «Paravent. Meuble d’hiver, & dont la mode à su faire une garniture de chambre aussi belle qu’utile.»

13 Vgl. CNRTL 2017a. Siehe auch Havard [1887–90], Bd. 3, Sp. 1333 und Bd. 4, Sp. 98.

14 Havard [1887–90], Bd. 3, Sp. 1334: «chassitz, douliciers, cloisons de boys, ostevens et chambrillier de boys la chambre ducit Seigneur».

15 Vgl. Douët-d’Arcq 1865, S. 367: «à faire des ostevens au-dessus des fenestres».

16 Siehe Braunschweiger Monogrammist: *Die lockere Gesellschaft (Bordellszene)*, 1535/40, Öl auf Holz, 30,10 × 46,50 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 588; Jan Josef II Horemans nach Cornelis Troost: *Soldaten in einer Wachstube (Soldaten in een wachtlokaal)*, Mitte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 47 × 72 cm, Wien, Dorotheum, 21.4.2010; Jacob Houbraken nach Cornelis Troost: *Zweites Gardecorps der holländischen Offiziere (Tweede corps de garde van Hollandsche Officiers)*, 1760, Kupferstich, 33,1 × 45,2 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, OB 3759 (PK). Der Paravent hat diese Bedeutungs-doppelung noch einige Zeit weitergetragen: Furetière 1701, Bd. 3, o. S. verzeichnet unter dem Stichwort «Paravent» noch sowohl hölzerne Fensterläden, die die Gläser gegen Wind und Unwetter schützen sollen, als auch Wandschirme. Ersterer Bedeutung ging verloren und führt dazu, dass Mme de Maintenons berühmter Satz «Il faut périr en symétrie» sich ebenso auf die fehlenden Fensterläden bezogen haben kann, wie auf das königliche Verbot Paravents aufzustellen. Davon schreibt sie mehrere Male: erstmals in einem Brief vom 23. 7. 1713: «nous allons pourtant à Fontainebleau, où j’ai encore un très-bel appartement, mais sujet au même froid et au même chaud, y ayant une fenêtre de la grandeur des plus grandes arcades, où il n’y a ni volet, ni châssis, ni contrevent, parce que la symétrie en serait choquée. Ma solidité a quelque chose à souffrir ainsi que ma santé, de vivre avec des gens qui ne veulent que paraître et qui se logent comme des divinités; la seule consolation qu’on en peut tirer, et qui n’est pas petite, c’est qu’il n’y a rien qui incommode le roi, et que, jugeant d’autrui par lui-même, il loge les personnes qu’il honore de ses visites et de son amitié comme il se loge lui-même.» (Maintenon/Des Ursins 1826, Bd. 2, S. 412), dann in einem Brief vom 21. 8. 1713: «Il ne faut point compter sur les incommodités: avec lui, il n’y a que grandeur, magnificence et symétrie, et il vaut mieux essuyer tous les vents coulis des portes, afin qu’elles soient vis-à-vis les unes des autres [...]» (Maintenon/Des Ursins 1826, Bd. 2, S. 421), und schließlich das bekannte Zitat in einem Brief aus Fontainebleau vom 18. 9. 1713 an Mme de Glapion: «Ne croyez pas, madame, que je puisse mettre des paravents devant ma grande fenêtre; on n’arrange pas sa chambre comme on veut quand le roi y vient tous les jours, et il faut périr en symétrie.» (Maintenon/Des Ursins 1826, Bd. 2, S. 433).

17 Siehe etwa Anthonie Palamedesz.: *Elegante musizierende und sich unterhaltende Gesellschaft in einem Interieur (Elegant Company Playing Music and in Conversation)*, ca. 1670, Öl auf Holz, 48 × 67 cm, Sotheby’s, London, 4. 7. 2012; Michiel van Musscher: *Selbstporträt im Atelier (Zelfportret in het Atelier)*, 1679, Öl auf Holz, 57 × 46,5 cm, Rotterdam, Historisch Museum Het Shielandhuis, 10567-A-B sowie die historische Aufnahme eines Gobelinvorhangs aus dem 17. Jahrhundert aus Schloss Weikersheim, 1946, Deutsche Fotothek, LA 10.407/6a.

- 18 In den *Comptes du trésorier général* für die Jahre 1565–66 steht: «Payé vingt cinq frans à Frantz, tapissier de Son Altesse, pour reste de la fourniture qu'il a faite en la tapisserie de l'*Histoire de Moysse*», vgl. Lepage 1852, S. 66.
- 19 Commynes 1552, Buch 4, Kap. 8, fol. 63v–64r: «[1475, Vertrag von Picquigny, AR] Le Roy feut mettre ledict Seigneur de Contay dedans un grand & vieil ostevant, qui estoit dedans sa chambre, & moy avec luy, à fin qu'il entendist & peust faire rapport à son maistre des paroles, dont usoit ledict Connestable, & ses gens, dudict Duc. Et le Roy se vint seoir sur un escabeau, rasi-bus du dict ostevant, à fin que nous peussions mieulx entendre les paroles que disoit Louis de Creville [Diener von Saint-Pol, AR] [...] Le Roy rioit fort: & luy disoit qu'il parlast hault: & qu'il comméçoit à devenir un peu sourd: & qu'il le dist encores une fois [...] Le Seigneur de Contay & moy partismes de cest ostevant, quand les autres s'en furent alléz; & rioit le Roy, en faisant bien bonne chere [...]»
- 20 Commynes 1552, Buch 7, Kap. 15, fol. 135v: «Au dedans ont pour le moins, pour la plus part, deux chambres qui ont les planchez dorez, riches manteaux de cheminees de marbre taille, les chalis des lictz dorez, & les ostevens painctz & dorez, & fort bien meubles dedas.»
- 21 Zedler 1732–54, Bd. 34, Sp. 1613–14. Siehe auch Cröker 1721, Kap. 31, S. 175; Uffenbach 1753–54, S. 335–36: «In dem dritten Cabinet [von Schloss Salzdahlum, AR] waren allerhand lacirte Sachen, sonderlich verschiedene Indianische Schirme, vor Bett und Camine zu setzen.»
- 22 Vgl. Du Cange 1883–87, Bd. 1, Sp. 302b. Siehe auch Pudelko 1980; Richelet, 1680, Bd. 1, S. 265: «Écran, s. m. Ce qu'on tient à la main & qu'on se met devant le visage pour le garantir de l'ardeur d'un grand feu. Ce qu'on pose devant soi pour empêcher que le feu ne nous fasse mal.»; Furetière 1701, Bd. 2, o. S.: «ESCRAN, ou ECRAN, s. m. Petit meuble qui sert à se parer de la trop grande ardeur, ou de la lumière du feu. Il y a des écrans à pied qui se tiennent debout devant le feu; d'autres à main, qu'on orne de diverses histoires & images.»
- 23 Für Beispiele siehe etwa Reyniès 1987, Bd. 2, S. 768–75.
- 24 *Brevier*, ca. 1511, Frankreich, Miniatur, 22 × 15 cm, New York, Morgan Library & Museum, MS M.8, fol. 1r. Siehe auch *Stundenbuch*, Frankreich, Paris, 1430–35, New York, Morgan Library & Museum, MS M.359, fol. 1r; *Stundenbuch*, Frankreich, ca. 1465, New York, Morgan Library & Museum, MS M.1003, fol. 2r; *Psalter. Use of Metz*, Frankreich, 1250–75, Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 48, fol. 2r.
- 25 Siehe zur Textilität in dieser Miniatur auch Weddigen 2013b, S. 35–36.
- 26 Vgl. *Dunois Hours*, Frankreich, ca. 1440–50, London, British Library; *Stundenbuch*, Frankreich, ca. 1465, New York, Morgan Library & Museum, MS M.1003, fol. 16r. Siehe auch *Grimani Breviar*, 1490–1510, Venedig, Biblioteca Marciana; Simon Bening: *Dezember*, 1. Hälfte 16. Jahrhundert, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23638, fol. 13v. Siehe auch den geflochtenen runden Schirm aus dem 19. Jahrhundert, der sich in Hardwick Hall befindet (Inv. Nr. NT 1127422.4).
- 27 Siehe auch *Breviar*, Frankreich, um 1511, New York, Morgan Library & Museum, MS M.8, fol. 1r.
- 28 Siehe auch *Stundenbuch*, Frankreich, Paris, 1485–1500, New York, Morgan Library & Museum, MS M.195, fol. 1r. Ferguson O'Meara 1981, S. 77, Fn. 3 und S. 83 legt für die Londoner Madonna überzeugend dar, dass der Kamin als «the hearth of the virginal womb» und damit keinesfalls zufällig in dieser Interieurdarstellung zu finden ist – Ähnliches lässt sich auch für die Möbel in den Interieurdarstellungen des 18. Jahrhunderts konstatieren.
- 29 Vgl. Thornton 1971, S. 27, 31, 32, 33. Vgl. Adams 1982, S. 67–69.
- 30 Thornton 1971, S. 29.
- 31 Ebd., S. 31.
- 32 Ebd., S. 26.
- 33 Ähnliche Kaminschirme sind für das 18. Jahrhundert vor allem aus Großbritannien überliefert, etwa in der Sammlung des National Trust, bzw. finden sich auch in William Hogarths Gemälden *Der Dame letzter Pfand* (*The Lady's Last Stake*), ca. 1759, Öl auf Leinwand, 91,44 × 105,41 cm, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery und *Das Tête-à-Tête* (*The Tête à Tête*), 1743, 69,9 × 90,8 cm, aus der Serie *Modische Heirat* (*Marriage À-la-Mode*), London, National Gallery.
- 34 Kaminschirme und Paravents wurden mit allen Arten von ausgefallenen Textilien und Bildern versehen. Laut dem *Mercure de France*, Apr. 1735, S. 760–61 soll der Engländer M. Levet, Schüler des M. le Normand aus Rouen, diese Art von Textilien erfunden haben: «une espece de Tissu de plumes qui ne sont ni cousues ni colées, mais travaillées sur le Métier, ce qui fait une sorte de Tapisserie, pas plus épaisse, aussi moelleuse qu'un Damas, et au moins également solide pour la durée; avec cet avantage que la poussiere ne s'y attache jamais et qu'elle conserve toujours son éclat et ses couleurs vives et brillantes; [...] un Vase de fleurs, avec une Bordure d'un gout exquis sur un fond blanc, pour un Ecran. Le Duc de Leeds, Anglois, vient de l'acheter. Il travaille [...] à un Morceau où un Paon sera représenté sur le Dessein de M. Oudry, Peintre

du Roy. [...] comme Tentures de Cabinet ou d'Alcove, Paravents, Portieres, &c. qu'il achevera pendant le séjour qu'il fera à Paris.»

35 Vgl. Sévigné 1862–68, Bd. 6, S. 143–46 (Paris, 13. 12. 1679 an Madame de Grignan): «Je voudrois bien pouvoir vous dépeindre au naturel un écran qu M. le cardinal d'Estrées a donné à Madame de Savoie en forme de *sapate*, et dont Mme de la Fayette a pris tout le soin et donné le dessin. [...] Cet écran est d'une grandeur médiocre: du côté du tableau, c'est Madame Royale peinte en miniature, très-ressemblante, environ grande comme la main, accompagnée des Vertus, avec ce qui la fait reconnoître: cela fait un groupe fort beau et fort charmant. [...] Rien n'est mieux imaginé. L'autre côté de l'écran est d'une très-belle et très-riche broderie d'or et d'argent. Les clous qui clouent le galon sont de diamants; le pied est de vermeil doré, très-riche et très-bien travaillé; la cheville qui retient l'écran est de diamants aussi. Le haut du bâton est la couronne de Savoie, toute de diamants. Enfin, ce présent est tellement riche, agréable et dans le sujet, que tous les *sapates* en seront effacés. Il sera paisiblement mis devant le feu.» Siehe auch *Mercurie Galant*, Jan. 1680, S. 245, 262–63, 265–66: «J'ai accoustumé vous parler tous les ans, de la galante Feste du Sapete établie à Turin le cinquième Decembre. Il faut vous rendre compte de ce qui s'y est passé la dernière fois. [...] Le mesme soir, Madame Royale entrant dans sa Chambre, y trouva devant son feu un Ecran d'une beauté singuliere. Il faut vous en faire la description. Le pied est d'argent doré, travaillé admirablement; & dans le haut, il y a une Couronne de Savoie, couverte de fort beaux Diamans. Le corps de l'Ecran est une Miniature d'un excellent Maistre. Le Dessein représente Son Altesse Royale Monsieur le Duc de Savoye sur le bord de la Mer, & à pied. [...] Dans l'autre costé de la Table de l'Ecran, il y a une Broderie d'or, d'argent, & de soye couleur de feu, fort relevée, sur une peau de Frangipane, dont le dessein représente des flâmes de feu, sur lesquelles est une Couronne tres-riche. Les deux costez sont rejoinrs par un galon d'or, attaché avec un tres-grand nombre de clous à teste de Diamans. Madame Royale, & toute la Cour, furent fort longtemps sans pouvoir s'imaginer d'où venoit ce galant & magnifique Sapate; mais enfin on découvrit que Mr le Cardinal d'Estrées, dont la vivacité du génie brille dans les petites choses, comme celle de son esprit se fait admirer dans les grandes, avoit envoyé ce Présent de Paris par un Courrier dépesché exprés.»

36 Vgl. Courtin 2011, S. 196–99.

37 Einen Einblick in die Fertigung eines bemalten Paravents gibt Cröker 1721, Kap. 31, S. 178–80: «Über solche Rahmen nun spanne eine ungebleichte Leinwand von Henff=Garn, oder Hedegemacht, so noch roh und noch nicht gewaschen, und wie sie von den Leinweber kömmt, wenn du sie zuvor recht wohl gemangelt, oder gerollet hast, folgender Gestalt: Wenn du erst Deine Leinwand mit starcken Zwirn zusammen genehet, so klopfte die Nath wieder gleich mit einen Hammer, denn lege die Leinwand auf den Rahmen, doch, daß die Nath nicht auswendig, sondern inwendig komme, und nagele sie mit kleinen Nägeln auf der Seiten bey a. f. recht wohl an, wenn dieses geschehen, so wende dich zu der Seiten b. f. und ziehe mit Hülffe eines andern Menschen die Leinwand recht feste, und heffte denn solche mit Nägeln weitläufftig an, denn kehre dich zu oberst bey a. b. und nagele solche auch, wie bey a. f. geschehen, mit etwas nicht allzu starcken anziehen, recht feste an, letztlich gehe zu der 4ten Seiten f. f. ziehe selbe, vermittelt eines andern Gehülffen, wieder recht feste, und nagele sie nur weitläufftig an: Wenn solches geschehen, so laß einen Tag stehen, so wird sich die Leinwand recken, des andern Tages, so nimm die Nagel von denen Seiten, womit das Leinwand nur weiläufftig angeheffet, nach einander, doch nicht alle, sondern nur zwey oder drey weg, und ziehe wieder mit Helffung eines andern die Leinwand wieder so steiff an, als du kanst, und nagele sie also feste vollends an. Wenn die Rahmen nun alle mit Leinwand bezogen, so solt du selbige nach Lehre des XI. Kapitels, wenn du sie mit Oel=Farben mahlen wilst, gründen. Hernach kan man sie mahlen wie man will, als zum Exempel: Man kan selbe nur mit einer grauen Farben mahlen, auf selbe viereckichte lange Fächer machen, und dieselbe marmoriren, oder du kanst allerley Emblemata, oder Sinn=Bilder, mit ihren Überschriften in runde Felder setzen, und sothane Felder mit allerley netten Laubwerck umgeben. Wilst du allerley Blumen gestreut darauf legen, so stehet auch gut, sonderlich ziehren solche Schirme die darauf gemahlete Landschafften, item, schöne Gärten, darinne allerley Personen spatzieren gehen, dantzen, und sich lustig machen, oder man kan allerley grosse Bilder und Biblische Historien, als wie der Jacob schläfft, und die Engel auf einer Leiter aus den Himmel auf= und absteigen, und ihn bewahren, und dergleichen Inventiones mehr, woran ein jeder sein Gefallen hat, daran mahlen. Die inwendige Seite aber belangend, so wird selbe gar nicht bemahlet, oder doch nur mit einer dunkelen Farbe, und etwas mit Adern darein marmoriret. Wer aber diese vorige Arbeit nicht verlanget, der kan seine Rahmen mit grünen oder blauen Rasche, oder andern guten Zeuge beziehen, und selbe mit grünen oder blauen Bande und gelben Nägelein anschlagen.» Siehe auch Reyden 1988.

38 Vgl. Boulanger 1913, S. 13, ebenso *Paravent* [1978]. Dort wird ohne Quellenangabe kolportiert, sie habe im Schloss von Rambouillet die Paravents benutzt, um Einakter, sogenannte «comédies de paravent» aufzuführen.

- 39 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 1, Sp. 687–88; Adhémar 1968, S. 18, Nr. 67.
- 40 Vgl. Walckenaer 1856, Bd. 1, S. 38, stellt sich das blaue Schlafzimmer im Schloss Rambouillet an einem Herbsttag im Jahr 1644 so vor: «Un grand paravent, tiré entre la porte et la cheminée, formait dans la chambre même une chambre intérieure» und verweist auf Baudeau de Somaize 1660, S. 48: «J’y remarqué de plus, ensuite/Quoy que la chambre, fut petite/Que depuis la porte on voyoit/Un paravent qui s’etendoit/Jusqu’au près de la cheminée.»
- 41 Vgl. Viollet-le-Duc 1858–75, Bd. 1, S. 196–98.
- 42 Vgl. Sommerard 1883, S. 105: «Terminons ce bref aperçu en disant un mot des paravents qu’on appelait aussi *éperons* ou *ôte-vents*, et que l’on trouve fréquemment décrits dans les inventaires sous le nom d’écrans. Le paravent, qui, d’après un passage de Philippe de Commines, reproduit par Viollet-le-Duc, existait déjà du temps du roi Louis XI, était connu précédemment sous le nom de *clotel* et consistait en une pièce d’étoffe suspendue dans la chambre et destinée à arrêter l’air froid qui pénétrait par l’ouverture des portes. Le *clotel* s’est transformé en paravent à feuilles, mais la fragilité de ce meuble en a rendu la conservation difficile. L’Hôtel de Clunay en conserve plusieurs spécimens fort intéressants, tels que celui du château d’Effiat et surtout le grand paravent du temps de Louis XIII exécuté sur papier par des artistes de l’extrême Orient et reproduisant les diverses scènes de la vie de château avec des personnages en costumes de la cour de France.»
- 43 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, S. 99.
- 44 Vgl. ebd.: «A quelle époque le paravent, ainsi construit, fit-il son apparition dans notre mobilier? On n’a pas sur ce point de notion précise. Il est vraisemblable que c’est à la fin du XVI^e siècle.»
- 45 Vgl. Verlet 1982, S. 298. Auf die Existenz solcher Paravents weist eine Anekdote Saint-Simons (siehe S. 186), sowie einige Kunstwerke hin, etwa Pierre-Antoine Baudouin: *Das Coucher der Braut (Le coucher de la mariée)*, 1767, Gouache, 36 × 31,7 cm, Ottawa, Musée des Beaux-Arts; Pierre-Antoine Baudouin: *Der entleerte Köcher (Le carquois épuisé)*, ca. 1775, Öl auf Leinwand, 31,5 × 25 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay; aber auch Nicolas Lavreince: *Der Imbiss im Boudoir (La collation au boudoir)*, Gouache, spätes 18. Jahrhundert, Paris, Artcurial, 13. 11. 2015 (ehemals Sammlung Maurice Fenaille).
- 46 Vgl. Yoshida-Takeda 2004.
- 47 Vgl. ebd., S. 1505–07. Siehe auch Massarella 1990, S. 6–48; Campen 2009, S. 138.
- 48 Vgl. Yoshida-Takeda 2004, S. 1509–10. Siehe auch Adams 1982, S. 21–22.
- 49 Vgl. Yoshida-Takeda 2004, S. 1502.
- 50 Vgl. *Cartas* 1598, fol. 17r–47v (Jahresbrief von Gaspard Coelho vom 15. Februar 1582 an den General der Jesuiten-Compagnie in Rom), hier fol. 39r–39v: «Sabendo pois que o padre se queria tornar, lhe mandou hum recado mui amoroso, & cortes, dizendo que pois elle viera de tam longe a velo, & naquella sua cidade se de tiuera muito tempo, & mostrara de sejo de fazer muita conta da casa, que elle ali tinha dado aos padres de tudo lhe daua os agradecimentos, & juntamente desejava de lhe dar alguma cousa, que por lembrança, & sinal do amor que tinha aos padres leuasse quando se tornasse pera sua terra, & que cuidando nas peças q tinha de estima nao achou cousa que lhe contentasse, porque todas as peças ricas vem de Europa, saluo se o padre desejasse de leuar pintado o seu mesmo Collegio, de maneira que lhe mandou os seus beóbus pera que os visse, e que se lhe contentassem os deixasse ficar, & nao lhe contentando lhos tornasse a mandar. Ainda bem nao começamos a abrilos pera os ver, quando chegou mui depressa hum hidalgo com outro recado de Nobunanga em que lhe mandava dizer que logo lhe mandasse os seus beóbus se nao contentarao ao padre, & isto com tanta festa, & alegria, que bem mostrauao os recados, & que os trazia o muito amor & familiaridade de quem os mandaua.» Siehe auch Fróis 1976–84 [1583–97], Bd. 3, S. 260–61.
- 51 Vgl. Yoshida-Takeda 2004, S. 1503–04.
- 52 Vgl. ebd., S. 1508. Der Paravent soll etwa 1,20 × 2,40 m groß gewesen sein und zwei Paneele gehabt haben.
- 53 Vgl. Sauzé 1844.
- 54 Vgl. CNRTL 2017b. Siehe auch Furetière 1701, Bd. 3, o. S.: «Ce mot vient de l’Italien paravento.»
- 55 Vgl. AN KK 157 (AE II 765); Havard [1887–90], Bd. 4, S. 99; Deville 1878–90, S. 202: «Deux paravans d’autel, aussy de velours couleur de zizolin, garny de croix de passement d’argent et armoiries de broderie d’or».
- 56 Vgl. Yoshida-Takeda 2004, S. 1504.
- 57 Vgl. ebd., S. 1509; zwei Namban-Paravents aus seiner Sammlung befinden sich heute noch in Evora, Museu Soares dos Reis, datiert auf ca. 1590.
- 58 Der Begriff «Coromandel» ist in Frankreich erst ab 1720 belegt, in Großbritannien findet bis ins 19. Jahrhundert noch der Begriff «Bantam» Anwendung. Im 17. Jahrhundert wurden

die Möbelstücke als «vernis», «en creux» oder «gravé» bezeichnet, vgl. Wolvesperges 2000, S. 52–53.

59 Vgl. Courtin 2011, S. 196.

60 Vgl. Adams 1982, S. 11.

61 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 99; Wolvesperges 2000, S. 32.

62 Vgl. Campen 2009, S. 137–38. Japanische Lackpaneele stammten nie von Paravents, sondern von Möbeln und waren dementsprechend kleiner, bzw. tendenziell zu klein für Wandverfädelungen. Ein Lackraum aus japanischen Lackpaneelen entstand beispielsweise 1654 in Den Haag.

63 Stalker/Parker 1688, S. 37–38: «Had it [Bantam-Work = Coromandel, AR] been a thing of little trouble, or which might have been useful to the young and willing practitioner, we had inserted a Plate or two of it, for it differs vastly from the Japan in manner of draught; but since tis [sic!] now almost obsolete, and out of fashion, out of use and neglected, we thought it a thankless trouble and charge to affix a Pattern, which could neither advantage Us, or oblige You: I think no person is fond of it, or gives it house-room, except some who have made new Cabinets out of old Skreens. And from that large old piece, by the help of a Joyner, make little ones, such as Stands or Tables, but never consider the situation of their figures; so that in these things so torn and hacked to joint a new fancie, you may observe the finest hodgpodg and medly of Men and Trees turned topsie turvie, and instead of marching by Land you shall see them taking journeys through the Air, as if they had found out Doctor Wilkinson's way of travelling to the Moon.» Siehe auch Campen 2009, S. 140.

64 Vgl. Campen 2009, S. 142; Wolvesperges 2000, S. 53, 71.

65 Vgl. Wolvesperges, S. 53–54, 144.

66 Siehe Kapitel III.3.

67 Vgl. Verlet 1982, S. 299; Courtin 2011, S. 194.

68 Das Gemälde befand sich von mindestens 1757 bis 1776 in der Sammlung des Pariser Kunstmäzens Augustin Blondel de Gagny, der auch einen Paravent von Watteau besaß, siehe S. 192.

69 Deleuze 2012 [1988], S. 199.

70 Palamedesz. arbeitete auch für van Bassen, vgl. Rüger/Billinge 2005, S. 37, 41, Fn. 61.

71 Vgl. Anthonie Palamedesz.: *Innenraum mit einem Tauffest (Interieur mit een doopfeest)*, ca. 1650, Öl auf Holz, 59,7 × 94 cm, Christie's, New York, 3.10.2001, Lot 38; Anthonie Palamedesz.: *Elegante Gesellschaft zu Besuch am Wochenbett (Elegant gezelschap op kraambezoek in een interieur)*, ca. 1650, Helbing, München, 5.–6.12.1911, Lot 194.

72 Etwa in Hieronymus Janssens: *Besuch am Wochenbett (Kraamvisite)*, ca. 1660er Jahre, Öl auf Leinwand, 773 × 116,8 cm, Christie's, New York, 7.6.2002.

73 Pieter de Hooch: *Frau und Kind mit Magd (A Lady and a Child with a Serving Maid)*, ca. 1674–76, Öl auf Leinwand, 86,2 × 79,7 cm, Philadelphia, Museum of Art; Ders.: *Mann und Bedienstete hinter einem Paravent (A Man and a Serving Woman behind a Screen)*, ca. 1660–76, Öl auf Leinwand, 88 × 81 cm, Sotheby's, London, 12.7.2001; Ders.: *Kartenspielendes Paar mit Bediensteter (A Couple Playing Cards, with a Serving Woman)*, ca. 1665–75, Öl auf Leinwand, 68,6 × 58,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art; Ders.: *Fröhliche Gesellschaft in einem vornehmen Interieur/Der Gruß (Merry Company in a Distinguished Interior/The Greeting)*, 1675–77, Öl auf Leinwand, 73 × 62 cm, Washington, National Gallery of Art (ehemals Corcoran Art Gallery).

74 Vgl. auch das Werk seines Sohnes Jan Josef II Horemans, sowie seines Bruders Peter Jacob Horemans.

75 Siehe auch Jan Josef I Horemans: *Tischgesellschaft bei Hausmusik*, signiert und datiert 1716 oder 1736, München, Hampel Auktionen, 5.12.2008, Lot 301; Jan Josef I Horemans: *Die Operation (The Operation)*, 1740er Jahre, Öl auf Leinwand, 34 × 41 cm, St. Petersburg, Eremitage. Siehe auch Jan Josef Horemans II: *Teestunde (Het thee-uurtje)*, 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 51 × 58 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; Cornelis Troost: *Holländisches Wochenbettzimmer (Hollandse kraamkamer)*, 1741, Öl auf Holz, 65 × 55,1 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen. Zur Wiederholung und Aufnahme von Motiven in der niederländischen Genremalerei vgl. Aono 2015.

76 Zu den Tapisservorhängen in der niederländischen Malerei siehe Schindler 2014, S. 143–62.

77 Nicolas IV de Larmessin nach François Boucher: *Die verliebte Geliebte (La courtisane amoureuse)*, aus der Serie *La Fontaines Erzählungen (Contes de La Fontaine)*, Radierung, 42,5 × 58 cm, Paris, Musée du Louvre, 31520 LR. Siehe auch Nicolas François Regnault: *Das Lever (Le lever)*, kolorierter Kupferstich, 20,4 × 14,2 cm, Paris, Musée du Louvre, 5948 LR; Gerard René Levilain nach Nicolas Lavreince: *Die späte Reue (Le repentir tardif)*, Kupferstich, 44,7 × 32,2 cm, Paris, Musée du Louvre, 6601 LR.

- 78** Siehe auch Aono 2015, S. 97–118 über die Tendenz, um 1700 in den Niederlanden die Genremalerei zu verfeinern und zu nobilitieren. Die noblen Figuren kamen aus der Historienmalerei und waren ein Weg, verschiedene Sammlerbedürfnisse gleichzeitig zu befriedigen.
- 79** Siehe auch Grivel 1986, S. 143–44; Gaudriault 1983, S. 20.
- 80** Vgl. *Stundenbuch*, Frankreich, ca. 1465, New York, Morgan Library & Museum, MS M.1003, fol. 2r; *Psalter. Use of Metz*, Frankreich, 1250–75, Oxford, Bodleian Library, MS.Douce 48, fol. 2r.
- 81** Auch über das 18. Jahrhundert hinaus: Aus der historistischen Genremalerei des 19. Jahrhunderts, die das 18. Jahrhundert fiktionalisierte, ist der Paravent als Bildkomponente kaum wegzudenken, z. B. Jean Carouls: *Der Lauscher (The Eavesdropper)*, 1880, Öl auf Leinwand, 77,5 × 95,8 cm, Sotheby's, New York, 28.10.2003, Lot 145.
- 82** Siehe etwa Francis Hayman: *Jonathan Tyers und seine Familie (Jonathan Tyers and his Family)*, 1740, Öl auf Leinwand, 77,8 × 106,2 cm, London, National Portrait Gallery; Ders.: *Die Familie Gascoigne (The Gascoigne Family)*, ca. 1740, Öl auf Leinwand, 100,3 × 126,4 cm, San Marino, Huntington Art Collections.
- 83** Guiseppe Baldrighi: *Philippe de Bourbon und seine Familie (La famiglia di Don Filippo di Borbone)*, ca. 1757–58, Öl auf Leinwand, 285 × 415 cm, Parma, Galleria nazionale.
- 84** François Boucher: *Eine Dame auf ihrem Faulbett (A Lady on Her Day Bed – Madame Boucher)*, 1743, Öl auf Leinwand, 57,2 × 68,3 cm, New York, Frick Collection.
- 85** Siehe auch Jean-François Gilles, gen. Colson: *Das Schläfchen (Le repos)*, 1759, 93 × 73 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts; Étienne Jeaurat: *Der Quacksalber, oder Chirurg Barri (Le marchand d'orviétan ou l'opérateur Barri)*, ca. 1743, Öl auf Leinwand, 33 × 26,7 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay.
- 86** Vgl. Bocher 1875; Wennberg 1947; Burolet 2008.
- 87** Vgl. Los Llanos 2008, S. 19–22.
- 88** Siehe etwa Isidor-Stanislas Helman nach Nicolas Lavreince: *Der gefährliche Roman (Le roman dangereux)*, 1781, Kupferstich, Paris, Musée du Louvre, 6606LR; Jean-Frédéric Schall: *Der zugelassene Verehrer (The Suitor Accepted)*, 1788, Öl auf Leinwand, 30,4 × 40,6 cm, Privatsammlung. Siehe auch Charles-Germain de Saint-Aubin: «*C'est dommage, Elle a Raison*», ca. 1740–75, Gouache, Tinte und Bleistift auf Papier, Skizzenbuch, Waddesdon Manor, 675.340.
- 89** Vgl. Laneyrie-Dagen/Vigarello 2015, S. 88. Siehe etwa Antoine Louis Romanet nach Sigmund Freudenberg: *Das Bad (Le Bain)*, 1774, Kupferstich, 58,3 × 42,5 cm, Paris, Musée du Louvre; Nicolas-René Jollain: *Das Bad (Le Bain)*, um 1780, Öl auf Leinwand, 25,5 × 20,5 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay.
- 90** Vgl. ebd., S. 117.
- 91** Nicolas Lavreince (zugeschrieben): *Die Morgentoilette (La toilette)*, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Gouache, 20 × 16 cm, Privatsammlung, ehemals Sammlung Achille-Fould; Paris, Drouot Richelieu, Damien Libert, Auktion *Meubles et objets d'art*, 28.–29.4.2009, Lot 6.
- 92** Siehe etwa François-Nicolas-Barthélémy Dequevauviller nach Nicolas Lavreince: *Die Gesellschaft – Im Salon (L'assemblée – Au salon)*, 1783, Kupferstich, 44,2 × 60,1 cm, Paris, Musée du Louvre.
- 93** Zum Voyeur vgl. Laneyrie-Dagen/Vigarello 2015, S. 114–17.
- 94** Zum Fächer als Bildmedium siehe Volmert/Bucher 2019.
- 95** Etwa in zahlreichen Darstellungen der *toilette*, bspw. Charles-Germain de Saint-Aubin: *Die Toilette (La Toilette)*, aus *Essai de Papillonerie Humaines*, ca. 1756–60, Kupferstich, 39,4 × 26,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, 1982.1101.6; Jean Massard nach Pierre-Antoine Baudouin: *Das Lever (Le lever)*, 1771, Kupferstich, 40,6 × 29 cm, Williamstown, Clark Art Institute, 1955.2377 oder auch Jean-Baptiste Chapuy nach Nicolas Lavreince: *Der kleine Liebling (Le petit favori)*, kolorierter Kupferstich, Washington, National Gallery of Art, 1942.9.2414.
- 96** Etwa Jean-Honoré Fragonard: *Der glückliche Hahnrei (Le cocu battu et content)* (Illustration für La Fontaine), 1765–77, Skizze, 20,3 × 14,3 cm, Paris, Musée du Petit Palais.
- 97** Vgl. Saint-Simon 1856–58, Bd. 12, S. 54.
- 98** Vgl. Orléans 1832, S. 4: «Je me souviens de la naissance du roi d'Angleterre comme si c'était aujourd'hui. [...] Je] me glissai dans la chambre de ma tante, [...] et me fourrai derrière un grand paravent qu'on avait placé devant la porte auprès de la cheminée. Quand on apporta auprès du feu l'enfant nouveau-né pour le baigner, je sortis de ma cachette.»
- 99** Der Stich ist signiert mit «Picart Amst^{dm} sc.», wobei der Name des berühmten Stechers gefälscht sein könnte. Wie viele ausländische Stecher veröffentlichte auch Picart einen Stich zum Südseeschwindel (Bernard Baron nach Bernard Picart: *A Monument Dedicated to Posterity in Commemoration of the Incredible Folly Transacted in the Year 1920*, 1720–21, Kupferstich und Radierung, 24,6 × 34,7 cm, London, British Museum, 1896.0501.1364), der jedoch mit dem *Skeen* nichts gemein hat. Siehe auch William Hogarths *Emblematischer Druck zum Südseekomplot (Emblematical Print on the South Sea Scheme)*, 1721, Kupferstich und Radierung, 26,1 × 32,4 cm, London, British Museum, S.2.4.
- 100** Siehe Carswell 1993.

101 Walpole hatte sich von Anfang an gegen die Machenschaften der South Sea Company ausgesprochen, geriet dann aber dennoch in Kritik, vgl. Coxe 1798, Bd. 2, S. 216–17 (Saint John Brodrick an Lord Middleton, 24. 5. 1721): «After all the pains that have been taken to detect the villanys of the directors and their friends, I am afraid they will at last flip thro' their fingers, and that nothing further will be done as to confiscation, hanging, &c. There certainly is a majority in the house of commons, that are willing to do themselves and the kingdom justice; but they act so little in concert together [...] He [Thomas Brodrick, AR] is [...] the spring that gives motion to the whole body; and the only man that either can or will set matters in a true light, and expose and baffle the schemes of the skreen, &c. The house were five hours in a committee [...] and were amuse'd and banter'd [...] by questions and amendments propos'd by the skreen, &c. so that they rose at last without coming to any resolution. [...] the kingdom is like to be very happy, when the skreen, and the gentleman [Sunderland, AR] with the bloody nose, act in perfect concert together.» Siehe auch Coxe 1798, Bd. 1, S. 157.

102 Vgl. Carswell 1993, S. 207.

103 Walpole verteidigte zwar den bestochenen Charles Stanhope aber nicht Aislabie, vgl. Carswell 1993, S. 205.

104 Diese Äußerung bezieht sich wahrscheinlich auf die satirische Werbung in *The Post Boy* vom 4. März 1721: «To be Sold A Large Commodious Skreen, something the worse for wearing, which may be seen this day at the House over against Baron Spaar's in Arlington Street, and on Wednesday at the Place of Sale, near the Court of Requests.» Vgl. Stephens/George 1870–1954, Bd. 2, S. 580. Arlington Street war im 18. Jahrhundert die Straße der Staatsmänner, vor allem die westliche, die Parkseite, auf die Robert Walpole 1716 zog. Vgl. Wheatley 2011 [1891], Bd. 1, S. 62–63. Siehe auch Coxe 1798, Bd. 2, S. 209 (Thomas Brodrick an Lord Middleton, 7. 3. 1721): «You'l soon see, by reading the advertisements, the reason of sending the inclosed paper; Mr. W[alpole] lives opposite to B. Spars [the Swedish minister; Coxe].»

105 Korinthisches Erz, kupferbasierte, schwarze Legierung, in der Antike sehr wertvoll.

106 Wie beschrieben von Homer in der *Illiad*, Buch 18, Z. 478–608.

107 Roger Bacon (um 1219–92) wurde durch ein bekanntes Theaterstück von 1590 nachgesagt, er habe einen sprechenden Metallkopf erschaffen, um zu erfahren, ob man Eglan mit einer schützenden Kupfermauer umgeben könne. Der Kopf ist ein Symbol für die Unverfrohenheit der Spekulanten, vgl. Stephens/George 1870–1954, Bd. 2, S. 580.

108 Bildunterschrift von Abb. 92.

109 In Unkenntnis von Walpoles Spitznamen nahm Weichel 2015, S. 176–77 an, dass sich der *Famous Skreen* auf die (Koromandel-)Paravents in den Häusern der Spekulanten John Blunt und Richard Hawes bezog. Ganz davon abgesehen, dass das Interesse an Koromandels in den 1720er Jahren bereits stark gesunken war, hat der dargestellte Schirm mit deren Form und Ikonografie nichts gemein; vielmehr erinnert er an die *découpage*-Mode. Es stimmt allerdings, dass England zwischen den 1680ern und 1702 große Mengen Koromandels importierte (vgl. Campen 2009, S. 140). *Découpage* war in Frankreich in den 1720er Jahren sehr beliebt, vgl. den Brief von M. Constantin «sur la nouvelle mode des Meubles en découpage» in: *Mercur de France*, Dez. 1727, S. 2889–94: «On en fait tous les ameublemens qui font susceptibles de cette matiere; Ecrans, Paravents, Tentures, Plafonds, Imperiales de Carrosses, de Chaises». Siehe auch *Mercur de France*, Dez. 1731, S. 2842–44 über Kaminschirme, die der Königin geschenkt wurden: «Ces Ecrans sont ornez d'Estampes, où sont représentées les Scenes principales d'une Piece intitulée les petits Comédiens [...] On a joint à ces Estampes des ornemens d'un très-bon goût [...]» Aus Anlass der Schenkung veröffentlichte der *Mercur de France* ein Gedicht: «A LA REINE, Pour lui présenter des Ecrans. [...] Mais puisqu'un feu bien plus sensible/ Peut seul contre l'Hyver vous mettre en sûreté,/ Et que ce même feu peut vous être nuisible/ Par son trop de vivacité; [...] De vous offrir de quoi temperer sa chaleur,/ Et repousser son excessive ardeur./ Pour que ces Ecrans püssent plaire,/ On les a décorés d'ornemens curieux./ Et leur usage gracieux,/ Sans doute empêchera la flamme téméraire/ D'offenser la douceur et l'éclat de vos yeux,/ Et que jamais elle n'altère/ Votre visage précieux. [...]»

110 Vgl. *The Brabant Skreen*, 29. 4. 1721, London, British Museum; *A New Screen for an Old One or the Screen of Screens*, März 1742, London, British Museum, 1868,0808.3692; *The Screen*, ca. 1742, London, British Museum, 1868,0808.12379; *The Night-Visit, or The Relapse*, 1742, London, British Museum, 1868,0808.3695. Vgl. insbesondere das Spottgedicht *The Ladies SKREEN, A New Ballad*, [1728?], London, British Library: «That famous Word a SKREEN,/ Invented first as we are told,/ To keep us either warm or cold.// For first we place it by the Fire,/ Or, when that Use is o'er;/ When Flames decrease, or Winds grow high/ We place it next the Door,/ This Office last is worse, no doubt,/ Who's at the Door, is nearest Out.// Now Heav'n increase the Subjects Love/ To th' King that will displace/ The Man, whose Going Out may prove/ A Gen'ral Act of Grace,/ Speak loudly Brittons, what you mean,/ God save the King Fold up the SKREEN.» Siehe auch O'Connell 2014, S. 38.

- 111 Vgl. Meech-Pekarik 1979, S. 5; Katz 2009, S. 13–15. Katz setzt den Umschwung von Seide zu Papier früher an als Meech-Pekarik, die noch einen Paravent aus dem 12. Jahrhundert mit Seidenbordüre zeigt.
- 112 Vgl. Impey 1997, S. 10.
- 113 Vgl. Katz 2009, S. 13–15. Siehe auch Yoshida-Takeda 2004, S. 1501.
- 114 Vgl. Adams 1984, S. 16.
- 115 Vgl. Adams 1982, S. 58.
- 116 Courtin 2011, S. 194.
- 117 Vgl. Adhémar 1968, Nr. 70 (Kunsthandel Brimo de Laroussilhe).
- 118 Vgl. Gage 1822, S. 27: «[Great Chamber, 1. Stock, AR] Itm, one great foulding skreene of seaven foulds, wth a skreene cloth upon it of green kersey. Itm, one lesser skreene of fower folds, wth a greene cloth to it. [...] [An der Tür, AR] Itm, one little fine wicker skreene, sett in a frame of walnut tree.» Wie auch in französischen Inventaren des 17. Jahrhunderts sind im Great Chamber von Hengrave erste Bemühungen zu erkennen, die Farben aufeinander abzustimmen (Stühle karmesinrot und gelb, einige schwarz; Vorhänge, Teppiche und Paravents grün), die Materialität der Textilien war jedoch sehr unterschiedlich (Satin, Seide, Samt für Sitzmöbel; Kersey und Southege für Vorhänge; Buckram für Verschiedenes).
- 119 Vgl. das Inventory of the Goods of the Countess of Leicester, made in 1634–5, from the original roll on velum, Halliwell 1854, S. 1–58, hier S. 34–35.
- 120 Vgl. Millar 1972, S. 84, 88, 120, 127, 224, 285, 288.
- 121 Vgl. ebd., S. 89: «One other Skreene cloth of white sattine enbroyrd all over with needleworke of gould and silver with the culloures of England and Scotland ioyned together and wrought in y^e same in a circle of fine Needleworke with the Armes of y^e Knights of y^e Garter wrought in the said cloth lynyed wth channgeable taffaty, freindgd att the ends and sydes with a narrowe freindge of gould and silver». Siehe auch Adams 1982, S. 69.
- 122 Vgl. Millar 1972, S. 225: «an old wicker Skreene, an old fire shovell», und S. 229: «Three Tables, one Forme, one Wicker skreene, one fire Grate, and twoe stooles».
- 123 Vgl. ebd., S. 9, 232–33, 234, 392.
- 124 Vgl. Adams 1982, S. 67. Vgl. auch John Skeltons Gedicht *The Bowge of Court* von 1498/99, Skelton 1969, S. 12: «Of one and other that wolde this lady see, / Whiche sat behynde a traves of sylke fyne, / Of golde of tessew the fynest that myghte be».
- 125 Vgl. Millar 1972, S. 183: «A foulding skreene».
- 126 Vgl. Sauzé 1844, S. 44, 110.
- 127 Vgl. ebd., S. 110: «Lit à hauts piliers; matelas, etc., trois rideaux, etc., demi-écarlate cramoisi garni de bandes de satin vert, soufré en broderie blanche et aurore, avec crépine de soie, couverture de satin rouge piquée, tapis (de table) pareil... 90 L.»
- 128 Vgl. Tallemant des Réaux 1834–35, Bd. 2, S. 381–82: «Ayant trouvé deux meneurs d'ours dans la rue Saint-Thomas, avec leurs bêtes emmuselées, il [Voiture, AR] les fait entrer tout doucement dans une chambre où Madame de Rambouillet lisoit, le dos tourné aux paravents. Ces animaux grimpent sur ces paravents; elle entend du bruit, se retourne et voit deux museaux d'ours sur sa tête.»
- 129 Vgl. Belevitch-Stankevitch 1910, S. 86.
- 130 Vgl. Yoshida-Takeda 2004, S. 1518.
- 131 Vgl. Belevitch-Stankevitch 1910, S. 136, 257.
- 132 Vgl. Verlet 1982, S. 299. Siehe auch Courtin 2011, S. 196.
- 133 Vgl. Belevitch-Stankevitch 1910, S. 87. AN O¹ 3304, Journal du Garde-Meuble, 17.2.1666, Inv. Gén., Bd. II, S. 223: «deux grands paravents de la Chine de 12 feuilles, de cuir d'un costé et de satin vert de l'autre».
- 134 Historische Lederparavents finden sich heute in Sammlungen über ganz Europa verteilt: National Trust, Großbritannien (z. B. Lederparavent, 17. Jahrhundert, Dyrham Park, NT 453066), Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lissabon, Portugal (Lederparavent mit Textiltrückseite, ca. 1730, Holland, CMAG 800), Museu de l'Art de la Pell, Vic, Spanien (Lederparavent, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, England), Maison Consulaire von Saint-Flour, Frankreich (Lederparavent, 17. Jahrhundert), Rijksmuseum, Amsterdam, Niederlande (1750–1800, BK-NM-3481).
- 135 Vgl. Hemming/Aldbrook 1999, S. 26; Mitchell 2009, S. 14. Siehe auch Schulze 2011.
- 136 Vgl. Courtin 2011, S. 194.
- 137 Vgl. ebd., S. 194.
- 138 Vgl. ebd., S. 196.
- 139 Vgl. Champier/Sandoz 1900, Bd. 1, S. 240–41: «Dans sa [Duchesse d'Orléans im Palais Royal, AR] chambre, tendue de satin blanc brodé d'or, était un grand lit à l'impériale de six pieds et demi de long sur cinq pieds de large, dans un enfoncement formant alcôve, encadré par une étoffe de satin blanc, à broderie d'or, de soie et de chenille, avec fond à l'impériale, pentes et soubassement de même tissu. Il était accompagné d'un paravent à six feuilles, également

de satin blanc, avec pareille broderie que le lit. Toute cette garniture et les quatre rideaux des fenêtres étaient estimés, dans l'inventaire, au prix de 5,400 livres. Les tabourets, les chaises, les fauteuils de commodité, à pieds de temps avant sa mort, a été agrandie. Les ornements de tapisserie au petit point, à fond blanc, ornements de fleurs rouges et vertes. Dans un coin de la chambre se trouvait le fameux lit de repos qu'aimait si fort la duchesse: il n'avait pas moins de six pieds et demi de long, sur trois pieds et demi de large, et était en bois doré chantourné.»

140 Vgl. Champier/Sandoz 1900, Bd. 1, S. 316: «nous arrivons à sa chambre, celle qu'il occupait en dernier lieu, et qui, peu de temps avant sa mort, a été agrandie. Les ornements de sculpture, et de dorure, les glaces et la disposition de l'alcôve en font une pièce toute charmante. L'alcôve qui renferme le lit est soutenue par deux colonnes dorées d'ordre composite, et fermée par une balustrade du même goût. Toute la chambre est tendue de soie cramoisie, formant panneaux encadrés de galons d'or. Le lit, à bas piliers de bois de noyer, est en forme duchesse, avec bonnes grâces, doubles pentes, dossier à l'impériale, chantourné, également de damas cramoisi avec franges, glands et houppes d'or. Comme meubles, huit fauteuils, neuf pliants et quelques tabourets couverts de peluche cramoisie, un fauteuil de toilette, une petite table de nuit en bois de violette, deux grandes tables de bois sculpté et doré, avec dessus de marbre en vert Campan, une commode en forme de tombeau, plaquée de bois de violette et garnie de bronzes de couleurs, avec dessus de marbre Cerfontaine, enfin dix feuilles de paravent à coulisse, de damas cramoisi.» Siehe auch Verlet 1982, S. 299, 456, Fn. 73.

141 Vgl. Saint-Simon 1856–58, Bd. 10, S. 86.

142 Vgl. Orléans 1788, Bd. 2, S. 68–69: «Cette petite Dauphine se piquoit peu de propreté. Souvent, dans le cabinet même du Roi, étant devant le feu de la cheminée, debout, derrière un écran, elle se faisoit donner un remède, & trouvoit fort plaisant que la femme chargée de cette fonction le lui donnât à genoux.» Siehe auch Orléans 1832, S. 188.

143 Vgl. Saint-Simon 1856–58, Bd. 6, S. 18.

144 Vgl. Warton 1753, S. 155.

145 Vgl. ebd., S. 155–59: «If these observations are rightly founded, what shall we say of the taste and judgment of those who spend their lives and their fortunes in collecting pieces, where neither perspective, nor proportion, nor conformity to nature, are thought of or observed; I mean the extravagant lovers and purchasers of CHINA, and INDIAN screens. I saw a sensible foreigner astonished at a late auction, with the exorbitant prices given for these SPLENDID DEFORMITIES, as he called them, while an exquisite painting of Guido passed unnoticed, and was set aside, as unfashionable lumber. Happy should I think myself to be able to convince the fair connoisseurs that make the greatest part of Mr. Langford's audiences, that no genuine beauty is to be found in whimsical and grotesque figures, the monstrous offspring of wild imagination, undirected by nature and truth. [...] If we raise our thoughts to a subject of more importance than writing, I mean dress; even in this sublime science, SIMPLICITY should ever be regarded. It might be thought presumption in me to censure any part of Miss ****'s dress, last night at Ranelagh: yet I could not help condemning that profusion of ornament, which violated and destroyed the unity and τὸ ὅλον [das Ganze, AR] (a technical term borrowed from the toilette) of so accomplished a figure.»

146 Mercure de France, Dez. 1727, S. 2676.

147 Vgl. Ebeling 2012, S. 98, Fn. 309.

148 Vgl. Vogtherr/Tonkovich 2011, S. 24, 119–24.

149 Vgl. Tillerot 2010, S. 389, Nr. 212. Dacier/Vuaflart 1921–29, S. 8 bemerken, dass die kleine Zeichnung zeige, dass Bouchers Stich seitenverkehrt sei. In Julliennes Nachlassinventar (25. 3. – 5. 8. 1766, Minutier Moisy) erscheint das Bild als «deux petites figures dans une arabesque par Wateau». Siehe auch Remy 1767, S. 102, Nr. 255: «Un tableau d'arabesques avec deux figures, peint sur toile [...] M. Boucher en a gravé une estampe de goût, sous l'inscription du *Dénicheur de moineaux*.» Wann das Bild in Julliennes Sammlung kam ist nicht bekannt.

150 Fourcaud 1909, S. 130 hält Watteaus Werk in Julliennes Sammlung wegen seiner geringen Größe für eine Vorlage, die in anderen Größen und Materialien ausgeführt werden konnte, möglicherweise, wegen der *Fleurs de Lys* im unteren Bildteil des Kupferstichs, als Ladenschild für den Laden *Aux Armes de France* von Watteaus erstem Händler Sirois, vgl. Fourcaud 1909, S. 52.

151 Vgl. Tillerot 2010, S. 389; Ziskin 2012, S. 198. Fourcaud 1909, S. 50 weist diese Annahme zurück.

152 Vgl. National Gallery 1997, S. 370.

153 Vgl. Glorieux 2009, S. 39.

154 Dacier/Vuaflart 1921–29, Bd. 3, Nr. 5, S. 8–9 nennen die kleinere Version (9 po. x 7 po. = 24,36 x 18,94 cm) bei folgenden Auktionen: Verkauf der Sammlung von Alphonse Giroux (Paris, 1816, S. 68, Nr. 423: «Un pâte, assis près d'une jeune fille, lui présente un nid d'oiseau. 9. / 7. T[oile]»), Mme Craufurd (Paris, Paillet, 18. 2. 1834, Nr. 12: «Un villageois offre à une jeune fille

- un nid d'oiseaux»; 99 fr.; keine Größenangaben) und M. Auguste (Paris, Thérêt, 28.5.1850, Nr. 68: «les Dénicheurs de nids d'oiseaux, paysage»). Siehe auch Adhémar/Huyghe 1950, S. 211, Nr. 86.
- 155** Roux et al. 1931–2004, Bd. 3, S. 283.
- 156** Auch Claude Gillot, Watteaus Lehrer vor seinem Wechsel 1707 zu Claude III Audran, entwarf ähnliche Portieren, z. B. Claude Gillot: *Neptune* aus dem *Livre de Portières, 1737*, Kupferstich, 43 × 23,3 cm, London, Victoria & Albert Museum, 25438:5.
- 157** Davier/Vuaflart 1921–29, S. 8. Cailleux 1960, o. S. übersetzt dies als «tapestry screen» und setzt es dadurch in Bezug zu de Troys Paravent; «écran» weist allerdings eher auf einen Kaminschirm denn einen Paravent hin.
- 158** *Vente du duc de Grammont*, Paris, Galerie Georges Petit, 22 mai 1925, Nr. 61: «Écran en bois sculpté et tapisserie. La monture est ornée de rocailles, fleurs, feuillages, etc., sur les deux faces. La feuille est décorée d'un groupe: oiseleur et paysanne assis au centre d'une arabesque composée d'arbres, de rinceaux, d'animaux et d'attributs sur fond jaune. Époque Louis XV.» Die Maße werden mit 110 × 71 cm angegeben.
- 159** In Aubusson sind mehrmals Kupferstiche, auch von Watteau, als Vorlagen belegt, vgl. Bertrand 2013, S. 275–78, 303. Eine Herkunft aus der Savonnerie-Manufaktur ist unwahrscheinlich, jedoch nicht auszuschließen, siehe Verlet 1982, S. 306–10.
- 160** Vgl. Fourcaud 1909, S. 136. Anderer Meinung ist Rahir [1920]. Eine schlüssige Argumentation bleiben allerdings beide schuldig.
- 161** *Mercur de France*, Nov. 1727, S. 2492. Zu den weißen Hintergründen von Watteau und Audran siehe Inizan 2011, o. S.
- 162** *Mercur de France*, Jun. 1728, S. 1433.
- 163** Vgl. Roux et al. 1931–2004, Bd. 5, S. 388–90. Der heutige Verbleib des Paravents ist unbekannt.
- 164** François Boucher nach Antoine Watteau: *Die vier Jahreszeiten (Les quatre saisons)*, vor 1770, vier Kupferstiche, ca. 66 × 50 cm, Paris, Musée du Louvre, 25556LR–25559LR.
- 165** Remy/Musier 1776, Nr. 1137. Mariette beschrieb «divers desseins d'ornemens inventés par Watteau pour peindre sur des écrans», vgl. Roland Michel 1984b, S. 286. Siehe auch Fourcaud 1909, S. 59.
- 166** Vgl. Glorieux 2002. Inizan 2013 geht mit Cailleux allerdings davon aus, dass es sich um Stiche nach Wandpaneelen des Hôtels Nointel handelt, erhalten im Musée des Beaux-Arts in Valenciennes. Das muss aber nicht zwangsläufig heißen, dass die Stiche nicht auch als Vorlage für Paravents gedient/gedacht waren, etwa im Zuge der *découpage* oder als Vorlage für andere *décorateurs*.
- 167** Musée des Arts Décoratifs 1960, Nr. 773 verzeichnet einen geknüpften Paravent, der auf 1650 datiert wird. Ob er der Savonnerie-Manufaktur zuzuschreiben ist, ist ungewiss, vgl. Verlet 1967, S. 107.
- 168** Vgl. Verlet 1982, S. 298.
- 169** Vgl. Verlet 1982, S. 301–02, Nr. 6 und S. 340. Weitere Exemplare: Paris, Mobilier National, GMT 1161 (fünf Paneele); Christie's, New York, 2.11.2000, Sale 9492, Lot 244 (vier Paneele); Paris, Privatsammlung (sechs Paneele, vgl. Verlet 1982, S. 85); ehemals Sammlung Eugene Kraemer, Galerie Georges Petit, Paris, 28.4.1913, Lots 150 und 376.
- 170** Zu Paravents vor Fenstern siehe etwa Sévigné 1862–68, Bd. 2, S. 91 (3.3.1671 an Madame de Grignan): «Il n'y a lieu dans cette maison qui ne me blesse le cœur. Toute votre chambre me tue; j'y ai fait mettre un paravent tout au milieu, pour rompre un peu la vue d'une fenêtre sur ce degré par où je vous vis monter dans le carrosse de d'Hacqueville, et par où je vous rappelai. Je me fais peur quand je pense combien alors j'étois capable de me jeter par la fenêtre, car je suis folle quelquefois: ce cabinet, où je vous embrassai sans savoir ce que je faisais».
- 171** Für die *lettres patentes* Heinrichs IV. vom 22.12.1608 vgl. Guiffrey 1873, S. 19–29; für das Brevet du Roy vom 4. Januar 1608 vgl. Darcel/Guiffrey 1882, S. 49–50. Die Wohnungen unter der Galerie des Louvre waren seit 1597 (zusammen mit dem Enclos du Temple, dem Faubourg Saint-Antoine und dem Faubourg Saint-Michel) ein Ort, an dem sich Handwerker niederlassen konnten, ohne dass sie ein Meisterstück gefertigt oder den Meisterbrief erhalten hatten, vgl. Clément 1846, S. 220. Colbert machte später auch die Manufakturen zu solchen privilegierten Orten.
- 172** Für das Statut der Zunft siehe *Statuts* 1756, S. 13–18. Siehe auch Deville 1875.
- 173** Vgl. Havar/Vachon 1889, S. 6.
- 174** Vgl. Darcel/Guiffrey 1882, S. xxxv.
- 175** Vgl. ebd., S. xxix: «[L]a communauté des tapissiers haut-lissiers, sarrazinois, etc., [...] faisant opposition à la vérification de l'arrêt fondamental du 27 avril 1627, avaient obtenu, le 3 décembre 1628, une sentence du Prévôt de Paris contre laquelle S. Lourdet seul vint faire opposition devant la cour du Parlement.»

- 176** Vgl. Havad/Vachon 1889, S. 7.
- 177** Darcel/Guiffrey 1882, S. 77.
- 178** Vgl. Darcel/Guiffrey 1882, S. 23, 36.
- 179** Vgl. ebd., S. v–vii. Zur langen Unklarheit über die Techniken und Unterschiede der beiden Zünfte in der Forschung siehe Souchal 1965.
- 180** Vgl. Darcel/Guiffrey 1882, S. 11 («Tapis ou Tapisseries, sont proprement couvertures et ornemens, dont on se sert a couvrir les parois, planchers, chaires, tables, et autres choses des maisons, pour les parer et orner»), S. 37–38.
- 181** AN MC/ET/XLII/62, fol. 208: «SERGENT (Simon) tapissier demeurant fbg Saint-Honoré § Engagement de... par Pierre DUPONT, tapissier ordinaire du roi, demeurant aux galeries du Louvre, pour travailler à la pièce de tapisserie «Le triomphe de Dyane», en l'atelier du Louvre, et moyennant le paiement à ... de 60 l. par aune de Paris en carré, 12 mars 1622»; AN MC/ET/XLII/61, fol. 433: «Engagement de Symon SERGENT, tapissier de haute lisse demeurant au fbg Saint-Honoré, par Pierre DUPONT, tapissier ordinaire du roi, pour travailler à la tapisserie «Les actes des apôtres» en l'église Saint-Médéric, à raison de 48 ltz par aunes en carré, payables au fur et a mesure de l'avancement des travaux, 7 décembre 1622.»
- 182** Vgl. Vittet 1995; Alcouffe 2002, S. 184–85.
- 183** Darcel/Guiffrey 1882, S. 30.
- 184** Vgl. AN MC/ET/VIII/653: Simon de Vault: Inventaire après décès de Pierre Dupont, écuyer, tapissier ordinaire du roi ès ouvrages de Turquie et du Levant, dressé en son logement en la grande galerie du Louvre, à la requête d'Antoinette Cadet, sa veuve ... 16. 7. 1640. Dort ist u. a. von Landschaftszeichnungen «du Brun» die Rede. Fleury 1969–2010, Bd. 1, S. 693–98 geht davon aus, dass es sich dabei um Nicolas Le Brun, den älteren Bruder von Charles, handelt, doch wenn Charles Le Brun bereits 1740 für die Savonnerie-Manufaktur Entwürfe fertigte, kann es sich durchaus um eine Sammlung seiner Zeichnungen gehandelt haben.
- 185** Darcel/Guiffrey 1882, S. 7: «Je ne doute point que la Pratique en cecy ne soit meilleure à faire un bon ouvrier que la Théorie: car ès arts mechaniques la demonstration et action manuelle y est beaucoup plus requise que le discours.»
- 186** Vgl. Brejon de Lavergnée 2014, S. 155–56, Nr. 189. Siehe auch Gady 2010, S. 133, Abb. 82.
- 187** Vgl. Alcouffe 2002, S. 184–85.
- 188** Vgl. Darcel/Guiffrey 1882, S. 45.
- 189** *Statuts* 1756.
- 190** Vgl. ebd., S. ix, xv.
- 191** Vgl. Champollion-Figeac 1841–74, Bd. 4, S. 212. Dem Privileg von 1604 ist am Seitenrand hinzugefügt: «Depuis, sur la requeste faicte par ledict Fortier, Messieurs ont ordonné qu'audit advis seroient adjoutez ses noms comme premier et inventeur de l'art de faire les tapis façon de Turquie à fond d'or, soye et laine, en ce royaume, et le premier qui s'est présenté pour establir l'art des tappiz, ainsi qu'il est porté en article du 17 aoust 1607, f^o 18 du 3e registre.»
- 192** Darcel/Guiffrey 1882, S. xviii; Die *Statuts* 1756, S. x datieren Fortiers Privileg auf März 1610, also nach Dupont. Wenn man annimmt, dass der namenlose Pariser tapissier, der sich am 30. April 1604 der *Commission* präsentierte, Jehan Fortier ist, dann scheint er die Kunst des Teppichknüpfens nach türkischer Art von einem Mann aus Melun übernommen zu haben, vgl. Champollion-Figeac 1841–74, Bd. 4, S. 184: «Il s'est présenté un marchand tapissier de la ville de Paris, qui a remonstré qu'il y avoit en la ville de Melun un fort excellent ouvrier en l'art de la tapisserie façon de Turquie, qui faisoit des ouvrages aussi bons et beaux que ceulx de Perse et autres lieux estrangers, avec lequel on pourroit traiter pour le faire travailler. Sur quoy Messieurs ont proposé audit marchand de se joindre avec ledict ouvrier pour plus facilement négotier avec luy: ce qu'il a accepté, désirant néantmoing qu'on parlast audit ouvrier, et qu'il le ferait venir pour monstrier quelques échantillons de son art et expérience.» Zwei Lehrverträge weisen Fortier noch bis 1609 nach, danach verliert sich seine Spur, möglicherweise verstarb er, vgl. AN MC/ET/XIV/1 (Apprentissage chez FORTIER (Jehan) tapissier du Roi, 28 août 1609).
- 193** Vgl. Darcel/Guiffrey 1882, S. xviii–xxi.
- 194** *Statuts* 1756, S. viii.
- 195** Ebd.
- 196** Vgl. ebd.
- 197** Vgl. Burchard 2012, S. 11, 15. Ein Lied von 1681 behauptet gar, in Colberts Familie sei ein tapissier gewesen: «Les Colbert n'en sont pas plus vaines/ Quoiqu'en la Chambre de la Reine/ On ait fait asscoir leur fessier;/ Car en Duchesses debonnairees/ A leur Cousin le Tapissier,/ Elles ont donné leur Dais a faire.», vgl. *Chansons* o. J., fol. 103r.
- 198** Vgl. Verlet 1982, S. 35, 57 sowie S. 379, Fn. 47; Guiffrey 1885–86, Bd. 2, S. 334–35. 1666 erhielt Dupont 10,000 livres für ein «meuble fondz d'or qu'il fait pour le Roy [...] de diverses sortes et manières de broderies ramassées», darunter zwei Tischteppiche mit Frauenfiguren in Ovalen.

- 199** Vgl. Darcel/Guiffrey 1882, S. xliii, 124–32; AN O¹ 1055, S. 277–98: «L'intention de Sa Majesté étant que lesdits pauvres enfans dudit Hôpital Général soient bien instruits esdites manufactures et ouvrages, et qu'ils employent utilement le tems; de leur apprentissage, pour connoître le progrès qu'ils y feront et le génie qu'ils peuvent avoir, sera loisible au sieur Surintendant général d'envoyer en ladite maison pour chacun mois, et plus souvent s'il le juge nécessaire, un peintre de l'Académie royale, tel qu'il voudra choisir, auquel lesdits Lourdet et apprentifs feront voir les dessins et models sur lesquels ils travailleront pour leur donner les avis qu'il jugera convenables pour l'exécution d'iceux, et même apprendre à dessigner à ceux desdits apprentifs qu'il en jugera capables». Burchard 2012, S. 15 geht davon aus, dass es sich bei diesem Maler um Le Brun handelte.
- 200** Vgl. Burchard 2012, S. 15. Darunter waren die Gobelins-Maler François Francart und Baudren (Baurdin) Yvart, Jean Lemoyne, Abraham Genoels, Nicasius Bernaerts, Jean-Baptiste Monoyer – Desportes' Lehrer – und möglicherweise Pieter Boel.
- 201** Siehe Jarry 1966; Burchard 2012.
- 202** Vgl. Burchard 2012, S. 15; Verlet 1982, S. 35–36, Fn. 44.
- 203** Vgl. Verlet 1982, S. 61, Fn. 8: «faire les desseins et les faire correctement».
- 204** Vgl. ebd., S. 90–92.
- 205** Vgl. ebd., S. 293–96.
- 206** Vgl. ebd., S. 36, 291–92. Auch andere Publikationen, darunter *Statuts* 1756, S. x, betonen die wirtschaftliche Gefahr der Kriege im 17. Jahrhundert für die Savonnerie- und Tapiserieproduktion.
- 207** AN O¹ 2055–1; Verlet 1982, S. 90.
- 208** Vgl. Verlet 1982, S. 90, Fn. 29 und S. 93–95.
- 209** Vgl. ebd., S. 36.
- 210** Vgl. ebd., S. 86; Alcouffe 2002, S. 190–91.
- 211** Vgl. Verlet 1982, S. 291, Fn. 1 und S. 81–90; Weigert/Hernmarck 1964, S. 232–33, 261.
- 212** Vgl. Verlet 1982, S. 95. Älteste erhaltene Savonnerie-Bezüge werden auf die 1640er Jahre datiert, ihre Produktion nahm während der Kriegsphase zu, vgl. Verlet 1982, S. 291–92. Siehe auch Guiffrey 1885–86, Bd. 2, S. 270, 462, Nr. 479, 2034; AN O¹ 3308, fol. 56.
- 213** Vgl. Verlet 1982, S. 95.
- 214** Vgl. ebd., S. 90–91.
- 215** Zu Belins malerischem Werk siehe Salvi 1998, S. 29–34.
- 216** Vgl. *Statuts* 1756, S. xi. Siehe auch Verlet 1982, S. 292, Fn. 32; Guiffrey 1885–86, Bd. 2, S. 455, Nr. 1964 zu einem Möbelbezug, geliefert von Dupont am 4. 8. 1704: «fonds bleu, représentant au milieu une roze moresque sur fonds blanc, entourée de quatre festons de fleurs, et par les costez deux rozos à la mozaique et quatre paniers de fleurs aux coins, avec quatre perroquets et trois escureuils, le tout au naturel, enfermé d'un fonds rouge, séparé par un compartiment jaune et brun».
- 217** Siehe Duclaux 1982, S. 14; Jacky/Lastic 2010.
- 218** Vgl. Verlet 1982, S. 81–84.
- 219** Vgl. ebd., S. 299, Nr. 1; S. 325, Fn. 3; Guiffrey 1885–86, Bd. 2, S. 460, 463; Am 8. 11. 1707 lieferte Dupont 78 dieser Paraventpaneelbezüge, am 16. 4. 1709 noch einmal 18. Der *tapissier* des Garde-Meuble, Lallier, fertigte daraus einen beidseitig bespannten, sechspanneligen Paravent, geliefert am 30. 1. 1709 (Verlet 1982, S. 325, Nr. 2042). Siehe auch Verlet 1982, S. 325, Fn. 5: Lallier liefert am 26. 10. 1711 vier dieser Paravents «pour servir dans le Salon de Marly». Zur Zuschreibung an Belin und Nachweis seines Namens in den Archivalien siehe Verlet 1982, S. 328.
- 220** Vgl. Verlet 1982, S. 393–94, Nr. 4; S. 325–27, Nr. 1964, Fn. 7; S. 329, fig. 202; Guiffrey 1885–86, Bd. 2, S. 455. Siehe auch Christie's, New York, Sale 1175, 18. 10. 2002, Lot 352.
- 221** Vgl. Verlet 1982, S. 325–29.
- 222** Vgl. ebd., S. 321–24, fig. 197.
- 223** Vgl. ebd., S. 301. Weitere Exemplare: Christie's, New York, 14. –15. 6. 2016, Sale 12195, Lot 381; ein Exemplar außerdem ehemals Sammlung von Pannewitz, vgl. Falke/Friedländer [1925–26], Bd. 2, S. 22, Nr. 230, sowie drei Paneele ehemals Sammlung Hubert Stern, vgl. Verlet 1982, S. 111.
- 224** Vgl. Verlet 1982, S. 330–38. In den Comptes des Bâtiments gibt es 1717 die ersten Hinweise auf Desportes' Entwurfsarbeit. Weitere Exemplare: San Marino, Huntington Art Collections, 11.41; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 75.DD.1; Stockholm, Königliche Sammlung; Paris, Mobilier National; Paris, Musée du Louvre, OA 5990; Christie's, London, 7. 7. 2011, Sale 8033, Lot 43, sowie in mehreren Privatsammlungen. Eine Ölskizze für eines der Paneele befindet sich heute in der Sammlung der Sèvres-Manufaktur, die eines anderen Paneels im Metropolitan Museum.
- 225** Vgl. Jacky/Lastic 2010, S. 22–24.
- 226** Vgl. Verlet 1982, S. 304–05.

- 227** Vgl. ebd., S. 336, darunter sind zwei sechspannelige doppelseitige Paravents im Januar 1735 für den Salon von Schloss Marly. Ebd., S. 337, Fn. 22 notiert, dass Ludwig XV. zwei dieser Paravents in seinem Speisesaal im Grand Trianon hatte, wo sie bis mindestens 1776 nachweisbar sind. Siehe auch ebd., S. 303–04.
- 228** Vgl. ebd., S. 330.
- 229** Vgl. ebd., S. 340.
- 230** Vgl. ebd., S. 330, 338.
- 231** Vgl. ebd., S. 330.
- 232** Vgl. ebd., S. 334.
- 233** Siehe Jacky/Lastic 2010, S. 127–36.
- 234** Siehe hier die interessanten Parallelen zu Jacobs 2016.
- 235** Vgl. Verlet 1982, S. 336.
- 236** Villers/Potshoek 1862, S. 285–86: «une espece de tapisserie qu'il nomme façon de Turquie, parce qu'elle en approche fort, mais est bien plus belle: les figures y sont si bien représentées, et les couleurs si bien couchées que le pinceau d'un excellent peintre ne sauroit mieux faire». Für eine zeitgenössische Beschreibung der Technik, vgl. auch den Brief Cronströms an Tessin in Weigert/Hernmarck 1964, S. 232–33.
- 237** *Statuts* 1756, S. xvi: «C'est-là que méditant à loisir les beautés dont leur Art est susceptible, les ressources qu'il fournit, & ce qu'ils avoient encore appris par l'expérience, ils joignent à la vivacité des plus belles couleurs le goût & la correction du dessein, l'ordonnance & la proportion des figures entr'elles & avec la grandeur des pièces; enfin ils le portèrent à un si haut degré de perfection, que tout ce qu'ils ont représenté, principalement les fleurs, les fruits, les plantes & les animaux pourroient tromper les yeux du spectateur étonné.» Die Augentäuschung als Ausweis höchsten künstlerischen Könnens erinnert an die antike Geschichte von Parrhasios und Zeuxis. In der frühen Neuzeit wurde dieser Effekt jedoch nicht immer positiv bewertet, siehe Kap. I.3.
- 238** Ebd.
- 239** Ebd.
- 240** Vgl. ebd.: «L'effet naturel du Velours donne de l'éclat aux couleurs & aide beaucoup à l'imitation parfaite des plumes des oiseaux, du poil des animaux, du velouté des fleurs & de certains fruits, & d'une espèce de fleur qui se fait remarquer sur ceux qui sont fraîchement cueillis. On voit dans les Ouvrages sortis de cette Manufacture des raisins, des oranges, des citrons ouverts & à demi écorcés, qui paroissent transparents, & les draperies imitent parfaitement le coup d'œil du velours.»
- 241** Vgl. Huhtamo 2004, S. 32.
- 242** Vgl. Helmhold 2012, S. 75. Helmhold nennt Paravents und Vorhänge immer zusammen. Durch ihre Ortsgebundenheit und ihre zufällige, runde Formung, Faltung und Schwingung, erschaffen Vorhänge allerdings grundlegend andere Räume als Paravents, siehe Kap. I.2.
- 243** Vgl. ebd., S. 75.
- 244** Ebd., S. 80.
- 245** Ebd.
- 246** Vgl. Deleuze 2012 [1988], S. 50. Deleuze interessierte sich nur am Rande für die Textilität der Denkfigur «Falte». Die Stofffalte ist ihm lediglich Symbol einer westlichen Gedankenwelt (im Gegensatz zum Osten, den er durch die Papierfalte – man denke an Origami – repräsentiert sieht).
- 247** Vgl. ebd., S. 37, 204.
- 248** Vgl. ebd., S. 40.
- 249** Vgl. ebd., S. 105–106.
- 250** Knick, Zickzack und Falte versteht Deleuze als verschiedene Ausführungen ein und desselben, ein Zickzack ist etwa «eine sehr sinusförmige Falte», ebd., S. 195.
- 251** Vgl. ebd., S. 36–38.
- 252** Vgl. ebd., S. 45.

Konklusion

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Dekorationstextilien im visuellen Diskurs der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts zu verorten. Sie hat untersucht, wie Textilien als Bild- und Bedeutungsträger den sie umgebenden Raum miterschufen und formten. Dazu wurden mit Tapisserien, Seidenwandbespannungen und Savonnerie-Paravents drei Objektgruppen betrachtet, die in vielen aristokratischen Wohnräumen zugegen waren. Es war für die Stringenz der Untersuchung unabdingbar, den Blick gezielt auf wenige, aber zentrale Aspekte zu lenken, die die Erschaffung der Textilien und ihrer Bilder bedingten und ihre Wahrnehmung und Bedeutung im Raum beeinflussten. Neben dem Interieur und seiner Ausstattung, das von Beginn an als unmittelbarer Kontext der Textilien in die Überlegungen einbezogen wurde, kristallisierten sich im Laufe der Recherchen drei wesentliche Aspekte heraus, die bislang in Bezug auf die Textilien nur wenig Beachtung fanden, so dass eine ganzheitliche Bewertung der Dekorationstextilien und ihrer Bilder im französischen Interieur des 18. Jahrhunderts bislang erschwert war oder nur oberflächlich erfolgen konnte. Diese Arbeit entstand daher auch mit der Absicht, das textile Kunsthandwerk der kulturwissenschaftlich verstandenen Rokokoepoche – das eine wie das andere oftmals als Marginalie der Kunstgeschichte und <reine Dekoration> abgetan – in seiner Bildlichkeit unvoreingenommen und eingehend zu untersuchen. Schnell wurde im Laufe der Untersuchung deutlich, dass diese Bilder Ergebnis eines komplexen Zusammenspiels soziokultureller, ästhetischer und (wirtschafts-)politischer Entwicklungen waren.

Aus der Analyse der in dieser Arbeit vorgelegten Textilien ergab sich, als erster Aspekt, dass die Rolle der textilen Kunsthandwerker untersucht werden muss, um die Bedingungen ihrer Bildfindung, ihres Umgangs mit dem Material, aber auch ihren Einfluss auf die Anbringung der textilen Bilder zu verstehen. Dabei zeigte sich, dass zahlreiche Namen, die uns als bildende Künstler des 18. Jahrhunderts bekannt sind, auch mit dem Kunsthandwerk in Verbindung standen. Die Lyoner *dessinateurs* ließen sich von den Blumenmalern der Gobelins-Manufaktur ausbilden und Maler der Gobelins-Manufaktur erschufen ein neues visuelles Konzept für die Paravents der Savonnerie-Manufaktur. So übertrugen sie ihr Wissen oftmals von einem Medium auf das andere, beispielsweise Jean-Baptiste I Belin und Claude III Audran, die sowohl Tapisserien als auch Savonnerien erschufen, oder Maurice Jacques, der sowohl Seiden wie auch Tapisserien entwarf und schließlich Jean-Antoine Watteau, der als Maler bekannt wurde, aber auch Vorlagen für Paravents zeichnete. Auch die

Rolle des *tapissiers* suchte diese Arbeit mit einzubeziehen und konnte zeigen, dass es Teil ihrer Profession war, ästhetische Aspekte der Anbringung und somit auch die Bildhaftigkeit der Textilien in Entscheidungen einfließen zu lassen.

Der zweite Faktor offenbarte sich in der direkten Auseinandersetzung mit den textilen Bildern: Bei der Beschreibung und Analyse der *Geschichte des Don Quichotte*, der *Tenture de Boucher*, des *Meuble Gaudin* und anderer Seidenwandbespannungen sowie der Savonnerie-Paravents war insbesondere auffällig, dass sie im Wechselspiel mit Bildraumöffnungen ungewöhnlich flache Bildräume zeigten, die – bisweilen mithilfe von repetitiven Musterungen – ein hochkomplexes, die Betrachtenden visuell herausforderndes Bild erschufen. Bei der Untersuchung der Liminalität stellte sich heraus, dass die Künstler äußerst selten einen tiefen Bildraum konzipierten, vielmehr drängten die Bilder stattdessen in den Betrachterraum. Es konnte gezeigt werden, dass dieses Bildmittel mit dem zeitgenössischen Konzept der *papillotage*, der flirrenden Illusion, erklärt werden kann, bei der die Betrachtenden das Changieren zwischen Realität und Fiktion zu schätzen wissen. Dieser Effekt konnte insbesondere gelingen, weil die Textilien meist einen ganzen Raum umgaben, bzw., wie im Falle der Paravents, überhaupt erst erschufen. Inwiefern sich Aspekte der *papillotage* auch in anderen Gattungen der Kunst und des Kunsthandwerks des 18. Jahrhunderts – man denke an Porzellanteller mit maleisch applizierten Fliegen oder an die *Trompe-l'Œil*-Malerei – wiederfinden lassen, konnte in dieser Arbeit jedoch nicht untersucht werden und harrt daher einer künftigen Betrachtung.

Der dritte Aspekt resultiert aus den beiden vorherigen, sucht er doch zu beantworten, welche äußeren Faktoren die textilen Kunsthandwerker dazu bewogen, die spezifische Bildlichkeit der *papillotage* in den Innenräumen des Rokoko zu erschaffen. Im Zuge der Recherchen, einerseits zur Arbeitsweise der Künstler der Gobelins- und Savonnerie-Manufakturen wie auch der Grande Fabrique in Lyon, andererseits zur Kritik am Rokoko, zeigte sich, dass die Gründung der Königlichen Akademie 1646 einen erheblichen Einfluss nicht nur auf die Arbeitsbedingungen der Kunsthandwerker, sondern auch auf ihre Werke hatte. Die Recherchen wurden dadurch erschwert, dass die Verteidiger der akademischen Künste ungleich mehr theoretische Schriften als die Verfechter der dekorativen Künste und des Rokoko hervorgebracht haben. Zudem war die Haltung der Kunsthandwerker, die innerhalb der Zünfte zerstritten und mit den Manufakturen uneins waren, keineswegs einheitlich. Aus den untersuchten Dokumenten, Archivalien und Objekten lässt sich dennoch erschließen, dass die Kunsthandwerker lange Zeit die Konkurrenz der vom König in Form von Akademien und Manufakturen zentralisierten Künste unterschätzten. Als sich die Zünfte in den 1710er Jahren in Form der Lukas-Akademie reformierten, war es bereits zu spät: Die Mitglieder der Königlichen Akademie beanspruchten mit Billigung des Königs die Deutungshoheit über die Kunst und trieben die Abwertung der Zünfte bis hin zu deren Auflösung 1776 voran. Insofern kann nur bis zu einem gewissen Grad vom <Antiakademismus> der Kunsthandwer-

ker gesprochen werden, denn eine veritable Gegenwehr gegen den eigenen Bedeutungsverlust lässt sich in den Quellen nur in Ansätzen ausmachen, bisweilen haben sich die Kunsthandwerker auch bereitwillig der Führung durch die Königliche Akademie untergeordnet. Die Opposition lag vielmehr, so will diese Arbeit zeigen, in den Objekten selbst, wenn ihre Erschaffer neue Bildkonzepte wie die *tapisserie d'alentours*, die Rapportverneinung oder die virtuelle Vielsichtigkeit gefalteter Bilder entwickelten. Somit legen die textilen Bilder den Schluss nahe, dass das Rokoko ein letztes Aufbegehren – in der Domäne der Kunsthandwerker, nämlich dem Werk statt dem Traktat – gegen die drohende Bedeutungslosigkeit war, ein letzter Versuch, die eigene Auffassung von Kunst darzulegen. Man kann insofern doch von einem ‹Antiakademismus› sprechen, als dass diese Kunstauffassung, entgegen den Maximen der Königlichen Akademie, geprägt war von der absoluten stilistischen Freiheit der beteiligten Kunsthandwerker. Dass Männer wie François Boucher, Jean-Antoine Watteau und Philippe de Lasalle in und für die textilen Medien arbeiteten, war der Tatsache geschuldet, dass sie dort, zusammen mit den Malern für Ornamente und Blumen, innovative Bildkonzepte erproben konnten. Dass diese Männer heute vor allem für ihre Gemälde und malerischen Seidenporträts bekannt sind, spricht allein für den Erfolg, den die Gegner des *goût moderne* mit ihrem Widerstand gegen die Dekorativen Künste hatten, nicht jedoch, wie bis heute in der Kunstgeschichte meist präsumiert wird, für eine ikonografische oder visuelle Bedeutungslosigkeit der textilen Rokoko-Bilder. Diese Arbeit war abermals nicht der Ort, um den Einfluss dieser Entwicklungen auf die Werke anderer Gattungen der Kunst des 18. Jahrhunderts, etwa der Goldschmiedekunst, dem Stuck oder der Schnitzerei, um nur drei zu nennen, zu analysieren; dieses Desiderat, bei dem sich gewiss spezifische Zusammenhänge der künstlerischen Bereiche erschließen würden, gilt es in der Zukunft anzugehen.

Dass viele bildende Künstler und Kunsthandwerker bis ins späte 18. Jahrhundert im Austausch standen, wird in der Arbeit auch an den in der Malerei und Grafik dargestellten Textilien deutlich. Die symbolische Aufladung der Textilien in der französischen Interieurmalerei des 18. Jahrhunderts und ihr Rückbezug auf die holländische Genremalerei war bislang mit wenigen Ausnahmen kaum Thema der Kunstgeschichte, weshalb diese Arbeit hier eine Lücke schließen wollte. Dabei hat sich immer wieder gezeigt, dass der Umgang der Künstler mit den Textilien im Bild wichtige Hinweise auf zeitgenössische ikonografische und kulturelle Zuschreibungen an das Textile liefert, so dass sie die Untersuchungen zu den Tapisserien, Seiden und Savonnerien ergänzen können. Die Bildanalysen ergaben, dass einige Künstler, wie Jean-François de Troy oder Alexander Roslin, die Materialität der Textilien sehr genau beobachteten und sie einerseits zur Stütze der Bildkomposition machten, andererseits als Ausweis des eigenen Könnens heranzogen. Andere Künstler, wie François Boucher und Nicolas Lavreince, wussten die Textilien und Paravents ikonografisch einzusetzen und luden sie in scheinbar alltäglichen Genreszenen mit symbolischer Bedeutung auf. Das konnte von der Tapisserie, deren Bilder

bei Abraham Bosse das Bildgeschehen kommentierten, über die Seidenwandbespannung, die bei Pietro Longhi die Gemälde bemusterte, bis hin zum Paravent gehen, der im Südseeschwindel zum Symbol der Heimlichkeiten wurde oder gar bei Pierre-Louis de Surugue und Jean-Siméon Chardin den gesamten Bildraum konstituierte.

Abschließend lässt sich festhalten, dass diese Arbeit das textile Interieur zum Anlass nimmt, um intermediale und intermaterielle Verbindungen, ihre Wirkung und ihr Zusammentreffen in der französischen Innenausstattung aufzuzeigen. Sie trägt dabei erstmals verstreute Fakten und Objekte, etwa zur *tapisserie d'alentours*, zur Seidenwandbespannung oder auch zur *tapisserie de Bergame* zusammen und untersucht sie in einem neuen Licht. Diese Arbeit erscheint zu einem Zeitpunkt, und ist auch erst zu diesem möglich, da zu zahlreichen Einzelaspekten Monografien und Aufsätze erschienen sind sowie verschiedene Einzelobjekte materialtechnisch und wissenschaftlich gesichtet, untersucht und publiziert wurden. Erstmals gibt es eine kritische Masse an Studienobjekten, vom Zeitalter in zahlreiche vorwiegend nordamerikanische und europäische Sammlungen geführt, die dieser Arbeit zugrunde liegen. Dennoch fehlte es bislang an einer Arbeit, die einen Bogen spannt, der über die Einzelobjekte hinausreicht; diese Leerstelle hat die vorliegende Arbeit ebenfalls versucht zu minimieren. Dabei zeigte sie, dass Textilien nicht nach denselben ästhetischen Prinzipien beurteilt werden können, wie es die Kunstgeschichte für Malerei und Skulptur unternimmt, dass sogar die textilen Medien untereinander zwar in ihrer Bildfindung, nicht aber in ihrer Materialität verglichen werden können. Insgesamt stellte sich in der vorliegenden Arbeit heraus, dass das Dekorative im 18. Jahrhundert eigenen ästhetischen Prinzipien folgte, etwa wenn die Naturimitation einer Seidenwandbespannung nicht mit der Naturimitation eines Gemäldes gleichgesetzt werden kann, wenn die *Tenture de Boucher* eine andere Raumillusion erzeugt als die *Maisons royales* oder wenn die Paneele eines Paravents im dreidimensionalen Raum ihre Wirkung entfalten, nicht flach an einer Wand. Mehr als die bildenden Künste gründet das Kunsthandwerk auf seiner Symbiose mit dem Innenraum, wenn Paravents beispielsweise Blicke und Zugluft in großen Räumen abhalten sollten oder Tapisserien den Kamin in das Bildfeld integrierten. Die Textilien, die geknickt, gefaltet und gebogen wurden, vermittelten zwischen (Wand)Fläche, Raum und Mensch. Insgesamt erhellt diese Arbeit somit nicht nur das Verhältnis zwischen Interieur, (textilem) Kunsthandwerk und bildender Kunst, sondern leistet auch einen Beitrag zum Verständnis der Ästhetik des Ancien Régime.

Anhang

Literaturverzeichnis

- Aaron 1985:** Olivier Aaron, *Dessins insolites du XVIII^e français*, Paris 1985.
- Ackermann 2000:** Hans Christoph Ackermann, *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Bizarre Seiden*, Riggisberg 2000.
- Adams 1982:** Janet W. Adams, *Decorative Folding Screens in the West from 1600 to the Present Day*, London 1982.
- Adams 1984:** Janet W. Adams, «The Ornamental Background», in: *The Folding Image: Screens by Western Artists of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, hg. von Michael Komaneky und Virginia Fabbri Butera, Ausst. Kat.: Washington, National Gallery of Art, New Haven, CT 1984, S. 15–39.
- Adhémar 1968:** Jean Adhémar, *Les salons littéraires au XVII^e siècle: au temps des précieuses*, Ausst. Kat.: Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris 1968.
- Adhémar/Huyghe 1950:** Hélène Adhémar und René Huyghe, *Watteau: sa vie – son œuvre*, Paris 1950.
- Alcouffe 2002:** *Un temps d'exubérance, les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, hg. von Daniel Alcouffe, Ausst. Kat.: Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 2002.
- Alembert 1751:** Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, «Discours préliminaire des éditeurs», in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, hg. von Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, Bd. 1, Paris 1751, S. i–xlv.
- Alewyn 1989 [1959]:** Richard Alewyn, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München 1989 [1959].
- Allen et al. 2003:** Denise Allen et al., *Masterpieces of Painting in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2003.
- Álvarez Barrientos 2005:** Joaquín Álvarez Barrientos, «Don Quixote in Europe and the Americas in the Eighteenth and Nineteenth Centuries», in: *Don Quijote. 18th Century Spanish Tapestries*, hg. von der Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Ausst. Kat.: Dallas, Meadows Museum und Toledo, Museo de Santa Cruz, Seacex 2005, S. 29–61.
- Ananoff 1976:** Alexandre Ananoff, *François Boucher*, 2 Bde., Lausanne 1976.
- Ananoff 1980:** Alexandre Ananoff, *L'opera completa di Boucher*, Mailand 1980.
- Aono 2015:** Junko Aono, *Confronting the Golden Age: Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680–1750*, Amsterdam 2015.
- Appadurai 1986:** *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, hg. von Arjun Appadurai, Cambridge 1986.
- Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988:** *Soieries de Lyon, commandes royales au XVIII^e siècle (1730–1800)*, hg. von Pierre Arizzoli-Clémentel und Chantal Gastinel-Coural, Ausst. Kat.: Lyon, Musée Historique des Tissus, Lyon 1988.
- Arnheim 1965:** Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin 1965.
- Aubenas 1842:** Joseph Adolphe Aubenas, *Histoire de Madame de Sévigné, de sa famille et de ses amis, suivie d'une notice historique sur la maison de Grignan*, Paris 1842.
- Baarsen 2013:** Reinier Baarsen, *Paris 1650–1900: Decorative Arts in the Rijksmuseum*, New Haven, London und Amsterdam 2013.
- Bacher 2000:** Jutta Bacher, «Artes mechanicae», in: *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion*, hg. von Hans Holländer, Berlin 2000, S. 35–49.
- Badin 1909:** Jules Badin, *La manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris 1909.
- Baer 1998:** Eva Baer, *Islamic Ornament*, Edinburgh 1998.
- Banks 1977:** Oliver T. Banks, *Watteau and the North. Studies in the Dutch and Flemish Baroque Influence on French Rococo Painting*, London und New York 1977.
- Batteux 1746:** Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1746.
- Baudeau de Somaize 1660:** Antoine Baudeau de Somaize, *Le Procez des Pretieuses*, Paris 1660.
- Baudrillard 1991:** Jean Baudrillard, *Das System*

- der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, Frankfurt a. M. 1991.
- Bauer 1962:** Hermann Bauer, *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*, Berlin 1962.
- Bauer/Sedlmayr 1991:** Hermann Bauer und Hans Sedlmayr, *Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche*, Köln 1991.
- Baulez 1987:** Christian Baulez, «Le mobilier», in: *Le faubourg Saint-Germain: palais Bourbon, sa place*, hg. von Françoise Magny, Ausst. Kat.: Paris, Institut Néerlandais, [Paris] 1987, S. 46–57.
- Bayreuth 1845:** Wilhelmine Friederike Sophie von Bayreuth, *Mémoires de Frédérique Sophie Wilhelmine, margrave de Bareith, sœur de Frédéric le Grand, écrit de sa main*, 2 Bde., Braunschweig 1845.
- Bazin 1987:** Germain Bazin, *Dictionnaire des styles*, Paris 1987.
- Beard 1993:** Geoffrey Beard, «Decorators and Furniture Makers at Croome Court», in: *Furniture History*, 1993, Bd. 29, S. 88–113.
- Becchia 2000:** Alain Becchia, *La draperie d'Elbeuf, des origines à 1870*, Rouen 2000.
- Beckmann 1777:** Johann Beckmann, *Anleitung zur technologie, oder zur kenntniss der handwerke, fabriken und manufacturen*, Göttingen 1777.
- Belevitch-Stankevitch 1910:** Hélène Belevitch-Stankevitch, *Le Goût chinois en France*, Paris 1910.
- Belting 1985:** Hans Belting, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1985.
- Ben David 2010:** Arnon Ben David, «Pattern and Paradigm», in: *The Beauty of Japhteth in the Tents of Shem: Studies in Honour of Mordechai Omer*, hg. von Hana Taragan und Nissim Gal, Tel Aviv 2010, S. 497–515, Reihe: *Assaph: Studies in Art History*, Bde. 13–14.
- Benak 2009:** Katharina Benak, *Schloss Sünching. Ein Gesamtkunstwerk des höfischen Rokoko in Bayern. Umbau und Neuausstattung nach Entwürfen von François de Cuvilliés d. Ä. (1757–1766)*, Regensburg 2009.
- Bénézit 1976:** Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris 1976.
- Berkouwer 2013:** May Berkouwer, «The Queen's Ante-Chamber Wall Hangings and Related Damasks», in: *Ham House: 400 Years of Collecting and Patronage*, hg. von Christopher Rowell, New Haven und London 2013, S. 398–407.
- Berkouwer/Marsland 2012:** May Berkouwer und Vicki Marsland, «Peeling Back The Layers at Ham House: Textile Conservation Reveals a Forgotten 19th-Century Intervention», in: *Arts Buildings Collections Bulletin*, Oktober 2010, S. 11–12.
- Bertholon 1787:** Pierre Bertholon, *Du commerce et des manufactures distinctives de la ville de Lyon, Montpellier 1787*.
- Bertrand 2013:** Pascal-François Bertrand, *Aubusson, tapisserie des lumières: splendeurs de la manufacture royale, fournisseur de l'Europe du XVIII^e siècle*, Gent 2013.
- Bertrand 2015a:** *Les communautés d'arts et de métiers: le tapissier*, hg. von Pascal-François Bertrand, Bordeaux 2015.
- Bertrand 2015b:** Pascal-François Bertrand, *La peinture tissée: théorie de l'art et tapisseries des Gobelins sous Louis XIV*, Rennes 2015.
- Beselin 2018:** *Knots, Art & History. The Berlin Carpet Collection*, hg. von Anna Beselin, Berlin 2018.
- Besongne 1698 [1665]:** Nicolas Besongne, *L'état de la France, où l'on voit tous les princes, ducs & pairs, maréchaux de France & autres officiers de la couronne*, 2 Bde., Paris 1698 [1665].
- Beyer 1967:** Charles-Jacques Beyer, «Introduction», in: *Montesquieu: essai sur le goût*, Genf 1967, S. 7–48.
- Beyer/Spiess 2012:** *Ornament. Motiv – Modus – Bild*, hg. von Vera Beyer und Christian Spiess, München 2012.
- Bezon 1859–63:** Jean Bezon, *Dictionnaire général des tissus anciens et modernes: ouvrage où sont indiquées et classées toutes les espèces de tissus connues jusqu'à ce jour, soit en France, soit à l'étranger, notamment dans l'Inde, la Chine, etc.*, 8 Bde., Lyon 1859–1863.
- Bimont 1766:** Jean-François Bimont, *Manuel des tapissiers, contenant: 1. un état de la largeur et du prix de chaque marchandise, 2. ce qu'il entre de marchandises dans chaque espèce de meubles, 3. le montant des pouces en pieds et aunage, 4. le montant des pieds en aunage, etc.*, Paris 1766.
- Bimont 1770:** Jean-François Bimont, *Principes de l'art du tapissier: ouvrage utile aux gens de cette profession, & à ceux qui les employent*, Paris 1770.
- Bimont 1774:** Jean-François Bimont, *Principes de l'art du tapissier: ouvrage utile aux gens de la profession, & à ceux qui les emploient*, Paris 1774.
- Bleton 1897:** Auguste Bleton, *L'ancienne fabrique de soierie*, Lyon 1897.
- Bloh/Schneider 2013:** *Paradextilien Augusts des Starken 1697 und 1719. Die Originale und ihre fadengenaue Rekonstruktion im Dresdener Residenzschloss*, hg. von Jutta Charlotte von Bloh und Sabine Schneider, Ausst. Kat.: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Köln 2013.
- Blondel 1736–37:** Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, 2 Bde., Paris 1736–1737.
- Blondel 1752–56:** Jacques-François Blondel, *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons*

- royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris, 4 Bde., Paris 1752–1756.
- Blondel 1754:** Jacques-François Blondel, «Décoration», in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, hg. von Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, Bd. 4, Paris 1754, S. 702–704.
- Blondel 1771–77:** Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*, 6 Bde., Paris 1771–1777.
- Blümle 2008:** Claudia Blümle, «Glitzernde Falten. Goldgrund und Vorhang», in: *Szenen des Vorhanges. Schnittflächen der Künste*, hg. von Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters, Freiburg i. B. 2008, S. 45–66.
- Blümle 2016:** Claudia Blümle, «Infinite Folds: El Greco and Deleuze's Operative Function of the Fold», in: *On Folding: Towards a New Field of Interdisciplinary Research*, hg. von Wolfgang Schäffner und Michael Friedman, Bielefeld 2016, S. 77–91.
- Blümle/Wismer 2016:** *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance*, hg. von Claudia Blümle und Beat Wismer, Ausst. Kat.: Düsseldorf, Kunstpalast, München 2016.
- Bocher 1875:** Emmanuel Bocher, *Nicolas Lavreince: les gravures françaises du XVIII^e siècle*, Paris 1875.
- Bohanan 2007:** Donna Bohanan, «Color Schemes and Decorative Tastes in the Noble Houses of Old Regime Dauphiné», in: *Furnishing the Eighteenth Century: What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, hg. von Dena Goodman und Kathryn Norberg, New York 2007, S. 117–128.
- Böhme 2004:** Hartmut Böhme, «Einführung. Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion», in: *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, hg. von Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou, Köln, Weimar und Wien 2004, S. 17–36.
- Bohnsack 2002:** Almut Bohnsack, *Spinnen und Weben. Entwicklung von Technik und Arbeit im Textilgewerbe*, Bramsche 2002.
- Bonnet 2017a:** Xavier Bonnet, «Jean-François Bimont. Tapissier, de la pratique à la théorie», in: *L'Objet d'Art*, April 2017, Nr. 533, S. 64–71.
- Bonnet 2017b:** Xavier Bonnet, «Les tapissiers ordinaires du roi (1666–1789)», in: *Versalia*, 2017, Bd. 20, S. 75–95.
- Bordeaux 1989:** Jean-Luc Bordeaux, «Jean-François de Troy – Still an Artistic Enigma: Some Observations on His Early Works», in: *Artibus et Historiae*, 1989, Bd. 10, H. 20, S. 143–169.
- Borland 1936:** Belle M. Borland, *Philippe de La-salle: His Contribution to the Textile Industry of Lyons*, Chicago 1936.
- Boschung/Kreuz/Kienlin 2015:** *Biography of Objects, Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, hg. von Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz und Tobias Kienlin, Paderborn 2015.
- Boulanger 1913:** Jacques Romain Boulanger, *L'ameublement français au Grand Siècle*, Paris 1913.
- Boutillier 1479:** Jean Boutillier, *La somme rurale*, Brügge 1479.
- Bouvy 1930:** Emile Bouvy, «Les scènes de la vie venitienne de Pietro Longhi et Charles-Joseph Flipart», in: *L'amateur d'estampes*, 1930, Bd. 9, H. 4, S. 112–124.
- Bouzard 1997:** Marie Bouzard, *La soierie lyonnaise du XVIII^e au XX^e siècle dans les collections du Musée des tissus de Lyon*, Lyon 1997.
- Boyer d'Argens 1752:** Jean-Baptiste Boyer d'Argens, *Reflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, Paris 1752.
- Boyer d'Argens 1768:** Jean-Baptiste Boyer d'Argens, *Examen critique des différentes écoles de peinture*, Berlin 1768.
- Boysson/Le Taillandier de Gabory 2004:** *Autant en porte le vent, éventails histoire du goût*, hg. von Bernadette de Boysson und Catherine Le Taillandier de Gabory, Ausst. Kat.: Bordeaux, Musée des Arts décoratifs, Bordeaux 2004.
- Brandstetter/Peters 2008:** *Szenen des Vorhanges – Schnittflächen der Künste*, hg. von Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters, Freiburg i. Br. 2008.
- Brassat 1992:** Wolfgang Brassat, *Tapissierien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992.
- Brejon de Lavergnée 2007:** *Fastes du pouvoir, objets d'exception, XVIII^e–XIX^e siècles*, hg. von Arnaud Brejon de Lavergnée, Ausst. Kat.: Paris, Galerie des Gobelins, Paris 2007.
- Brejon de Lavergnée 2014:** *Dessins français du XVII^e siècle, inventaire de la collection de la réserve du département des estampes et de la photographie*, hg. von Barbara Brejon de Lavergnée, Paris 2014.
- Brejon de Lavergnée/Vittet 2007:** *La tapisserie hier et aujourd'hui, actes du colloque École du Louvre et Mobilier National et Manufactures Nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, 18 et 19 juin 2007*, hg. von Arnaud Brejon de Lavergnée und Jean Vittet, Paris 2007.
- Brême 1997:** François de Troy, 1645–1730, hg. von Dominique Brême, Ausst. Kat.: Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Toulouse 1997.
- Bremer-David 1997:** Charissa Bremer-David, *French Tapestries & Textiles in the Paul Getty Museum*, Los Angeles 1997.
- Bremer-David 2011:** *Paris, Life & Luxury in the Eighteenth Century*, hg. von Charissa Bremer-David, Los Angeles 2011.
- Brice 1725:** Germain Brice, *Nouvelle description*

- de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable, 2 Bde., Paris 1725.
- Brinckmann 1919:** Albert Erich Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, Berlin 1919.
- Brinckmann 1940:** Albert Erich Brinckmann, *Die Kunst des Rokoko*, Berlin 1940.
- Briseux 1743:** Charles Étienne Briseux, *L'art de bâtir des maisons de campagne: où l'on traite de leur distribution, de leur construction, & de leur décoration*, 2 Bde., Paris 1743.
- Brosses 1858:** Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, hg. von Hippolyte Babou, Paris 1858.
- Broudy 1979:** Eric Broudy, *The Book of Looms: A History of the Handloom from Ancient Times to the Present*, Hanover und London 1979.
- Brown 1996:** Clare Brown, *Silk Designs of the Eighteenth Century from the Victoria and Albert Museum*, London 1996.
- Brückle 2003:** Wolfgang Brückle, «Stil (kunstwissenschaftlich)», in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart und Weimar 2003, S. 665–688.
- Brüderlin 2001:** *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, hg. von Markus Brüderlin, Ausst. Kat.: Riehen/Basel, Fondation Beyeler, Köln 2001.
- Brugier 2015:** Nicole Brugier, *Les laques de Coromandel*, Lausanne 2015.
- Bruhn 1937:** Wolfgang Bruhn, «à la mode», in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, hg. von Otto Schmitt, Stuttgart 1937, Sp. 324–327.
- Bruhn 2003:** Matthias Bruhn, *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit*, Weimar 2003.
- Bruhn 2008:** Matthias Bruhn, *Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis*, Berlin 2008.
- Bryson 1994:** Norman Bryson, «Art in Context», in: *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*, hg. von Mieke Bal und Inge E. Boer, New York 1994, S. 66–78.
- Burchard 2012:** Wolf Burchard, «Savonnerie Reviewed: Charles Le Brun and the <Grand Tapis de Pied d'Ouvrage à la Turque> Woven for the Grande Galerie in the Louvre», in: *Furniture History*, 2012, Bd. 48, S. 1–43.
- Burckhardt 1842:** Jacob Burckhardt, *Die Kunstwerke der Belgischen Städte*, Düsseldorf 1842.
- Burrollet 2008:** Thérèse Burrollet, *Pastels et dessins: musée Cognacq-Jay*, Paris 2008.
- Büttner/Albrecht/Eberle 2008:** *Barock und Rokoko*, hg. von Frank Büttner, Thorsten Albrecht und Martin Eberle, München 2008.
- Buvat 1865:** Jean Buvat, *Journal de la Régence, 1715–1723*, hg. von Émile Campardon, 2 Bde., Paris 1865.
- Cabanne 2000:** Pierre Cabanne, *Dictionnaire des arts*, Paris 2000.
- Cache 1995:** Bernard Cache, *Earth Moves: the Furnishing of Territories*, Cambridge, MA 1995.
- Caen 2016:** Barbara Caen, *Renaissance d'un médium artistique. La tapisserie en France et en Belgique au XIX^e siècle*, Dissertation, Universität Zürich, 2016, <https://doi.org/10.5167/uzh-72872> (01.11.2019).
- Cailleux 1960:** Jean Cailleux, «The Lecture de Molière by Jean François de Troy and its Date», in: *L'art du Dix-huitième Siècle, An Advertisement Supplement to The Burlington Magazine*, 1960, Bd. 102, H. 683, o. S. (nach S. 90).
- Cailleux 1971:** Jean Cailleux, «Some Family and Group Portraits by François de Troy (1645–1730)», in: *L'art du Dix-huitième Siècle, An Advertisement Supplement to The Burlington Magazine*, 1971, Bd. 113, H. 817, S. i–xviii.
- Cailleux 1975:** Jean Cailleux, «Pourquoi l'ovale?», in: *Éloge de l'ovale: Peintures et pastels du XVIII^e siècle français*, hg. von Marianne Roland Michel, Ausst. Kat.: Paris, Galerie Cailleux, Paris 1975, S. 1–13.
- Calabrese 2010:** Omar Calabrese, *L'art du trompe-l'œil*, Paris 2010.
- Campbell 2006:** Gordon Campbell, *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, 2 Bde., Oxford 2006.
- Campbell 2007:** *Tapestry in the Baroque. Threads of splendor*, hg. von Thomas P. Campbell, New York 2007.
- Campe/Weber 2014:** *Rethinking Emotion. Interiority and Exteriority in Premodern, Modern and Contemporary Thought*, hg. von Rüdiger Campe und Julia Weber, Berlin 2014, Reihe: *Interdisciplinary German Cultural Studies*, Bd. 15.
- Campen 2009:** Jan van Campen, «Reduced to a heap of monstrous shivers and splinters: Some Notes on Coromandel Lacquer in Europe in the 17th and 18th Centuries», in: *The Rijksmuseum Bulletin* 2009, Bd. 57, H. 2, S. 136–149.
- Camus de Mézières 1992 [1780]:** Nicolas le Camus de Mézières, *The Genius of Architecture, or, the Analogy of That Art with Our Sensations [1780]*, hg. von Robin Middleton, Santa Monica 1992.
- Caraccioli 1768:** Louis-Antoine de Caraccioli, *Dictionnaire critique, pittoresque et sentencieux, propre à faire connoître les usages du siècle ainsi que ses bizarreries*, 3 Bde., Lyon 1768.
- Carr 1965:** Charles Telford Carr, «Two Words in Art History, II. Rococo», in: *Forum for Modern Language Studies*, 1965, Bd. 1, S. 266–281.
- Carswell 1993:** John Carswell, *The South Sea Bubble*, London 1993.
- Cartas 1598:** *Cartas que os padres e irmaos de Companhia de Jesus, que andao nos reynos de Iapao escreuerao aos da mesma companhia da*

- India, & Europa, desde anno de 1549 atè o de 1580, 2 Bde., Evora 1598.
- Casanova 1789–98:** Giacomo Girolamo Casanova, *Histoire de ma vie*, 10 Hefte, Originalmanuskript, 1789–1798, Paris, Bibliothèque nationale de France, NAF 28604 (1–10).
- Cassidy-Geiger 2001:** Maureen Cassidy-Geiger, «La Broderie en Jais: Glassbead Embroidery for Interior Decoration», in: *Ijdel stof: Interieurtextiel in West-Europa 1600–1900*, hg. von Wim Mertens, Ausst. Kat.: Antwerpen, Hessenhuis, Antwerpen 2001, S. 59–68.
- Cassirer 2012 [1931]:** Ernst Cassirer, «Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum» [1931], in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2012 [2006], S. 485–500.
- Castelluccio 1998:** Stéphane Castelluccio, «Royales impériales», in: *Revue de l'art*, 1998, Bd. 119, H. 1, S. 43–55.
- Castelluccio 2004:** Stéphane Castelluccio, *Le garde-meuble de la couronne et ses intendants du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris 2004.
- Castelluccio 2014:** Stéphane Castelluccio, *Marly: art de vivre et pouvoir de Louis XIV à Louis XVI*, Paris 2014.
- Ceccarini et al. 2000:** *Histoires d'ornement*, hg. von Patrice Ceccarini et al., Paris und Rom 2000.
- Cervantes 2008 [1605/1615]:** Miguel de Cervantes Saavedra, *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha [1605/1615]*, hg. und übersetzt von Susanne Lange, 2 Bde., München 2008.
- Champier/Sandoz 1900:** Victor Champier und Charles-Gustave-Roger Sandoz, *Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629–1900)*, 2 Bde., Paris 1900.
- Champollion-Figeac 1839:** Jacques-Joseph Champollion-Figeac und Aimé Champollion-Figeac, «Mémoires-journaux de François de Lorraine, Duc d'Aumale et de Guise», in: *Nouvelles collection des mémoires pour servir à l'histoire de France*, hg. von François Michaud und Jean-Joseph-François Poujoulat, Bd. 6, Paris 1839, S. 1–539.
- Champollion-Figeac 1841–74:** *Documents historiques inédits tirés des collections manuscrites de la bibliothèque royale et des archives ou des bibliothèques des départements*, hg. von Jacques-Joseph Champollion-Figeac, 5 Bde., Paris 1841–1874.
- Chansons o. J.:** *Recueil de chansons, vaudevilles, sonnets, épigrammes, épitaphes et autres vers satiriques et historiques, avec des remarques curieuses*, Bd. 5: *Années 1680–1685*, 18. Jahrhundert, Manuskript, Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 12620.
- Chaufourier 1730:** Jean Chaufourier, *Recueil des plans, elevations, et veües du château de Petit-Bourg*, o. O. 1730.
- Christie's 1993:** *The Duc d'Antin Don Quixote Tapestries*, London, Christie's, Auktionskatalog, 10.06.1993.
- Christoffersen 2017:** Nynne Just Christoffersen, «Labor», in: *Textile Terms: a Glossary*, hg. von Anika Reineke, Anne Röhl, Mateusz Kapustka und Tristan Weddigen, Berlin und Emsdetten 2017, S. 155–158.
- Clément 1846:** Jean-Pierre Clément, *Histoire de la vie et l'administration de Colbert*, Paris 1846.
- Clévenot/Degeorge 2000:** Dominique Clévenot und Gérard Degeorge, *Das Ornament in der Baukunst des Islam*, München 2000.
- Cloutier-Blazzard 2010:** Kimberlee A. Cloutier-Blazzard, «The Elephant in the Living Room: Jan Steen's Fantasy Interior as Parodic Portrait of the Schouten Family», in: *Aurora: The Journal of the History of Art*, 2010, Bd. 11, S. 91–119.
- CNRTL 2017a:** «ôtevent», in: *Centre national de ressources textuelles et lexicales, Trésor de la Langue Française informatisé*, 2017, <http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/%C3%B4tevent> (17. 2. 2017).
- CNRTL 2017b:** «paravent», in: *Centre national de ressources textuelles et lexicales, Trésor de la Langue Française informatisé*, 2017, <http://www.cnrtl.fr/definition/paravent> (17. 2. 2017).
- CNRTL 2017c:** «rapport», in: *Centre national de ressources textuelles et lexicales, Trésor de la Langue Française informatisé*, 2017, <http://www.cnrtl.fr/definition/rapport> (17. 2. 2017).
- CNRTL 2017d:** «tenture», in: *Centre national de ressources textuelles et lexicales, Trésor de la Langue Française informatisé*, 2017, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/tenture> (11. 8. 2017).
- Coburger 2015:** Uta Coburger, «Im Schatten des Ornaments. Die Karriere des unscheinbaren mosaïque im 18. Jahrhundert», in: *Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung?*, hg. von Annette Tietenberg, Köln 2015, S. 151–173.
- [Cochin] 1754:** [Charles Nicolas Cochin d. J.], «Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois pour les appartemens & autres, par une société d'artistes», in: *Mercur de France*, Dez. 1754, S. 178–187.
- [Cochin] 1755:** [Charles Nicolas Cochin d. J.], «Lettre à l'Abbé R. [aynal]», in: *Mercur de France*, Feb. 1755, S. 148–174.
- [Cochin] 1757:** [Charles Nicolas Cochin d. J.], *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris 1757.
- Coleridge 2000:** Anthony Coleridge, «English Furniture Supplied for Croome Court: Robert Adam and the 6th Earl of Coventry», in: *Apollo*, 2000, Bd. 151, H. 456, S. 8–19.
- Commynes 1552:** Philippe de Commynes, *Les memoires de messire Philippe de Commynes, chevalier, seigneur d'Argenton, sur les prin-*

- cupaux faits et geste de Louis onzieme et de Charles huictieme, son fils, roys de France, hg. von Denis Sauvage, Paris 1552.
- Complément 1842:** *Complément du dictionnaire de l'académie française*, hg. von der Académie Française, Paris 1842.
- Conisbee 2007:** *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, hg. von Philip Conisbee, New Haven 2007.
- Contant d'Orville 1779:** André-Guillaume Contant d'Orville, *Précis d'une histoire générale de la vie privée des François dans tous les temps et dans toutes les provinces de la monarchie*, Paris 1779.
- Coquery 2007:** Natacha Coquery, «Fashion, Business, Diffusion: An Upholsterer's Shop in Eighteenth-Century Paris», in: *Furnishing the Eighteenth Century: What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, hg. von Dena Goodman and Kathryn Norberg, New York 2007, S. 63–77.
- Coquery 2009:** Natacha Coquery, «Bijoutiers et tapisseries: le luxe et le demi-luxe à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle», in: *Le commerce du luxe à Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles: échanges nationaux et internationaux*, hg. von Stéphane Castelluccio, Bern 2009, S. 199–230.
- Coquery 2011:** Natacha Coquery, *Tenir boutique à Paris au XVIII^e siècle: luxe et demi-luxe*, Paris 2011.
- Corneille 1660:** Pierre Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, Paris 1660.
- Courtin 2011:** Nicolas Courtin, *L'art d'habiter à Paris au XVII^e siècle: l'ameublement des hôtels particuliers*, Dijon 2011.
- Coxe 1798:** William Coxe, *Memoirs of the Life and Administration of Sir Robert Walpole, Earl of Orford: with Original Correspondance and Authentic Papers, Never Before Published*, 3 Bde., London 1798.
- Cröker 1721:** J.[ohann] M.[elchior] C.[röker], *Der Zur Oel=Farben/ Mahlerey und zu vielen andern Curieusen Wissenschaften wohl anführende Mahler*, Frankfurt, Leipzig und Jena 1721.
- Crow 1985:** Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1985.
- Dacier/Vuaflart 1921–29:** Emile Dacier und Albert Vuaflart, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*, 4 Bde., Paris 1921–1929.
- Daniel 2001:** Ute Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt a. M. 2001.
- Darcel/Guiffrey 1882:** Alfred Darcel und Jules Guiffrey, *La stromatourgie de Pierre Dupont: documents relatifs à la fabrication des tapis de Turquie en France au XVIII^e siècle*, Paris 1882.
- Dassas 2014:** Frédéric Dassas, «L'Esprit du décor», in: *Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre: de Louis XIV à Marie-Antoinette*, hg. von Jannic Durand, Michèle Bimbenet-Privat und Frédéric Dassas, Paris 2014, S. 30–109.
- Daumas/Tresse 1954:** Maurice Daumas und René Tresse, «La Description des arts et métiers de l'académie des sciences et le sort de ses planches gravées en taille douce», in: *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1954, Bd. 7, H. 2, S. 163–171.
- Dehaisnes 1886:** Chrétien Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois & le Hainaut avant le XV^e siècle*, Lille 1886.
- DeJean 2009:** Joan DeJean, *The Age of Comfort: When Paris Discovered Casual – and the Modern Home Began*, New York, Berlin und London 2009.
- Dekoninck/Heering/Lefftz 2013:** *Questions d'ornements, XV^e–XVIII^e siècles*, hg. von Ralph Dekoninck, Caroline Heering und Michel Lefftz, Turnhout 2013.
- Delécluze 1855:** Etienne Jean Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris 1855.
- Deleuze 2012 [1988]:** Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main 2012 [1988].
- Descartes 1658 [1637]:** René Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, & chercher la vérité dans les sciences. Plus la dioptrique. Et les meteores. Qui sont des essais de cete methode*, Paris 1658 [1637].
- Desclozeaux 1889:** Adrien Desclozeaux, *Gabrielle d'Estrées, marquise de Monceaux, duchesse de Beaufort*, Paris 1889.
- Deville 1875:** Jules Deville, *Recueil de documents et de statuts relatifs à la corporation des tapisseries de 1258 à 1875*, Paris 1875.
- Deville 1878–80:** Jules Deville, *Dictionnaire du tapisserie: critique et historique de l'ameublement français, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris 1878–1880.
- Dezallier d'Argenville 1747:** Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage, où l'on traite à fond des beaux jardins appellés communément les jardins de plaisance et de propreté: avec les pratiques de géométrie nécessaires pour tracer sur le terrain toutes sortes de figures: et un traité d'hydraulique convenable aux jardins*, Paris 1747.
- Dezallier d'Argenville 1778:** Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris; ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture, & architecture*, Paris 1778.
- Dictionnaire 1694:** *Le dictionnaire de l'académie française dedié au roy*, hg. von der Académie Française, 2 Bde., 1. Ausgabe, Paris 1694.
- Dictionnaire 1762:** *Le dictionnaire de l'académie française*, hg. von der Académie Française, 2 Bde., 4. Ausgabe, Paris 1762.
- Dictionnaire 1798:** *Le dictionnaire de l'académie*

- française, hg. von der Académie Française, 2 Bde., 5. Ausgabe, Paris 1798.
- Diderot 1765:** Denis Diderot, *Description des tableaux, gravures et morceaux de sculpture exposés dans le Salon du Louvre en 1765*, Manuskript, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, NAF 13744 (XXV Salon de 1765).
- Diderot 1757:** Denis Diderot, *Le Fils naturel, ou Les épreuves de la vertu*, Amsterdam 1757.
- Diderot/Alembert 1751–72:** *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, etc., hg. von Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, Paris 1751–1772.
- Döry 2003:** Ludwig Baron Döry, «Flocktapete», in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 9, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2003, Sp. 1274–1288.
- Douët-d'Arcq 1865:** *Comptes de l'hôtel des rois de France aux XIV^e et XV^e siècles*, hg. von Louis Douët-d'Arcq, Paris 1865.
- Droguet 2005:** Anne Droguet, *Les styles Transition et Louis XVI*, Paris 2005.
- Droth 2009:** *Taking Shape, Finding Sculpture in the Decorative Arts*, hg. von Martina Droth, Ausst. Kat.: Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2009.
- Du Cange 1883–87:** Charles Du Fresne Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, hg. von Léopold Favre, 10 Bde., Niort 1883–1887.
- Duclaux 1982:** *L'atelier de Desportes, dessins et esquisses conservés par la manufacture nationale de Sèvres*, hg. von Lise Duclaux, Ausst. Kat.: Paris, Musée du Louvre, Paris 1982.
- Dufrêne 1990:** Thierry Dufrêne, «La tapisserie de haute lisse à Paris et la question décorative (XVI^e siècle)», in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1990, Bd. 37, H. 1, S. 88–107.
- Duhamel du Monceau 1766:** Henri-Louis Duhamel du Monceau, *Art de faire les tapis façon de Turquie, connus sous le nom de tapis de la Savonnerie*, Paris 1766, Reihe: *Descriptions des arts et métiers*.
- Ebeling 2012:** Jörg Ebeling, *Tableaux de mode. Studien zum aristokratischen Genrebild in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Marburg 2012 (Dissertation Marburg, Philipps-Universität, 2006).
- Ehrhard/Volpilhac-Auger 2007:** *Du goût à l'esthétique, Montesquieu*, hg. von Jean Ehrhard und Catherine Volpilhac-Auger, Bordeaux 2007.
- Elias 2002 [1969]:** Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt a. M. 2002 [1969].
- Eriksen 1974:** Svend Eriksen, *Early Neo-Classicism in France: the Creation of the Louis Seize Style in Architectural Decoration, Furniture and Ormolu, Gold and Silver and Sèvres Porcelain in the Mid-Eighteenth Century*, London 1974.
- Ette 2014:** Ottmar Ette, «Muebles movibles y pintura en movimiento: los biombos y las fronteras ajustables de lo transareal», in: *Iberoamericana*, 2014, Bd. 14, H. 54, S. 85–95.
- Evers 2012:** Susanne Evers, «Berliner Seidengewebe in den Schlössern Friedrichs II.», in: *Friederisiko. Friedrich der Große*, Bd. 2: *Die Essays*, hg. von Hartmut Dorgerloh und Ullrich Sachse, Ausst. Kat.: Potsdam, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, München 2012, S. 193–209.
- Evers 2014:** Susanne Evers, *Seiden in den preussischen Schlössern: Ausstattungsstextilien und Posamente unter Friedrich II. (1740–1786)*, Berlin 2014.
- Exposition 1752:** Anonym, «Exposition des tableaux de l'académie de Saint Luc, commencée le 15 mai dans les salles de l'Arseal», in: *Journal Economique*, Aug. 1752, Nr. 8, S. 75–85.
- Fahy/Watson 1973:** Everett Fahy und Francis Watson, *The Wrightsman Collection*, Bd. 5: *Paintings, Drawings, Sculpture*, New York 1973.
- Fairchilds 1993:** Cissie Fairchilds, «The Production and Marketing of Populuxe Goods in Eighteenth-Century Paris», in: *Consumption and the World of Goods*, hg. von John Brewer und Roy Porter, London und New York 1993, S. 228–248.
- Falke/Friedländer [1925–26]:** Otto von Falke und Max J. Friedländer, *Die Kunstsammlung von Pannwitz*, 2 Bde., München [1925–1926].
- Fastenrath 1990:** Wiebke Fastenrath, «*Quadro riportato*»: eine Studie zur Begriffsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Deckenmalerei, München 1990.
- Félibien 2001 [1667]:** André Félibien, «Préface» [1667], in: Jutta Held: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der Königlichten Akademie*, Berlin 2001, S. 237–269.
- Fenaille 1925:** Maurice Fenaille, *François Boucher*, Paris 1925.
- Fenaille/Calmettes 1903–23:** Maurice Fenaille und Fernand Calmettes, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins, depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600–1900*, 6 Bde., Paris 1903–1923.
- Ferguson O'Meara 1981:** Carra Ferguson O'Meara, «<In the Hearth of the Virginal Womb>: The Iconography of the Holocaust in Late Medieval Art», in: *The Art Bulletin*, März 1981, Bd. 63, Nr. 1, S. 75–88.
- Fleury 1969–2010:** Marie-Antoinette Fleury, *Documents du Minutier central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVII^e siècle (1600–1650)*, 2 Bde., Paris 1969–2010.
- Fontaine 1914:** André Fontaine, *Académiciens d'autrefois: Le Brun – Mignard – les Cham-*

- paigne – Bosse – Jaillot – Bourdon – Arcis – Paillet, etc., Paris 1914.
- Fontenelle 1742:** Bernard Le Bovier de Fontenelle, «Réflexions sur la poétique», in: *Euvres de Monsieur de Fontenelle*, Paris 1742, Bd. 3, S. 127–208.
- Forrest 1928:** George Forrest, *The Bengal and Madras Papers*, 3 Bde., Calcutta 1928.
- Forti Grazzini 1994:** Nello Forti Grazzini, *Gli arazzi, il patrimonio artistico del Quirinale*, Mailand 1994.
- Foucault 2008 [1966]:** Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2008 [1966].
- Fourcaud 1909:** Louis de Fourcaud, «Antoine Watteau: peintre d'arabesques», in: *Revue de l'art ancien et moderne*, Jan.–Jun. 1909, Bd. 25, S. 49–59 und S. 129–140.
- Frank 2000:** *The Theory of Decorative Art, an Anthology of European & American Writings, 1750–1940*, hg. von Isabelle Frank, New Haven und London 2000.
- Franke/Paetzold 1996:** *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, hg. von Ursula Franke und Heinz Paetzold, Bonn 1996.
- Fréville 1842:** Ernest de Fréville, «Notice historique sur l'inventaire des biens meubles de Gabrielle d'Estrées», in: *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1842, Bd. 3, H. 1, S. 148–171.
- Friedrich 2004:** Verena Friedrich, *Rokoko in der Residenz Würzburg. Studien zu Ornament und Dekoration des Rokoko in der ehemaligen fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg*, München 2004 (Dissertation Würzburg, Universität Würzburg, 1999).
- Fróis 1976–84 [1583–97]:** Luís Fróis, *Historia de Japam [1583–1597]*, hg. von José Wicki, 5 Bde., Lissabon 1976–1984.
- Furcy-Raynaud 1916:** Marc Furcy-Raynaud, «Les premiers peintres du roi», in: *Mélanges offerts à M. Jules Guiffrey*, Paris 1916, S. 207–214, Reihe: *Archives de l'art français: nouvelle période*, Bd. 8.
- Furetière 1701:** Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes & les termes de toutes les sciences et des arts*, 3 Bde., Den Haag und Rotterdam 1701.
- Gady 2010:** Bénédicte Gady, *L'ascension de Charles Le Brun: liens sociaux et production artistique*, Paris 2010, Reihe: *Passages/Passagen*, Bd. 29.
- Gady 2014:** Bénédicte Gady, «Le Brun, Charles», in: *De Gruyter allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hg. von Andreas Beyer, Bd. 83, Berlin 2014, S. 405–409.
- Gaehgtgens 1978:** Thomas W. Gaehgtgens, «Régence – Rokoko – Klassizismus. Zum Problem der Stilbegriffe in der französischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts», in: *Das achtzehnte Jahrhundert als Epoche*, hg. von Bernhard Fabian und Wilhelm Schmidt-Biggemann, Nendeln 1978, S. 127–158, Reihe: *Studien zum achtzehnten Jahrhundert*, Bd. 1.
- Gaehgtgens 1990:** Thomas W. Gaehgtgens, «The Tradition of Antiacademism in Eighteenth-Century French Art», in: *The French Academy: Classicism and its Antagonists*, hg. von June Hargrove, Newark 1990, S. 206–218.
- Gaehgtgens 2003:** Thomas W. Gaehgtgens, «Genre Painting in Eighteenth-Century Collections», in: *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting*, hg. von Colin B. Bailey, Ausst. Kat.: Ottawa, National Gallery of Canada et al., New Haven 2003, S. 78–89.
- Gage 1822:** John Gage, *History and Antiquities of Hengrave, in Suffolk*, London 1822.
- Ganz 2011:** David Ganz, «Quadratura vs. quadro. Zur Rahmenfunktion von Scheinarchitektur in der barocken Deckenmalerei», in: *Quadratura. Geschichte – Theorien – Techniken*, hg. von Matthias Bleyl und Pascal Dubourg Glatigny, Berlin und München 2011, S. 113–128.
- Ganz/Rimmele 2016:** *Klappeneffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, hg. von David Ganz und Marius Rimmele, Berlin 2016, Reihe: *Bild+Bild*, Bd. 4.
- Garnier-Audiger 1830:** Athanase Garnier-Audiger, *Manuel du tapissier décorateur et marchand de meubles*, Paris 1830.
- Garnier-Pelle/Forray-Carliet/Anselm 2010:** *Singeries & exotisme chez Christophe Huet*, hg. von Nicole Garnier-Pelle, Anne Forray-Carliet und Marie-Christine Anselm, St-Remy-en-l'Eau 2010.
- Gaudichon Botella 2005:** *Une histoire de paravent*, hg. von Sylvette Gaudichon Botella, Ausst. Kat.: Roubaix, La Piscine, Musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, Paris 2005.
- Gaudriault 1983:** Raymond Gaudriault, *La gravure de mode féminine en France*, Paris 1983.
- Gelshorn 2010:** Julia Gelshorn, «Ornament und Bewegung. Die Grazie der Linie im 18. Jahrhundert», in: *Linea – vom Umriss zur Aktion. Die Kunst der Linie zwischen Antike und Gegenwart*, hg. von Matthias Halde-mann, Ostfildern 2010, S. 86–122.
- Gerspach 1893:** Édouard Gerspach, *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892: histoire – commentaires – marques*, Paris 1893.
- Giedion 1922:** Sigfried Giedion, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, München 1922.
- Glorieux 2002:** Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint: Edmé-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame, 1694–1750*, Seyssel 2002.
- Glorieux 2009:** Guillaume Glorieux, «Watteau, le régent et les implications idéologiques du style pastoral», in: *De l'usage de l'art en poli-*

- tique, hg. von Marc Favreau et al., Clermont-Ferrand 2009, S. 37–44.
- Glorieux 2011:** Guillaume Glorieux, *Watteau*, Paris 2011.
- Godefroy 1881–1902:** Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes, du IX^e au XV^e siècle*, 10 Bde., Paris 1881–1902.
- Gombrich 1979:** Ernst Hans Gombrich, *The Sense of Order: a Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1979.
- Goncourt 1880–82:** Edmond de Goncourt und Jules de Goncourt, *L'art du dix-huitième siècle*, 2 Bde., Paris 1880–1882.
- Goodman/Norberg 2007:** *Furnishing the Eighteenth Century, What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, hg. von Dena Goodman und Kathryn Norberg, New York 2007.
- Gray 1835–43:** Thomas Gray, *The Works of Thomas Gray*, hg. von John Mitford, 5 Bde., London 1835–1843.
- Gries/Veit/Wulfhorst 2015 [2006]:** *Textile Technology, an Introduction*, hg. von Thomas Gries, Dieter Veit und Burkhard Wulfhorst, München 2015 [2006].
- Gril-Mariotte 2015:** Aziza Gril-Mariotte, *Les toiles de Jouy: histoire d'un art décoratif, 1760–1821*, Rennes 2015.
- Grimm/Diderot 1829–31:** Friedrich Melchior Grimm und Denis Diderot, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, hg. von Jules-Antoine Taschereau, 15 Bde., Paris 1829–1831.
- Grivel 1986:** Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe: à Paris, au XVII^e siècle*, Genf 1986.
- Guelton 2005 [1997]:** Marie-Hélène Guelton, *Vocabulaire français*, hg. vom Centre international d'étude des textiles anciens (CIETA), Lyon 2005 [1997].
- Guiffrey 1869:** *Le duc d'Antin et Louis XIV, rapports sur l'administration des bâtiments, annotés par le Roi*, hg. von Jules Guiffrey, Paris 1869.
- Guiffrey 1873:** Jules Guiffrey, «Logements d'artistes au Louvre», in: *Nouvelles archives de l'art français*, 1873, Bd. 2, S. 27–135.
- Guiffrey 1885–86:** Jules Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663–1715)*, 2 Bde., Paris 1885–1886.
- Guiffrey 1915:** Jules Guiffrey, *Histoire de l'académie de Saint-Luc*, Paris 1915, Reihe: *Archives de l'art français, nouvelle période*, Bd. 9.
- Guiffrey/Müntz/Pinchart [1878]:** Jules Guiffrey, Eugène Müntz und Alexandre Pinchart, *Histoire générale de la tapisserie*, 3 Bde., Paris [1878].
- Guilmard 1880:** Désiré Guilmard, *Les maîtres ornementistes: dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs*, 2 Bde., Paris 1880.
- H-ArtHist 2015:** «Journal18», in, *H-ArtHist*, 9.09.2015, <http://arthist.net/archive/10940> (26.02.2017).
- Habermas 1990 [1962]:** Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990 [1962].
- Hackenschmidt/Engelhorn 2011:** *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, hg. von Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn, Bielefeld 2011.
- Halliwell 1854:** *Ancient Inventories of Furniture, Pictures, Tapestry, Plate, &c.*, hg. von James Orchard Halliwell, London 1854.
- Hann 2013:** Michael Hann, *Symbol, Pattern & Symmetry: the Cultural Significance of Structure*, London 2013.
- Harlizius-Klück 2007:** Ellen Harlizius-Klück, «Leben und Weben im 18. Jahrhundert. Weberbuch und Manuskript aus der Bibliothek des Deutschen Museums», in: *Kultur & Technik*, 2007, Bd. 31, H. 3, S. 35–37.
- Harloe 2018:** Katherine Harloe, «Winckelmania: Hellenomania between Ideal and Experience», in: *Hellenomania*, hg. von Katherine Harloe, Nicoletta Momigliano und Alexandre Farnoux, Abingdon und New York 2018, S. 40–55.
- Harris 2001:** Eileen Harris, *The Genius of Robert Adam: His Interiors*, New Haven 2001.
- Havard 1884:** Henry Havard, *L'art dans la maison: grammaire de l'ameublement*, 2 Bde., Paris 1884.
- Havard [1887–90]:** Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration: depuis le XI^e siècle jusqu'à nos jours*, 4 Bde., Paris [1887–1890].
- Havard/Vachon 1889:** Henry Havard und Marius Vachon, *Les manufactures nationales: les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais*, Paris 1889.
- Hayward 2007:** Maria Hayward, «Crimson, Scarlet, Murrey and Carnation: Red at the Court of Henry VIII», in: *Textile History*, 2007, Bd. 38, H. 2, S. 135–150.
- Hazard 1949 [1946]:** Paul Hazard, *Die Herrschaft der Vernunft. Das europäische Denken im 18. Jahrhundert*, Hamburg 1949 [1946].
- Hazard 1965 [1935]:** Paul Hazard, *Die Krise des europäischen Geistes*, Hamburg 1965 [1935].
- Held/Schneider 2007:** Jutta Held und Robert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder*, Köln 2007.
- Hellman 2007:** Mimi Hellman, «The Joy of Sets: the Uses of Seriality in the French Interior», in: *Furnishing the Eighteenth Century: What Furniture Can Tell Us about the European and American Past*, hg. von Dena Goodman und Kathryn Norberg, New York 2007, S. 129–153.
- Hellman 2011:** Mimi Hellman, «Histoires d'objets: arts décoratifs et culture matérielle

- au XVIII^e siècle», in: *Perspective*, 2011, H. 1, S. 494–500.
- Helmhold 2000:** Heidi Helmhold, «soft architecture». Zu einer Beschreibung textiler Architektur, Habilitationsschrift, Universität Dortmund, 2000, <http://www.hf.uni-koeln.de/file/7817> (28.02.2017).
- Helmhold 2012:** Heidi Helmhold, *Affektpolitik und Raum. Zu einer Architektur des Textilen*, Berlin 2012.
- Hemming/Aldbrook 1999:** Charles Hemming und Mark Aldbrook, *The Folding Screen*, London 1999.
- [Hennezel] 1776:** [Béat-Antoine-François Hennezel], *Traité des différentes especes de tapisseries, et principalement de la tapisserie au petit point et au point long*, Yverdon 1776.
- Herrmann 1962:** Wolfgang Herrmann, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, London 1962.
- Hilaire-Pérez 2008:** Liliane Hilaire-Pérez, «Inventing in a World of Guilds: the Case of the Silk Industry in Lyon in the XVIIIth Century», in: *Guilds, Innovation and the European Economy, 1400–1800*, hg. von Stephen R. Epstein und Maarten Prak, Cambridge 2008, S. 232–263.
- Hilaire-Pérez 2009:** Liliane Hilaire-Pérez, «L'invention et le domaine public à Lyon au XVIII^e siècle», in: *Lyon innove: inventions et brevets dans la soierie lyonnaise aux XVIII^e et XIX^e siècles*, hg. von Maria-Anne Privat-Savigny, Lyon 2009, S. 7–17.
- Hobson 1982:** Marian Hobson, *The Object of Art: the Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge 1982.
- Hogarth 1753:** William Hogarth, *The Analysis of Beauty: Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, London 1753.
- Hourticq 1925:** Louis Hourticq, *Encyclopédie des beaux-arts*, Paris 1925.
- Huhtamo 2004:** Erkki Huhtamo, «Elements of Screenology: Towards an Archaeology of the Screen», in: *ICONICS. International Studies of the Modern Image*, 2004, Bd. 7, S. 31–82.
- Hyde 2005:** Elizabeth Hyde, *Cultivated Power: Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*, Philadelphia 2005.
- Hyde 2006:** Melissa Lee Hyde, *Making Up the Rococo: François Boucher and his Critics*, Los Angeles 2006.
- Hyde/Scott 2014:** *Rococo Echo, Art, History and Historiography from Cochin to Coppola*, hg. von Melissa Lee Hyde und Katie Scott, Oxford 2014.
- Impey 1997:** Oliver Impey, *The Art of the Japanese Folding Screen*, Oxford 1997.
- Ingold 2010:** Tim Ingold, «The Textility of Making», in: *Cambridge Journal of Economics*, 2010, Bd. 34, S. 91–102.
- Inizan 2011:** Christelle Inizan, «Découverte à Paris d'un plafond peint à décor de singeries attribué à Claude III Audran, Antoine Watteau et Nicolas Lancret», in: *In situ: revue des patrimoines*, 2011, Nr. 16, <http://insitu.revues.org/805> (24.02.2017).
- Inizan 2013:** Christelle Inizan, «Hôtel de Nointel. Watteau-Audran: sous le signe de Momus», in: *In situ: revue des patrimoines*, 2013, Nr. 20, <http://insitu.revues.org/10193> (07.06.2017).
- Iqbal 1976:** Afzal Iqbal, *The Culture of Islam: an Analysis of Its Earliest Pattern*, Lahore 1967.
- Irmscher 1984:** Günter Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984.
- Irmscher 2005:** Günter Irmscher, *Ornament in Europa, 1450–2000. Eine Einführung*, Köln 2005.
- Jacky/Lastic 2010:** Pierre Jacky und Georges de Lastic, *Desportes*, 2 Bde., Saint-Rémy-en-l'Eau 2010.
- Jacobs 2016:** Lynn F. Jacobs, «The Threshold of the Winged Altarpiece. Altarpiece Exterior as Liminal Spaces», in: *Klapppeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, hg. von David Ganz und Marius Rimmel, Berlin 2016, S. 209–232, Reihe: *Bild+Bild*, Bd. 4.
- Jacqué 2001:** Bernard Jacqué, «À propos de tapisseries de tonture de laine», in: *Ijdel stof: Interieurtextiel in West-Europa 1600–1900*, hg. von Wim Mertens, Ausst. Kat.: Antwerpen, Hesselhuis, Antwerpen 2001, S. 304–306.
- Jacques et al. 1749:** Maurice Jacques et al., *Nouveau recueil de fruits, fleurs et plantes utiles aux dessinateurs*, Paris 1749.
- [Jaillot] 1914 [1676]:** [Pierre Simon Jaillot], «Dialogue d'un gentilhomme narcois et d'un italien» [1676], in: André Fontaine: *Académiciens d'autrefois. Le Brun – Mignard – les Champaigne – Bosse – Jaillot – Bourdon – Arcis – Paillet, etc.*, Paris 1914, S. 123–134.
- Jaoult/Pinault 1982/1986:** Martine Jaoul und Madeleine Pinault, «La collection Description des arts et métiers», in: *Ethnologie française*, 1. Teil: 1982, Bd. 12, S. 335–360, 2. Teil: 1986, Bd. 16, S. 7–38.
- Jarry 1966:** Madeleine Jarry, *The Carpets of the Manufacture de la Savonnerie*, Leigh-on-Sea 1966.
- Jarry 1968:** Madeleine Jarry, *La tapisserie des origines à nos jours*, Paris 1968.
- Join-Lambert/Préaud 2004:** Abraham Bosse, *savant graveur, Tours, vers 1604–1676*, Paris, hg. von Sophie Join-Lambert und Maxime Préaud, Ausst. Kat.: Paris, Bibliothèque nationale de France und Tours, Musée des Beaux-Arts, Paris 2004.
- Jolly 2002:** Anna Jolly, *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. II: Naturalismus*, Riggisberg 2002, Reihe: *Die Textilsammlung der Aegg-Stiftung*, Bd. 3.
- Jolly 2005:** Anna Jolly, *Fürstliche Interieurs. Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts*, Riggisberg 2005, Reihe: *Riggisberger Berichte*, Bd. 12.
- Jolly 2014:** Anna Jolly, «en suite» – Aus-

- drucksformen eines textilen Gestaltungs-konzeptes», Vortrag auf der Tagung *Textile Räume. Seide im höfischen Interieur des 18. Jahrhunderts*, 17.–20. September 2014, Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.
- Jones 1856:** Owen Jones, *The Grammar of Ornament: Illustrated by Examples From Various Styles of Ornament*, London 1856.
- Jordan 1989:** Hiltrud Jordan, *Europäische Pavements: Beiträge zu ihrer Entstehung und Geschichte*, Köln 1989 (Dissertation Köln, Universität zu Köln, 1986).
- Joubert de l'Hiberderie 1765:** Nicolas Joubert de l'Hiberderie, *Le dessinateur, pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie*, Paris 1765.
- Joubert/Bertrand/Lefébure 1995:** Fabienne Joubert, Pascal-François Bertrand und Amaury Lefébure, *Histoire de la tapisserie: en Europe, du Moyen Âge à nos jours*, Paris 1995.
- Jullienne 1726–35:** *Recueil Jullienne*, hg. von Jean de Jullienne, 4 Bde., Paris 1726–1735.
- Juranville 1995:** Françoise Juranville, «Préface», in: Crébillon fils: *Le sofa: conte morale* [1742], Paris 1995, S. 5–23.
- Justema 1976:** William Justema, *Pattern: a Historical Panorama*, London 1976.
- Katz 2009:** Janice Katz, «Hidden Behind History: Revealing Moments in the Evolution of Japanese Folding Screens», in: *Beyond Golden Clouds: Japanese Screens from the Art Institute of Chicago and the Saint Louis Art Museum*, hg. von Janice Katz, Fumiko E. Cranston und Philip K. Hu, Chicago 2009, S. 13–31.
- Katz/Cranston/Hu 2009:** *Beyond Golden Clouds, Japanese Screens from the Art Institute of Chicago and the Saint Louis Art Museum*, hg. von Janice Katz, Fumiko E. Cranston und Philip K. Hu, Chicago 2009.
- Katzew/Alcalá 2011:** *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, hg. von Ilona Katzew und Luisa Elena Alcalá, Ausst. Kat.: Los Angeles, County Museum of Art, Los Angeles 2011.
- Kemp 1991:** Wolfgang Kemp, «Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität», in: *Texte zur Kunst*, 1991, Bd. 2, H. 2, S. 89–101.
- Kemp 1992:** Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.
- Kemp 1998:** Wolfgang Kemp, «Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs», in: *Innenleben. Die Kunst des Interieurs – Vermeer bis Kabakov*, hg. von Sabine Schulze und Christoph Asendorf, Ostfildern-Ruit 1998, S. 16–29.
- Kimball 1943:** Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia 1943.
- Kisluk-Grosheide 2009:** Daniëlle O. Kisluk-Grosheide, «Peregrinations of a *Lit à la Duchesse en Impériale* by Georges Jacob», in: *Metropolitan Museum Journal*, 2009, Bd. 44, S. 139–161.
- Klopp 1973:** *Correspondenz von Leibniz mit Caroline*, hg. von Onno Klopp, Hildesheim und New York 1973.
- Köhnen 2009:** Ralph Köhnen, *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, Paderborn 2009.
- Komanecy/Butera 1984:** *The Folding Image, Screens by Western Artists of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, hg. von Michael Komanecy und Virginia Fabbri Butera, Ausst. Kat.: Washington, National Gallery of Art, New Haven, CT 1984.
- Kong/David 1983:** *The Eastern Carpet in the Western World from the 15th to 17th Century*, hg. von Donald Kong und Sylvester David, Ausst. Kat.: London, Hayward Gallery, London 1983.
- Körner 2010:** Hans Körner, «Rahmen und Verschlingen. Metamorphosen der Kartusche», in: *Rahmen. zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*, hg. von Hans Körner and Karl Möseneder, Berlin 2010.
- Koschorke 1999:** Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.
- Koster Washburn 2005:** *Embedded Symmetries, Natural and Cultural*, hg. von Dorothy Koster Washburn, Albuquerque 2005.
- Koster Washburn/Crowe 1988:** Dorothy Koster Washburn und Donald W. Crowe, *Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis*, Seattle und London 1988.
- Kraemerová/Gaudeková 2014:** Alice Kraemerová und Helena Gaudeková, «Folding Screens in the Japanese Collection of the Náprstek Museum», in: *Annals of the Náprstek Museum*, 2014, Bd. 35, Nr. 2, S. 95–135.
- Krause 1997:** Katharina Krause, «Genrebilder: Mode und Gesellschaft der Aristokraten bei Jean-François de Troy», in: *Festschrift für Johannes Langner zum 65. Geburtstag am 1. Februar 1997*, hg. von Klaus G. Beuckers und Anemarie Jaeggi, Münster 1997, S. 141–162.
- Kremer 2015:** Nathalie Kremer, «Modernité de Diderot: pour une lecture anachronique de la critique d'art», in: *Fabula: la recherche en littérature*, 2015, [http://www.fabula.org/atelier.php?Modernité%26acute%3B_de_Diderot_Pour_une_lecture_anachronique_de_l%26%23156%3Buvre_d%26%20\(05.01.2020\)](http://www.fabula.org/atelier.php?Modernité%26acute%3B_de_Diderot_Pour_une_lecture_anachronique_de_l%26%23156%3Buvre_d%26%20(05.01.2020)).
- Kroll 1987:** Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1987.
- Kroll 1996:** Frank-Lothar Kroll, «Zur Problematik des Ornaments im 18. Jahrhundert», in: *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Mo-*

- derne, hg. von Ursula Franke und Heinz Patzold, Bonn 1996, S. 63–87.
- [Krubsacius] 1759:** [Friedrich August Krubsacius], *Gedanken von dem Ursprunge, Wachstume und Verfall der Verzierungen in den schönen Künsten, d. i. der Bau-, Schnitz-, Maler- und Kupfersteckerkunst*, Leipzig 1759.
- La Saussaye 1866 [1840]:** Louis de La Saussaye, *Histoire du château de Blois*, Blois und Paris 1866 [1840].
- Labrusse 2007:** *Purs décors? Arts de l'islam, regards du XIX^e siècle*, hg. von Rémi Labrusse, Ausst. Kat.: Paris, Musée des Arts Décoratifs, Paris 2007.
- Laing et al. 1986:** François Boucher, 1703–1770, hg. von Alastair Laing et al., Ausst. Kat.: New York, Metropolitan Museum of Art, Detroit, Institute of Art und Paris, Grand Palais, New York 1986.
- Lajer-Burcharth/Söntgen 2015:** *Interiors and Interiority*, hg. von Ewa Lajer-Burcharth und Beate Söntgen, Berlin 2015.
- Lamarque 2005:** Peter Lamarque, «Aesthetics: Europe and the Americas», in: *New Dictionary of the History of Ideas*, hg. von Maryanne Cline Horowitz, Bd. 6, Detroit 2005, S. 13–19.
- Lamy 1701:** Bernard Lamy, *Traité de perspective, où sont contenus les fondemens de la peinture*, Paris 1701.
- Lane 1997:** Joan Lane, «The Furniture at Croome Court: The Patronage of George William, 6th Earl of Coventry», in: *Apollo*, 1997, Bd. 145, H. 419, S. 25–29.
- Laneyrie-Dagen/Vigarello 2015:** *La toilette, naissance de l'intime = The Invention of Privacy*, hg. von Nadeije Laneyrie-Dagen und Georges Vigarello, Ausst. Kat.: Paris, Musée Marmottan Monet, Paris 2015.
- Langer 2000:** Brigitte Langer, *Die Möbel der Schlösser Nymphenburg und Schleißheim*, München, London und New York 2000.
- Laugier 1765:** Marc-Antoine Laugier, *Observations sur l'architecture*, Den Haag und Paris 1765.
- Lausberger 1973:** Heinrich Lausberger, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München² 1973.
- Leblanc 1745:** Jean-Bernard Le Blanc, *Lettres d'un François*, Den Haag 1745.
- Leclercq 2001:** *Jouer la lumière*, hg. von Jean-Paul Leclercq, Ausst. Kat.: Paris, Musée de la mode et du textile, Paris 2001.
- Leclercq-Marx 2007:** Jacqueline Leclercq-Marx, «L'imitation des tissus <orientaux> dans l'art du haut Moyen Âge et de l'époque romane: témoignages et problématiques», in: *Medioevo mediterraneo*, hg. von Arturo Carlo, Mailand 2007, S. 456–469.
- Leech 2015:** Susan Leech, «A Story of Loss and Survival: Croome Court's Lost Tapestry Room and Its Replica», in: *Arts Buildings Collections Bulletin*, Frühjahr 2015, Nr. 2, S. 13–14.
- Lefébure 1995:** Amaury Lefébure, «La chambre de l'impératrice à Fontainebleau», in: *Dossier de l'art*, Feb.-Mär. 1995, S. 47–52.
- Lefebvre 2000 [1974]:** Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris 2000 [1974].
- Lefrançois 1994:** Thierry Lefrançois, *Charles Coyvel: peintre du roi (1694–1752)*, Paris 1994.
- Lenaghan 2005:** Patrick Lenaghan, «<El regocijo de las musas>: The Comic Vision of Don Quixote in Eighteenth-Century Prints», in: *Don Quijote. 18th Century Spanish Tapestries*, hg. von der Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Ausst. Kat.: Dallas, Meadows Museum und Toledo, Museo de Santa Cruz, Seacex 2005, S. 63–87.
- Lepage 1852:** Henri Lepage, *Le palais ducal de Nancy*, Nancy 1852.
- Leribault 2002:** Christophe Leribault, *Jean-François de Troy (1679–1752)*, Paris 2002.
- Lessing 1766:** Gotthold Ephraim Lessing, *Lakoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin 1766.
- Lestocquoy 1978:** Jean Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300–1500)*. Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles, Arras 1978.
- Letellier 1991:** Dominique Letellier, *Le château de Montgeoffroy: architecture et mode de vie*, Angers 1991.
- Locquin 1978 [1912]:** Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785: Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris 1978 [1912].
- Loos 1962 [1908]:** Adolf Loos, «Ornament und Verbrechen» [1908], in: *Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, hg. von Franz Glück, Bd. 1, Wien und München 1962, S. 276–288.
- Los Llanos 2008:** *Le siècle de Watteau, dessins français du XVIII^e siècle du musée Cognacq-Jay*, hg. von José de Los Llanos, Ausst. Kat.: Paris, Musée Cognacq-Jay, Paris 2008.
- Lothe 2008:** José Lothe, *L'œuvre gravé d'Abraham Bosse, graveur parisien du XVII^e siècle*, Paris 2008.
- Lottin 2010:** «Chronique mémorial des choses mémorables par Moy Pierre-Ignace Chavatte» (1657–1693). *Le mémorial d'un humble tisserand lillois au grand siècle*, hg. von Alain Lottin, Brüssel 2010.
- Löw 2001:** Martina Löw, *Raumsociologie*, Frankfurt a. M. 2001.
- Luynes 1860–65:** Charles Philippe d'Albert de Luynes, *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735–1758)*, hg. von Louis Dussieux et Eudore Soulié, 17 Bde., Paris 1860–1865.
- Macon 1903:** Gustave Macon, *Les arts dans la maison de Condé*, Paris 1903.
- Magny 1987:** Françoise Magny, «Le palais du prince de Condé», in: *Le faubourg Saint-Germain: palais Bourbon, sa place*, hg. von Fran-

- coise Magny, Ausst. Kat.: Paris, Institut Néerlandais, [Paris] 1987, S. 29–45.
- Maillard 1967:** Robert Maillard, *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, 3 Bde., Paris 1967.
- Maintenon/Des Ursins 1826:** Françoise d'Aubigné de Maintenon und Marie-Anne de La Trémoille Des Ursins, *Lettres in-édites de Mme de Maintenon et de Mme la princesse Des Ursins*, 4 Bde., Paris 1826.
- Marcard 1994:** Micaela von Marcard, *Rokoko oder das Experiment am lebenden Herzen. Galante Ideale und Lebenskrisen*, Reinbek bei Hamburg 1994.
- Mariuz/Pavanello 1993:** Pietro Longhi, hg. von Adriano Mariuz und Guiseppa Pavanello, Ausst. Kat.: Venedig, Museo Correr, Mailand 1993.
- Martin 2016:** Robert Martin, «tapissier», in: *Dictionnaire du Moyen Français (1330–1500)*, 2016, <http://www.atilf.fr/dmf/definition/tapissier> (12.02.2017).
- Massarella 1990:** Derek Massarella, *A World Elsewhere: Europe's Encounter with Japan in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New Haven 1990.
- Mathon de La Cour 1784–92:** *Journal de Lyon, ou annonces et variétés littéraires*, hg. von Charles-Joseph Mathon de La Cour, Lyon 1784–1792.
- McCracken 1988:** Grant McCracken, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington und Indianapolis 1988.
- McKendrick/Plumb/Brewer 1982:** *The Birth of a Consumer Society, the Commercialization of Eighteenth-Century England*, hg. von Neil McKendrick, John Harold Plumb und John Brewer, London 1982.
- Meech-Pekarik 1979:** Julia Meech-Pekarik, «Twelve Japanese Screens», in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1979, Bd. 37, Nr. 2, S. 2–64.
- Mercier 1782–88:** Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 12 Bde., Amsterdam 1782–1788.
- Mertens 2001:** *Ijdel stof, Interieurtextiel in West-Europa 1600–1900*, hg. von Wim Mertens, Ausst. Kat.: Antwerpen, Hessenhuis, Antwerpen 2001.
- Mertens 2009:** Wim Mertens, «Flowers on Damask Grounds: French Furniture Tapestries, 1760–1800», in: *Furnishing Textiles. Studies on Seventeenth- and Eighteenth-Century Interior Decoration*, hg. von Anna Jolly, Riggisberg 2009, S. 141–152, Reihe: Riggisberger Berichte, Bd. 17.
- Michel 1987:** Christian Michel, «Les cadres ovales en France au XVIII^e siècle», in: *Revue de l'art*, 1987, Bd. 76, Nr. 1, S. 51–52.
- Michel 2000:** Christian Michel, «Le goût contre le caprice: les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du XVIII^e siècle», in: *Histoires d'ornement*, hg. von Patrice Ceccarini et al., Paris und Rom 2000, S. 203–214.
- Milam 2011:** Jennifer D. Milam, *Historical Dictionary of Rococo Art*, Lanham 2011.
- Millar 1972:** Oliver Millar, *The Inventories and Valuations of the King's Goods, 1649–1651*, Glasgow 1972.
- Miller 1998a:** Daniel Miller: *Material Culture: Why Some Things Matter*, London 1998.
- Miller 1998b:** Lesley Ellis Miller: «Paris–Lyon–Paris: Dialogue in the Design and Distribution of Patterned Silks in the Eighteenth Century», in: *Luxury Trades and Consumerism in Ancien Régime Paris: Studies in the History of the Skilled Workforce*, hg. von Robert Fox und Anthony Turner, Aldershot 1998, S. 139–167.
- Miller 2004:** Lesley Ellis Miller, «Representing Silk Design: Nicolas Joubert de l'Hiberderie and Le Dessinateur pour les étoffes d'or, d'argent et de soie (Paris, 1765)», in: *Journal of Design History*, 2004, Bd. 17, H. 1, S. 29–53.
- Miller 2005:** Lesley Ellis Miller, «The Marriage of Art and Commerce: Philippe de Lasalle's Success in Silk», in: *Art History*, 2005, Bd. 28, H. 2, S. 200–226.
- Miller 2009:** Lesley Ellis Miller, «Departing from the Pheasant and the Peacock: The Role of Furnishing Textiles in the Career of Philippe de Lasalle (1723–1804)», in: *Furnishing Textiles. Studies on Seventeenth- and Eighteenth-Century Interior Decoration*, hg. von Anna Jolly, Riggisberg 2009, S. 79–90, Reihe: Riggisberger Berichte, Bd. 17.
- Minguet 1966:** Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris 1966.
- Mirot 1918:** Léon Mirot, «L'hôtel et les collections du connétable de Montmorency», in: *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1918, Bd. 79, H. 1, S. 311–413.
- Mitchell 2009:** David M. Mitchell, ««My Purple Will Be Too Sad for That Melancholy Room». Furnishings for Interiors in London and Paris, 1660–1735», in: *Textile History*, 2009, Bd. 40, H. 1, S. 3–28.
- Mollat 1965–76:** *Comptes généraux de l'état bourguignon entre 1416 et 1420*, hg. von Michel Mollat, 6 Bde., Paris 1965–1976.
- Monconys 1666:** Balthasar de Monconys, *Journal des voyages*, Bd. 2, Lyon 1666.
- Mondain–Monval 1918:** Jean Mondain–Monval, *Correspondance de Soufflot avec les directeurs des bâtiments concernant la manufacture des Gobelins, 1756–1780*, Paris 1918 (Dissertation Paris, Université de Paris).
- Montaignon 1972 [1875–1909]:** *Procès-verbaux de l'académie royale de peinture et de sculpture, 1648–1793*, hg. von Anatole de Montaignon, Paris 1972 [1875–1909].
- Montesquieu 1757:** Montesquieu, «Essai sur le goût dans les choses de la nature & de l'art», in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, hg. von

- Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, Bd. 7, Paris 1757, S. 762–770.
- Montgomery 1961:** Florence M. Montgomery, «A Pattern-Woven «Flamestitch» Fabric», in: *Antiques*, 1961, Bd. 80, S. 453–455.
- Montgomery 2007 [1984]:** Florence M. Montgomery, *Textiles in America, 1650–1870: A Dictionary Based on Original Documents, Prints and Paintings, Commercial Records, American Merchants' Papers, Shopkeepers' Advertisements, and Pattern Books with Original Swatches of Cloth*, New York 2007 [1984].
- Montpensier 1885–59:** Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans de Montpensier, *Mémoires de Mlle de Montpensier, petite-fille de Henri IV*, hg. von Adolphe Chéruel, 4 Bde., Paris 1858–1859.
- Moxey 1999:** James Moxey, «Textile Design: A Holistic Perspective», in: *The Journal of The Textile Institute*, 1999, Bd. 90, H. 2, S. 176–181.
- Müller et al. 2013:** *Neues Schloss Meersburg 1712–2012. Die bewegte Geschichte der Residenz – Von den Fürstbischöfen bis heute*, hg. von Carla Müller et al., Regensburg 2013.
- Murase 1990:** Miyeko Murase, *Masterpieces of Japanese Screen Painting: The American Collections*, New York 1990.
- Musée des Arts Décoratifs 1960:** *Louis XIV, faste et décors*, hg. von Musée des Arts Décoratifs Paris, Ausst. Kat.: Paris, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1960.
- Nassieu Maupas 2015:** Audrey Nassieu Maupas, «Remarques sur les métiers de tapisseries à Paris à la Renaissance», in: *Les communautés d'art et de métiers: le tapissier*, hg. von Pascal-François Bertrand, Bordeaux 2015, S. 13–20.
- National Gallery 1997:** *The National Gallery of Scotland Concise Catalogue of Paintings*, hg. von den Trustees of the National Galleries of Scotland, Edinburgh 1997.
- Nationalmuseum 1950:** *Dessins du Nationalmuseum de Stockholm, collections Tessin & Cronstedt, Claude III Audran: dessins d'architecture et d'ornaments*, hg. von Nationalmuseum Stockholm, Paris 1950.
- Necipoğlu/Payne 2016:** *Histories of Ornament, From Global to Local*, hg. von Gülrü Necipoğlu und Alina Payne, Princeton und Oxford 2016.
- Newton 1704:** Isaac Newton, *Opticks: or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light: also Two Treatises of the Species and Magnitude of Curvilinear Figures*, London 1704.
- Nicot 1606:** Jean Nicot, *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne*, Paris 1606.
- O'Connell 2014:** Sheila O'Connell, «Attacks on the House of Hanover in Satirical Prints», in: *Loyal Subversion? Caricatures from the Personal Union between England and Hanover (1714–1837)*, hg. von Anorthe Kremers und Elisabeth Reich, Göttingen 2014, S. 35–51.
- Olausson 2007:** Alexander Roslin, hg. von Magnus Olausson, Ausst. Kat.: Stockholm, Nationalmuseum und Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Stockholm 2007.
- Olbrich et al. 1987–94:** *Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, hg. von Harald Olbrich et al., 7 Bde., Leipzig 1987–1994.
- Opperman 1982:** J.-B. Oudry, 1686–1755, hg. von Hal Opperman, Ausst. Kat.: Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1982.
- Orléans 1788:** Charlotte Elisabeth de Bavière d'Orléans, *Fragmens de lettres originales de Madame Charlotte-Elizabeth de Bavière, veuve de Monsieur, frère unique de Louis XIV*, 2 Bde., Hamburg und Paris 1788.
- Orléans 1832:** Charlotte Elisabeth de Bavière d'Orléans, *Mémoires, fragmens historiques et correspondance de Madame la duchesse d'Orléans, princesse Palatine, mère du régent*, hg. von Philippe Busoni, Paris 1832.
- Ott 2003:** Michaela Ott, «Raum», in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart und Weimar 2003, S. 113–149.
- Ottomeyer 2016:** Hans Ottomeyer, «Invention und Vollendung», in: *Invention & Vollendung*, hg. von Sarah-Katharina Andres-Acevedo und Hans Ottomeyer, München 2016, S. 9–15.
- Panckoucke 1782–91:** *Arts et métiers mécaniques*, hg. von Charles-Joseph Panckoucke, 8 Bde., Paris 1782–1791, Serie: *Encyclopédie méthodique*.
- Panofsky 1915:** Erwin Panofsky, «Das Problem des Stils in der bildenden Kunst», in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1915, Bd. 10, S. 460–467.
- Paravent [1978]:** Anonym, *Le Paravent de la Marquise, Rambouillet* [1978].
- Pardailhé-Galabrun 1988:** Annik Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime: 3000 foyers parisiens, XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris 1988.
- Pariset 1901:** Ernest Pariset, *Histoire de la fabrique lyonnaise: étude sur le régime soc. et écon. de l'industrie de la soie à Lyon, depuis le XVI^e siècle*, Lyon 1901.
- Paulet 1773–89:** Jean Paulet, *L'art du fabricant d'étoffes de soie*, 7 Teile in 6 Bde., o. O. 1773–1789, Reihe: *Descriptions des arts et métiers*.
- Perrin Khelissa 2015:** *Corrélations, les objets du décor au siècle des lumières*, hg. von Anne Perrin Khelissa, Brüssel 2015.
- Phipps 2010:** Elena Phipps, «Cochineal Red: The Art History of a Color», in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 2010, Bd. 67, Nr. 3, S. 1–48.

- Phipps 2011:** Elena Phipps, *Looking at Textiles: a Guide to Technical Terms*, Los Angeles 2011.
- Pichova 2007:** Dagmar Pichova, «Les lecteurs français de Don Quichotte: Pierre Perrault, Saint-Evremond, Charles Sorel», in: *Sens public*, 2007, <http://www.sens-public.org/articles/403/> (14. 9. 2020).
- Piganiol 1742:** Jean-Aymar Piganiol de La Force, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S. Cloud, de Fontainebleau, et de toutes les autres belles maisons & châteaux des environs de Paris: quartier de Saint-Benoit et partie de celui de Saint-André*, 8 Bde., Paris 1742.
- Pignatti 1974:** Terisio Pignatti, *L'opera completa di Pietro Longhi*, Mailand 1974.
- Pile/Gura 2013:** John F. Pile und Judith Gura, *A History of Interior Design*, Hoboken 2013.
- Piles 1715 [1699]:** Roger de Piles, *L'abrégé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages*, Paris 1715 [1699].
- Pinault-Sørensen 2001:** Madelaine Pinault-Sørensen, «La Description des arts et métiers et le rôle de Duhamel du Monceau», in: *Duhamel du Monceau: 1700–2000: un européen du siècle des Lumières*, hg. von Andrée Corvol, Malesherbes 2001, S. 133–155.
- Pinto 1986:** *Biombos Namban = Namban Screens*, hg. von Maria Helena Mendes Pinto, Ausst. Kat.: Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon 1986.
- Planché 1876–79:** James Robinson Planché, *A Cyclopædia of Costume or Dictionary of Dress*, 2 Bde., London 1876–1879.
- Poni 1998:** Carlo Poni, «Mode et innovation: les stratégies des marchands en soie de Lyon au XVIII^e siècle», in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1998, Bd. 45, H. 3, S. 589–625.
- Pons 1987:** Bruno Pons, «Hôtel de Lassay», in: *Le faubourg Saint-Germain: palais Bourbon, sa place*, hg. von Françoise Magny, Ausst. Kat.: Paris, Institut Néerlandais, [Paris] 1987, S. 25–28.
- Prost 1908–13:** Bernhard Prost und Henri Prost, *Inventaires mobiliers et extrait des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363–1477)*, Paris 1908–1913.
- Proust 1995 [1962]:** Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris 1995 [1962].
- Pudelko 1980:** Kerstin Pudelko, «IT. SCRANNA — FRZ. ÉCRAN», in: *Romanische Forschungen*, 1980, Bd. 92, H. 4, S. 408–416.
- Rahir [1920]:** Édouard Rahir, *Antoine Watteau, peintre d'arabesques*, Paris [1920].
- Rand 1997:** *Intimate Encounters, Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, hg. von Richard Rand, Hanover 1997.
- Rapp Buri/Stucky-Schürer 2001:** Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, München 2001.
- Rau 2014:** Susanne Rau, *Räume der Stadt. Eine Geschichte Lyons 1300–1800*, Frankfurt a. M. 2014.
- Raulet 1996:** Gérard Raulet, «Ornement und Geschichte. Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts», in: *Ornement und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, hg. von Ursula Franke und Heinz Patzold, Bonn 1996, S. 19–43.
- Reckwitz 2006:** Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006.
- Recueil 1667:** *Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes*, hg. von Pierre Marteau, 2 Bde., Köln 1667.
- Reineke 2015:** Anika Reineke, «Framing, Illusion and Papillotage in French 18th-Century Tapestries», in: *Framings*, hg. von Slavko Kacunko, Hans Körner und Ellen Harlizius-Klück, Berlin 2015, S. 127–144.
- Reineke/Röhl 2016:** Anika Reineke und Anne Röhl, «L'ordre et le chaos: le lit comme espace pictural et matériel textile», in: *Perspective*, 2016, H. 1, S. 171–179.
- Remy 1767:** Pierre Remy, *Catalogue raisonné des tableaux, dessins et estampes, et autres effets curieux, après le décès de M. de Jullienne*, Paris 1767.
- Remy/Musier 1776:** Pierre Remy und Jean-François Musier, *Catalogue de tableaux précieux, miniatures & gouaches, figures... de feu M. Blondel de Gagny, trésorier-général de la caisse des amortissements*, Paris 1776 (Paris, INHA, VP 1776/34).
- Reyden 1988:** Dianne van der Reyden, «Technology and Treatment of a Folding Screen: Comparison of Oriental and Western Techniques», in: *Studies in Conservation*, 1988, Bd. 33, H. 1, S. 64–68.
- Reyniès 1987:** Nicole de Reyniès, *Le mobilier domestique: vocabulaire typologique*, 2 Bde., Paris 1987.
- Richardson/Hamling 2016:** Catherine Richardson und Tara Hamling, «Ways of Seeing Early Modern Decorative Textiles», in: *Textile History*, 2016, Bd. 47, H. 1, S. 4–26.
- Richelet 1680:** César-Pierre Richelet, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française: ses expressions propres, figurées & burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, les genres des noms, le régime des verbes avec les termes les plus connus des arts & des sciences, le tout tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue française*, 3 Bde., Genf 1680.
- Richter 2014:** Thomas Richter, «Kunsthandwerk», in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, hg. von Friedrich Jaeger, 2014, <http://>

- [dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_a2331000](https://doi.org/10.1163/2352-0248_edn_a2331000) (23.08.2019).
- Rieder 2004:** William Rieder, «The Croome Court Tapestry Room», in: *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, hg. von Amelia Peck, New York 2004, S. 156–167.
- Riegl 1893:** Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.
- Rochebrune 2003:** Marie-Laure de Rochebrune, «Paire de vases «à oreilles» à fond rose en première grandeur», in: *Revue du Louvre: La revue des musées de France*, Bd. 53, H. 1, S. 97, Nr. 32.
- Röhl 2018:** Anne Röhl, *Text and Texture – Gendered Discourses of Textiles in Art since 1965*, Dissertation, Universität Zürich, 2018.
- Roland de la Platière 1784–1828:** Jean-Marie Roland de la Platière, *Manufactures, arts et métiers*, 5 Bde., Paris 1784–1828, Serie: *Encyclopédie méthodique*.
- Roland Michel 1984a:** Marianne Roland Michel: *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine 1984.
- Roland Michel 1984b:** Marianne Roland Michel: *Watteau, un artiste du XVIII^e siècle*, Paris 1984.
- Rose 1922:** Hans Rose, *Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660–1760*, München 1922.
- Rosenberg/Temperini 1999:** Pierre Rosenberg und Renaud Temperini, *Chardin*, Paris 1999.
- Rothstein 1994:** Natalie K. A. Rothstein, *The Victoria and Albert Museum's Textile Collection: Woven Textile Design in Britain to 1750*, London 1994.
- Roux et al. 1931–2004:** Marcel Roux et al., *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, 15 Bde., Paris 1931–2004.
- Rüger/Billinge 2005:** Alex Rüger und Rachel Billinge, «The Design Practices of the Dutch Architectural Painter Bartholomeus van Bassen», in: *National Gallery Technical Bulletin*, 2005, Bd. 26, S. 23–42.
- Sachse 2012:** *Friederisiko. Friedrich der Große*, hg. von Ullrich Sachse, Ausst. Kat.: Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 2 Bde., München 2012.
- Saint-Denis 1894–1905:** Henri-Michel Saint-Denis, *Histoire d'Elbeuf*, 12 Bde., Elbeuf 1894–1905.
- Saint-Simon 1856–58:** Louis de Rouvroy de Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, hg. von Adolphe Chéruel, 20 Bde., Paris 1856–1858.
- Salvi 1998:** Claudia Salvi, «Trois peintres de fleurs à Meudon: Jean-Baptiste Monnoyer, Antoine Monnoyer et Jean-Baptiste Blin de Fontenay», in: *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1998, S. 19–41.
- Samoyault-Verlet 2009 [1986]:** Colombe Samoyault-Verlet, «Les soieries de la chambre de l'Impératrice» [1986], in: *Les cahiers de la SAMCF*, 2009, Nr. 2, S. 1–9.
- Sanabrais 2015:** Sofia Sanabrais, «From «Byobu» to «Biombo»: the Transformation of the Japanese Folding Screen in Colonial Mexico», in: *Art History*, 2015, Bd. 38, Nr. 4, S. 778–791.
- Sankovitch 2001:** Anne-Marie Sankovitch, «Das Begriffspaar «Struktur/Ornament» und seine Funktion im modernen Architekturdiskurs», in: *Die Rhetorik des Ornaments*, hg. von Isabelle Frank und Freia Hartung, München 2001, S. 241–275.
- Sargentson 1996:** Carolyn Sargentson, *Merchants and Luxury Markets: the Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*, London 1996.
- Sauzé 1844:** Charles Sauzé, *Inventaires de l'hôtel de Rambouillet à Paris en 1652, 1666 et 1671, du château de Rambouillet en 1666 et des châteaux d'Angoulême et de Montausier en 1671*, Tours 1844.
- Savary des Bruslons 1726–32:** Jacques Savary des Bruslons, *Dictionnaire universel de commerce, contenant tout ce qui concerne le commerce qui se fait dans les quatre parties du monde*, 4 Bde., Amsterdam 1726–1732.
- Schindler 2014:** Tabea Schindler, *Arachnes Kunst. Textilhandwerk, Textilien und die Inszenierung des Alltags in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Emsdetten und Berlin 2014, Reihe: *Textile Studies*, Bd. 6 (Dissertation Zürich, Universität Zürich, 2011).
- Schlösser 1920:** Julius Schlösser, *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. IX. Heft: Die Kunstlehre des 17. und 18. Jahrhunderts*, Wien 1920, Reihe: *Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte*, Bd. 196, Abhandl. 2.
- Schmarsow 1897:** August Schmarsow, *Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig 1897.
- Schmid 1979:** Elmar D. Schmid, *Nymphenburg*, München 1979.
- Schmitz [1919]:** Hermann Schmitz, *Bildteppiche. Geschichte der Gobelinnweberei*, Berlin [1919].
- Schnapper 2004:** Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au grand siècle*, Paris 2004.
- Schoeser 1991:** Mary Schoeser, *Tissus français d'ameublement: de 1760 à nos jours*, Paris 1991.
- Schönberger/Soehner [1959]:** Arno Schönberger und Halldor Soehner, *Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, Ausst. Kat.: München, Residenz, München [1959].
- Schulz 2014:** Vera-Simone Schulz, «Sultanspracht im Papstpalast oder: das Recht des Teppichs. Beobachtungen zu orientalischen Knüpfteppichen in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts», in: *Eothen VI: Münchner Beiträge zur Geschichte der islamischen Kunst und Kultur*, 2014, S. 302–336.

- Schulze 2011:** Andreas Schulze, *Goldleder zwischen 1500 und 1800. Herstellung und Erhaltung*, Beucha 2011.
- Scott 1987:** Barbara Scott, «Rags and Riches», in: *Country Life*, 18.06.1987, S. 166–168.
- Scott 1989:** Barbara Scott, «Sumptuous Silks at Lyons», in: *Apollo*, 1989, Bd. 129, S. 206–209.
- Scott 1995:** Katie Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1995.
- Scott 2013:** Katie Scott, «Screen Wise, Screen Play: Jacques de Lajoue and the Ruses of Rococo», in: *Art History*, 2013, Bd. 36, H. 3, S. 568–607.
- Seiler-Baldinger 1994 [1973]:** Annemarie Seiler-Baldinger, *Textiles: a Classification of Techniques*, Washington 1994 [1973].
- Semper 1860:** Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 1: *Textile Kunst*, Frankfurt a. M. 1860.
- Sennett 1977:** Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Cambridge 1977.
- Sévigné 1862–68:** Marie de Rabutin-Chantal Sévigné, *Lettres de Madame de Sévigné, de sa famille et de ses amis*, hg. von Louis Jean Nicolas Monmerqué, 14 Bde., Paris 1862–1868.
- Seznec 1948:** Jean Seznec, «Don Quixote and his French Illustrators», in: *Gazette des beaux-arts*, September 1948, Bd. 34, H. 979, S. 173–192.
- Shackleton 1955:** Montesquieu *und les beaux-arts*, hg. von Robert Shackleton, Florenz 1955.
- Shiner 2001:** Larry E. Shiner, *The Invention of Art: a Cultural History*, Chicago 2001.
- Skelton 1969:** John Skelton, *Poems*, hg. von Robert S. Kinsman, Oxford 1969.
- Slomann 1953:** Wilhelm Slomann, *Bizarre Designs in Silks: Trade and Traditions*, Kopenhagen 1953.
- Smith 1756:** Anonym, «Of Designing and Drawing of Ornaments, Models, and Patterns, with Foliages, Flowers, etc. for the Use of the Flowered-Silk Manufactory, Embroidery, and Printing», in: Geoffrey Smith: *The Laboratory; or, School of Arts*, Bd. 2, London 1756, S. 36–53.
- Snodin 2006:** Michael Snodin, *The V&A Book of Western Ornament*, London 2006.
- Sommerard 1883:** Edmond du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny: catalogue et description des objets d'art de l'antiquité du moyen age et de la renaissance exposés au musée*, Paris 1883.
- Söntgen 2006:** Beate Söntgen, «Interieur. Vom Wohnen in Bildern», in: *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, hg. von Eva Horn, Christoph Menke und Bettine Menke, Paderborn 2006, S. 139–152.
- Söntgen 2010:** Beate Söntgen, «Bild und Bühne. Das Interieur als Rahmen wahrer Darstellung», in: *Räume des Subjekts um 1800: zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*, hg. von Jörn Steigerwald und Rudolf Behrens, Wiesbaden 2010, S. 53–72.
- Söntgen 2011:** Beate Söntgen, «Entleerung und Re-Möblierung. Zur Einrichtung des Innenraums in Bildern der Romantik und des Biedermeier», in: *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*, hg. von Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2011, S. 263–280.
- Söntgen 2014:** Beate Söntgen, «Chardin: Inwardness – Emotion – Communication», in: *Rethinking Emotion: Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*, hg. von Rüdiger Campe und Julia Weber, Berlin und Boston 2014, S. 101–134, Reihe: *Interdisciplinary German Cultural Studies*, Bd. 15.
- Souchal 1965:** Geneviève Souchal, «Études sur la tapisserie parisienne: reglements et technique des tapissiers sarrasinois, hautelisseurs et nostrez (vers 1260–vers 1350)», in: *Bibliothèque de l'École de chartes*, 1965, Bd. 123, Nr. 1, S. 35–125.
- Spallanzani 2016:** Marco Spallanzani, *Carpet Studies. 1300–1600*, Genua 2016.
- Springer 2008:** Peter Springer, *Voyeurismus in der Kunst*, Berlin 2008.
- Stadt Krefeld 1987:** *Blütenlese. Französische Seiden des 18. Jahrhunderts aus dem Besitz des Deutschen Textilmuseums Krefeld*, hg. von der Stadt Krefeld, Ausst. Kat.: Krefeld, Deutsches Textilmuseum, Krefeld 1987.
- Stafford 1988:** Barbara Maria Stafford, «The Eighteenth-Century: Towards an Interdisciplinary Model», in: *The Art Bulletin*, Bd. 70, Nr. 1 (März 1988), S. 6–24.
- Stalker/Parker 1688:** John Stalker und George Parker, *A Treatise of Japaning and Varnishing*, Oxford 1688.
- Stammen 1993:** Petra Stammen, *Pietro Longhi und die Tradition der italienischen Genremalerei*, Frankfurt a. M. 1993 (Dissertation Bochum, Ruhr-Universität, 1991).
- Standen 1959:** Edith A. Standen, «The Tapestry Room from Croome Court: the Tapestries», in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1959, Bd. 18, H. 3, S. 96–111.
- Standen 1975:** Edith A. Standen, ««The Memorable Judgment of Sancho Panza»: A Gobelin Tapestry in the Metropolitan Museum», in: *Metropolitan Museum Journal*, 1975, Bd. 10, S. 97–106.
- Standen 1981:** Edith A. Standen, «Tapestries in use. Indoors», in: *Apollo*, 1981, Bd. 114, H. 233, S. 6–15.
- Standen 1985:** Edith A. Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, 2 Bde., New York 1985.
- Standen 1986:** Edith A. Standen, «Boucher as a Tapestry Designer», in: *François Boucher:*

- 1703–1770, hg. von Alastair Laing et al., Ausst. Kat.: New York, Metropolitan Museum of Art, Detroit, Institute of Art und Paris, Grand Palais, New York 1986, S. 325–331.
- Standen/Parker 1959:** Edith A. Standen und James Parker, «Croome Court», in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1959, Bd. 18, H. 3, S. 79–111.
- Statuts 1756:** Anonym, *Nouveau recueil des statuts et réglemens du corps et communauté des maîtres-marchands tapissiers-hauteliciers-sarrainois-rentreurs-courtpeintiers-couverturiers-coutiers-sergiers de la ville, faux-bourgs et banlieuë de Paris*, Paris 1756.
- Stauffer 2008:** Marie Theres Stauffer, «Métaphores et réflexion: les images des cabinets des glaces», in: *Penser les métaphores*, hg. von Ursula Bähler, Ruth Ganter, Rita-Cathrina Imboden, Limoges 2008, S. 63–84.
- Stauffer 2013:** Marie Theres Stauffer, «Glanzvolle Raumfolgen. Die Rolle des Spiegels in französischen Interieurs des 17. und 18. Jahrhunderts», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 2013, Bd. 64, H. 1, S. 36–41.
- Stephens/George 1870–1954:** *Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum, Division 1: Political and Personal Satires*, hg. von George Stephens und Mary Dorothy George, 11 Bde., London 1870–1954.
- Stoichita 1990:** Victor I. Stoichita, «Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos *Euvre*», in: *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, hg. von Hans Körner et al., Hildesheim 1990, S. 105–140, Reihe: *Münchener Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste*, Bd. 2.
- Summers 2003:** David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.
- Tallemant des Réaux 1834–35:** Gédéon Tallemant des Réaux, *Les historiettes de Tallemant des Réaux: mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle*, 6 Bde., Paris 1834–1835.
- Thiéry 1787:** Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, et de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, 2 Bde., Paris 1787.
- Thornton 1958:** Peter Thornton, «The 'Bizarre' Silks», in: *The Burlington Magazine*, 1958, Bd. 100, H. 665, S. 265–270.
- Thornton 1960a:** Peter Thornton: «Tapisseries de Bergame», in: *Pantheon, Internationale Zeitschrift für Kunst*, 1960, Bd. 18, S. 85–91.
- Thornton 1960b:** Peter Thornton: «Jean Revel: dessinateur de la Grande Fabrique», in: *Gazette des beaux-arts*, 1960, Bd. 102, H. 56, S. 71–86.
- Thornton 1965:** Peter Thornton, *Baroque and Rococo Silks*, London 1965.
- Thornton 1971:** Peter Thornton, «A Short Commentary on the Hardwick Inventory of 1601», in: *Furniture History*, 1971, Bd. 7, S. 15–40.
- Thornton 1998:** Peter Thornton, *Form & Decoration: Innovation in the Decorative Arts 1470–1870*, London 1998.
- Thornton 2000 [1984]:** Peter Thornton, *Authentic Decor: the Domestic Interior 1620–1920*, London 2000 [1984].
- Tillerot 2010:** Isabelle Tillerot, *Jean de Julienne et les collectionneurs de son temps: un regard singulier sur le tableau*, Paris 2010, Reihe: *Passages/Passagen*, Bd. 37.
- Trabouillet 1702:** *L'état de la France, contant tous les princes, ducs & pairs, & maréchaux de France, les évêques, les juridictions du royaume; les gouverneurs des provinces, les chevaliers des ordres du roy, &c.*, hg. von Louis Trabouillet, 3 Bde., Paris 1702, <http://chateauniversailles-recherche.fr/curia/documents/roi1702.pdf> (12.02.2017).
- Trebeß 2006:** *Metzler Lexikon Ästhetik*, hg. von Achim Trebeß, Stuttgart 2006.
- Turner/Brigstocke 1996:** *The Dictionary of Art*, hg. von Jane Turner und Hugh Brigstocke, 34 Bde., London und New York 1996.
- Uffenbach 1753–54:** Johann Friedrich von Uffenbach, *Uffenbach's Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und England*, 3 Bde., Frankfurt und Leipzig 1753–1754.
- Utili/Pagano 1980:** *Civiltà del '700 a Napoli 1734–1799*, hg. von Mariella Utili und Denise Maria Pagano, Ausst. Kat.: Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 2 Bde., Florenz 1980.
- [Vauvenargues] 1746:** [Luc de Vauvenargues], *Introduction à la connaissance de l'esprit humain, suivie de réflexions et de maximes*, Paris 1746.
- Velut 1993:** Christine Velut, *La rose et l'orchidée: les usages sociaux et symboliques des fleurs à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 1993.
- Verlet 1945:** Pierre Verlet, *Le mobilier royal français*, Bd. 1: *Meubles de la couronne conservés en France*, Paris 1945.
- Verlet 1953:** Pierre Verlet, «La vie des musées: musée du Louvre: les nouvelles acquisitions du département des objets d'art: IV. Le fond du lit de la chambre rose du Palais-Bourbon», in: *La Revue des arts: revue des arts et des musées de France*, Dezember 1953, Bd. 3, H. 4, S. 243–244.
- Verlet 1958:** Pierre Verlet, «Peut-on remeubler Versailles?», in: *Jardin des arts*, 1958, Bd. 40, H. 2, S. 253–258.
- Verlet 1966:** Pierre Verlet, *La maison du XVIII^e siècle en France: société, décoration, mobilier*, Fribourg 1966.
- Verlet 1967:** Pierre Verlet, «Etudes: les paravents de Savonnerie pendant la première moitié du XVIII^e siècle: étapes d'une recherche: chronologie d'une évolution», in: *Info-*

- mation d'histoire de l'art: revue illustrée, 1967, Bd. 12, Nr. 3, S. 106–118.
- Verlet 1982:** Pierre Verlet, *The Savonnerie: Its History, the Waddesdon Collection*, Fribourg 1982.
- Véron-Denise 2009:** Danièle Véron-Denise, «Les tentures brodées du maréchal François de Créqui (1629–1687)», in: *Furnishing Textiles. Studies on Seventeenth- and Eighteenth-Century Interior Decoration*, hg. von Anna Jolly, Riggisberg 2009, S. 59–70, Reihe: Riggisberger Berichte, Bd. 17.
- Vigne 1981 [1495–98]:** André de la Vigne, *Le Voyage de Naples [1495–1498]*, hg. von Anna Slerca, Mailand 1981.
- Villers/Potshoek 1862:** Philippe de Villers und François de Potshoek, *Journal d'un voyage à Paris en 1657–1658*, hg. von Armand-Prosper Faugère, Paris 1862.
- Vinhais 2008:** Luisa Vinhais, *After the Barbarians: Namban Works of Art for the Japanese, Portuguese and Dutch Markets*, London 2008.
- Viollet-le-Duc 1858–75:** Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance*, Paris 1858–1875.
- Vittet 1995:** Jean Vittet, «Contribution à l'histoire de la manufacture de la Savonnerie au XVII^e siècle: l'atelier de Simon et Philippe Lourdet d'après les minutes notariales», in: *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1995, S. 99–118.
- Vittet 2014:** Jean Vittet, *Les Gobelins au siècle des Lumières: un âge d'or de la manufacture royale*, [Paris] 2014.
- Vogtherr/Tonkovich 2011:** *Jean de Jullienne, Collector & Connoisseur*, hg. von Christoph Martin Vogtherr und Jennifer Tonkovich, Ausst. Kat.: London, Wallace Collection, London 2011.
- Völkel 2014:** Michaela Völkel, «Interieur», in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, hg. von Friedrich Jaeger, 2014, http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_a1881000 (23.08.2019).
- Volmert/Bucher 2019:** *European Fans in the 17th and 18th Centuries. Images, Accessories and Instruments of Gesture*, hg. von Miriam Volmert und Danijela Bucher, Berlin und Boston 2019.
- Voltaire 1757:** Voltaire, «Goût», in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, hg. von Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, Bd. 7, Paris 1757, S. 761.
- Vrand 2013:** Caroline Vrand, ««Tendre» et «de-stendre»: l'ameublement des résidences royales à la fin du Moyen Âge», in: *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2013, Bd. 25, S. 109–116.
- Wade 1976:** David Wade, *Pattern in Islamic Art*, New York 1976.
- Walckenaer 1856:** Charles-Athanase Walckenaer, *Mémoires touchant la vie et les écrits de Marie de Rabutin-Chantal, dame de Bourbilly, marquise de Sévigné (1626–1696)*, Paris 1856.
- Warnke 1996:** Martin Warnke, *Der Hofkünstler. Zur Frühgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996.
- Warton 1753:** Joseph Warton, [«On Simplicity»], in: *The World*, Nr. 26, 28.06.1753, S. 154–159.
- Watteau [1735]:** *L'Œuvre d'Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Roiale de Peinture et Sculpture, gravé d'après ses tableaux et desseins originaux tirez du cabinet du Roy et des plus curieux de l'Europe par les soins de M. de Jullienne*, Paris [1735].
- Weber 2014:** Wolfgang E.J. Weber, «Aristokratie», in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, hg. von Friedrich Jaeger, 2014, http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_a4951000 (23.08.2019).
- Weddigen 2003:** Tristan Weddigen, «Funktion und Kontext», in: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 104–107.
- Weddigen 2013a:** Tristan Weddigen: «Textile Bildräume: Antike/Neuzeit», in: *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, hg. von Markus Brüderlin, Ausst. Kat.: Wolfsburg, Kunstmuseum und Stuttgart, Staatsgalerie, Ostfildern 2013, S. 88–95.
- Weddigen 2013b:** Tristan Weddigen: «Notes from the Field: Materiality», in: *The Art Bulletin*, 2013, Bd. 95, H. 1, S. 34–37.
- Weddigen 2014:** Tristan Weddigen, «Textile Spaces, Interior and Exterior», in: *Display of art in the Roman palace 1550–1750*, hg. von Gail Feigenbaum und Francesco Freddolini, Los Angeles 2014, S. 162–165.
- Weddigen 2017:** Tristan Weddigen, «Space», in: *Textile Terms: a Glossary*, hg. von Anika Reineke, Anne Röhl, Mateusz Kapustka und Tristan Weddigen, Berlin und Emsdetten 2017, S. 234–237.
- Weichel 2015:** Eric Weichel, ««Heraldic Fantasies in Blue and Red and Silver»: Orientalism, Luxury and Social Corruption in the South Sea Directorial Houses», in: *Oriental Interior: Design, Identity, Space*, hg. von John Potvin, London und New York 2015, S. 169–186.
- Weigert/Hernmarck 1964:** Roger-Armand Weigert und Carl Hernmarck, *Les relations artistiques entre la France et la Suède. 1693–1718: Nicodème Tessin le Jeune et Daniel Cronström: correspondance (extraits)*, Stockholm 1964.
- Weinshenker 2002:** Anne Betty Weinshenker, «Simon Jaillot: Sculptor, Pamphleteer, Outcast», in: *Orthodoxy and Heresy in Eighteenth-Century Society*, hg. von Regina

- Hewitt und Pat Rogers, Lewisburg 2002, S. 154–175.
- Wennberg 1947:** Bo Göte Wennberg, Niclas Lafrens *den yngre*, Malmö 1947.
- Werner/Andriess 1984:** Paravents, hg. von Jule Werner und Paul Andriess, Ausst. Kat.: Kerpen, Schloss Lörsfeld, Eindhoven 1984.
- Westman 2009:** Annabel Westman, «Extravagant Embellishment: Trimmings on State Beds in Britain, 1660–1700», in: *Furnishing Textiles. Studies on Seventeenth- and Eighteenth-Century Interior Decoration*, hg. von Anna Jolly, Riggisberg 2009, S. 35–46, Reihe: *Riggisberger Berichte*, Bd. 17.
- Westman 2013:** Annabel Westman, «New Light on the Textiles at Ham House», in: *Ham House: 400 Years of Collecting and Patronage*, hg. von Christopher Rowell, New Haven und London 2013, S. 248–261.
- Wheatley 2011 [1891]:** Henry Benjamin Wheatley, *London, Past and Present: Its History, Associations, and Traditions*, 3 Bde., New York 2011 [1891].
- Williams 1967:** Elsa S. Williams, *Bargello: Florentine Canvas Work*, New York 1967.
- Wilson/Sassoon/Bremer-David 1984:** Gillian Wilson, Adrian Sassoon und Charissa Bremer-David, «Acquisitions Made by the Department of Decorative Arts in 1983», in: *The J. Paul Getty Museum Journal*, 1984, Bd. 12, S. 173–224.
- Windt 2004:** Franziska Windt, «Der <Don Quichotte> von Charles Coppel – Eine Interpretation des Cervantes-Romans im 18. Jahrhundert», in: *Don Quichotte und Rago-tin. Zwei komische Helden in den preußischen Königsschlössern*, hg. von Susanne Evers und Christoph Martin Vogtherr, Köln 2004, S. 167–178.
- Winiger 1995:** Josef Winiger, «Die Bekleidung des Eismannes und die Anfänge der Webe-rei nördlich der Alpen», in: *Der Mann im Eis. Neue Funde und Ergebnisse*, hg. von Konrad Spindler et al., Wien 1995, S. 119–188.
- Wolf 2015:** Gerhard Wolf, «Bild / Ding / Kunst. Vierzehn Fallstudien aus Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft zu einer begrifflichen Dreiecksbeziehung», in: *Bild, Ding, Kunst*, hg. von Gerhard Wolf, Berlin 2015, S. 7–14.
- Wölfflin 1886:** Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886.
- Wölfflin 2004 [1915]:** Heinrich Wölfflin, *Kunst-geschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 192004 [1915].
- Wolvesperges 2000:** Thibaut Wolvesperges, *Le meuble français en laque au XVIII^e siècle*, Paris und Brüssel 2000.
- Wyld 2013:** Helen Wyld, «Tenture de Bou-cher: Cupid and Psyche», in: *National Trust Collections Online*, 2013, <http://www.natio-naltrustcollections.org.uk/object/772428.1> (14.11.2016).
- Yoshida-Takeda 2004:** Tomiko Yoshida-Takeda, «Les paravents collectionnés par le cardinal Mazarin (1602–1661)», in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2004, Bd. 148, H. 4, S. 1485–1520.
- Zangger 1945:** Kurt Zangger, *Contribution à la terminologie des tissus en ancien français, attestés dans des textes français, provençaux, italiens, espagnols, allemands et latins*, Bi-enne 1945 (Dissertation Zürich, Universität Zürich).
- Zapatero 2012:** Alberto Baena Zapatero, «Un ejemplo de mundialización: El movimeiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlán-tico (s. XVII–XVIII)», in: *Anuario de estudios americanos*, 2012, Bd. 69, Nr. 1, S. 31–62.
- Zedler 1732–54:** Johann Heinrich Zedler, *Gros-ses vollständiges Universal-Lexikon, Halle und Leipzig 1732–1754*, <https://www.zedler-lexi-kon.de/> (20.02.2017).
- Ziskin 2012:** Rochelle Ziskin, *Sheltering Art: Collecting and Social Identity in Early Eigh-teenth-Century Paris*, University Park 2012.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 PrivateCollection/BridgemanImages.
 Abb. 2 Troy, Jean François de: Die Liebeserklärung, 1731, GK I 5634/Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Jörg P. Anders. Abb. 3 New York, Metropolitan Museum of Art, Wrightsman Collection, [CCO 1.0](#). Abb. 4 Metropolitan Museum of Art, New York, [CCO 1.0](#). Abb. 5 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau)/Gérard Blot. Abb. 6 Private Collection Photo © Christie's Images/Bridgeman Images. Abb. 7 Photo © RMN-Grand Palais (musée de Cluny - musée national du Moyen-Âge)/Franck Raux. Abb. 8 Collection du Mobilier national/Isabelle Bideau. Abb. 9 © Victoria and Albert Museum, London. Abb. 10 © Colombe Clier/Centre des monuments nationaux. Abb. 11 Victoria & Albert Museum, London. Abb. 12 Dulwich Picture Gallery, London. Abb. 13 Image courtesy Nelson-Atkins Museum of Art, Media Services/Photo: Melville McLean. Abb. 14 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program. Abb. 15 Victoria & Albert Museum, London. Abb. 16-19 Metropolitan Museum of Art, New York, [CCO 1.0](#). Abb. 20 Courtesy National Gallery of Art, Washington, Widener Collection, public domain. Abb. 21 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau)/Gérard Blot. Abb. 22 Private Collection Photo © Christie's Images/Bridgeman Images. Abb. 23 Collection du Mobilier national/I. Bideau. Abb. 24 Photo: Waddeson Image Library, Mike Fear, [CC BY-NC-ND 3.0](#). Abb. 25 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles)/Daniel Arnaudet. Abb. 26 Collection du Mobilier national/Isabelle Bideau, Januar 2019, [Licence Ouverte 2.0](#). Abb. 27 Photo © RMN-Grand Palais/Tony Querrec. Abb. 28 © MIBACT - Musei Reali. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali - Torino, Musei Reali - Palazzo Reale. Abb. 29 Collection du Mobilier National/Isabelle Bideau. Abb. 30 Collection du Mobilier national. Abb. 31 Collection du Mobilier national/Isabelle Bideau. Abb. 32 Metropolitan Museum of Art, New York, [CCO 1.0](#). Abb. 33 Photo: Anika Reineke. Abb. 34 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program. Digitale Collage: Anika Reineke. Abb. 35 Jacques et al. 1749, fol. E 3 (Paris, Bibliothèque de l'INHA, NUM FOL EST 612, <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/21207>, 2012, [Licence Ouverte](#)). Abb. 36 Galerie Ruf AG, Stansstad/Schweiz. Abb. 37 Photo: MBAC, <http://gallery.ca/>. Abb. 38 Courtesy National Gallery of Art, Washington, Widener Collection, public domain. Abb. 39-40 Rijksmuseum, Amsterdam. Abb. 41-44 Metropolitan Museum of Art, New York, [CCO 1.0](#). Abb. 45 Vitet 2014, S. 225, Abb. 154. Abb. 46 Mobilier national/Isabelle Bideau. Abb. 47 Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Martine Beck-Coppola. Abb. 48 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Daniel Arnaudet. Abb. 49 Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Martine Beck-Coppola. Abb. 50 Photo: Tristan Weddigen. Abb. 51-52 North Carolina Museum of Art, Raleigh. Abb. 53 Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Thierry Ollivier. Abb. 54 Metropolitan Museum of Art, New York, [CCO 1.0](#). Abb. 55 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program. Abb. 56-57 © National Trust Images/John Hammond. Abb. 58 Bibliothèque nationale de France, Paris. Abb. 59 Konstmuseum, Göteborg. Abb. 60-61 Paris Musées/Musée Carnavalet, [CCO 1.0](#). Abb. 62 © Pinacoteca di Brera, Milano - Mibact. Abb. 63 Fondazione Querini Stampalia Onlus, Venezia. Abb. 64 © Bayerische Schlösserverwaltung. Abb. 65 © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2001 (Foto: Christoph von Viråg). Abb. 66 © Lyon, musée des Tissus et des Arts décoratifs - Sylvain Pretto. Abb. 67 Potsdam, Park Sanssouci, Neues Palais, Friedrichswohnung, Arbeitszimmer Friedrichs des Großen, R. 210/Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Wolfgang Pfaunder. Abb. 68 Galerie Ruf AG, Stansstad/Schweiz. Abb. 69 Photo © RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau)/image RMN-GP. Abb. 70 Collection du Mobilier national/Isabelle Bideau, Januar 2019, [Licence Ouverte 2.0](#). Digitale Collage: Anika Reineke. Abb. 71 © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2004 (Foto: Christoph von Viråg). Abb. 72 gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Paris. Abb. 73 Photo © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly)/René-Gabriel Ojéda. Abb. 74 Metropolitan Museum of Art, New York, [CCO 1.0](#). Abb. 75 © The National Gallery, London. Abb. 76-77 gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Paris. Abb. 78 © The Wallace Collection. Abb. 79 Finnish National Gallery, [CCO 1.0](#). Abb. 80 Hallwylska Museet, Public domain. Abb. 81 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Michel Urtado. Abb. 82 Rijksmuseum, Amsterdam. Abb. 83 gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, Paris. Abb. 84 © Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Ma-

drid. Abb. 85 Paris Musées/Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, [CCO 1.0](#). Abb. 86–87 Bibliothèque nationale de France. Abb. 88 The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program. Abb. 89 Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Angèle Dequier. Abb. 90 Courtesy National Gallery of Art, Washington, Widener Collection, public domain. Abb. 91 Collection du musée des Arts décoratifs et du Design de Bordeaux. © Mairie de Bordeaux. Photo Lysiane Gauthier. Abb. 92 © Trustees of the British Museum, [CC BY-NC-SA 4.0](#). Abb. 93 Watteau [1735], fol. 4r (Paris, Bibliothèque de l'INHA, NUM PL EST 96 (2), <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/18653>, 2011, [Licence Ouverte](#)). Abb. 94 The Morgan Library & Museum. 1966.8. Purchased as the gift of the Fellows. Abb. 95 National Galleries of Scotland, Edinburgh, www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5559/robber-sparrows-nest. Abb. 96 Vente du duc de Grammont, Paris, Galerie Georges Petit, 22 mai 1925, Nr. 61. Abb. 97 © MAD, Paris. Abb. 98 Finnish National Gallery, [CCO 1.0](#). Abb. 99 © MAD, Paris/Jean Tholance. Abb. 100 Collection du Mobilier national/Isabelle Bideau. Abb. 101 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Adrien Didierjean. Abb. 102 Bibliothèque nationale de France. Abb. 103 Photo: Waddesdon Image Library, [CC BY-NC-ND 3.0](#). Abb. 104 Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Raphaël Chi-pault. Abb. 105 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/image RMN-GP. Abb. 106 Photo: Waddesdon Image Library, Mike Fear, [CC BY-NC-ND 3.0](#). Abb. 107 De-leuze 2012 [1988], S. 37.

