



So ein Theater! Schäfer, Götter und Exoten in der Welt des Rokoko

Wahr ists / den Hirten kommt die Edle freyheit zu / ô anschlag dem nichts gleich!
 daß Sie der Felder Ruh für Hof und Stadt erkiest / hir lebt man Göttern gleich /
 man lacht / man liebt / man tanzt umb Lind und Eich / fängt tausend Lustspiel an / man
 isst / man lisst / man küsst / entfernt von allem pracht / entfernt von falscher List«¹.
 Diese Schilderung des glücklichen Daseins der Hirten stammt von Lysis, dem Titelhelden des Lustspiels »Der Schwermende Schäfer«, das Andreas Gryphius 1661 aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt hat. Angeregt durch derartige Beschreibungen eines utopischen Idealzustands in Theaterstücken und Schäferromanen, begab sich die höfische Gesellschaft in die Scheinwelt des Schäferspiels. Bereits seit dem 16. Jahrhundert waren solche Divertissements bei Hofe beliebt: Die Verkleidung erlaubte es das streng reglementierte Zeremoniell wenigstens zeitweise zu unterwandern und zwangloser miteinander zu kommunizieren. Zu den bis weit ins 18. Jahrhundert hinein veranstalteten Verkleidungsbanketten gehörten auch die so genannten Königreiche, Wirtschaften und Bauernhochzeiten², deren Vorbereitung allerdings aufwendiger war als die einfache Maskeradeform der Schäferei. Bei Letzterer bot man den als Schäfer verkleideten Gästen häufig Aufführungen pastoraler Ballette oder Singspiele, die ein Leben in Frieden und im Einklang mit der Natur beinhalteten³. Auch in den Lustgärten fanden solche Gesellschaftsspiele statt, wobei der Adel sich in scheinbarer Einfachheit vergnügte und am idyllischen Landleben ergötzte⁴. Den Hirten wurde im Gegensatz zu den Bauern, mit denen man hauptsächlich negative Eigenschaften verknüpfte⁵, edles Gemüt und Anmut attestiert, weshalb sie in höfischen Kreisen als vorbildlich galten. Somit waren sie den Adelige[n] vergleichbar und eigneten sich als Kunstfiguren der höfischen Selbstinszenierung. Darüber hinaus beschrieben die Literaten Schäfer als amourös-galant, was dem höfisch-feinen Konversationskonzept entsprach.

In Literatur und Kunst nahmen Hirtengedichte seit der Antike einen festen Platz ein. Der Dichter Theokrit verfasste bereits im 3. Jahrhundert v. Chr. pastorale Verse, deren Inhalte er in seiner sizilianischen Heimat ansiedelte. Er schildert den Alltag der Schäfer realistisch und zugleich ironisch. Die Wandlung zu poetisch idealisierten Figuren in einem Traumland – Arkadien – vollzog sich erst in den »Bucolica« des Vergil um 40 v. Chr. Seine Hirten führen ein entrücktes und verklärtes Dasein; sie

313 *Flora und Venus*
 (*Der Frühling*),
 Anton Kern,
 Dresden, 1747

sind mythische Gestalten in einer friedvoll heiteren Welt⁶. In der Renaissance wurde die Vergilsche Idylle neu belebt, und in der Malerei entwickelten sich daran anknüpfend arkadische Landschaftsdarstellungen, in die anfangs häufig biblische Motive integriert waren. Der Höhepunkt der Schäfererei fällt in die Zeit des Barock und Rokoko und liegt damit im gleichen Zeitraum wie die bei der höfischen Gesellschaft und dem nacheifernden Bürgertum beliebten pastoralen Aufführungen⁷. Parallel dazu eroberte das volkssprachliche Schäferspiel die europäischen Bühnen.

Die vergnügliche Schäferidylle

Darstellungen verliebter Paare im Freien, oft im Kostüm idealisierter Hirten, sind in der Malerei als so genannte *fêtes galantes* überliefert. Als deren Begründer gilt Antoine Watteau, dem mit einem entsprechenden Werk 1717 die Aufnahme in die Pariser Akademie gelang⁸. Ganz unter dem Einfluss des französischen Vorbilds steht das Gemälde von Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy. Es ist durch den Hirten mit dem Schäferstab, die im Vordergrund ruhenden Schafe und die Frau in bukolischer Tracht als Schäferspiel erkennbar (*Kat. 798, Abb. 314*). Vor einer kulissenhaft anmutenden Landschaft sind die vornehm gekleideten Damen und galanten Herren in eine zärtliche Konversation vertieft. Der Dresdener Hofmaler Dietricy avancierte unter anderem mit solchen Motiven zum Modemaler seiner Zeit; auf virtuose Weise gelang es ihm, die unterschiedlichsten Stile großer Meister wie Watteau

314 *Gesellschaft im Freien*,
Christian Wilhelm
Ernst Dietrich, Dresden,
wohl 3. Viertel 18. Jh.



oder Rembrandt nachzuahmen. Bei der Gesellschaft im Freien scheint Dietricy das davonschreitende Paar, die Dame in Rückenansicht und den Schäfer, direkt aus Watteauschen Stichvorlagen entnommen zu haben⁹. Die Wiedergabe des Gewandes mit den schillernden Seidenstoffen und der brillanten Farbigkeit erinnert jedoch an Werke Nicolas Lancrets. In Fragen der Mode, Sprache und Kunst war Frankreich bereits während der Regierungszeit Ludwigs XIV. tonangebend geworden und behielt auch im Rokoko diese Vorrangstellung bei. Dietricy traf mit dem



315 Drehleier in Gitarrenform, Monogrammist I. N., Frankreich (?), Mitte 18. Jh.

Gemälde den Geschmack des aristokratischen und wohlhabenden bürgerlichen Publikums, das sowohl die poetische Ruhe als auch die dezent erotischen Anspielungen schätzte.

Das Gemälde vereint zeittypische Merkmale pastoraler Darstellungen: Die Personen sind meist nur mit Attributen wie dem Hirtenstab ausgestattet und wirken durch ihre elegant mondäne Erscheinung eher für das Schäferspiel verkleidet als dem Milieu der Schäfer zugehörig. Die gesellschaftliche Stellung ist deutlich zu erkennen; die Szene findet deshalb nicht in der freien Natur, sondern in der kultivierten Landschaft einer Parkanlage statt. Entsprechend ihrer Lebensauffassung amüsieren sich die Akteure mit der Hirtenmaske bei Tanz und sinnlich-erotischer Tändelei, während jegliche Aktivität aus der auf Vergnügen und Genuss basierenden Spielwelt des Rokoko verbannt ist. Einen wichtigen Part übernahm die Musik bei den Schäfereien, wobei die bevorzugten Instrumente Dudelsack und Drehleier waren. Letztere hatte mit ihrem kontinuierlich schnarrenden und leiernden Ton in der Renaissance ihre Beliebtheit eingebüßt. Fortan galt die Drehleier als Instrument der blinden Bettler und der Bauern und eroberte erst wieder im 18. Jahrhundert die Theaterbühne zur Begleitung höfischer Ballette. Die ausgestellte Drehleier in Form einer Gitarre ist am Kopf und an den Seitenwangen aufwendig gestaltet sowie mit Randeinlagen in Elfenbein und Ebenholz verziert (*Kat. 822, Abb. 315*). Daher ist anzunehmen, dass das Instrument einer Person von gehobenem Rang gehört hat, denn selbst aristokratische Damen widmeten sich in ihren Mußestunden dem Drehleierspiel¹⁰.

Nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Kleinplastik und hier vor allem in der Porzellankunst wurde die galante, pastorale Idylle zu einem führenden Genre. Die Herstellung des »weißen Goldes« war in Europa erstmals Johann Friedrich Böttger in Dresden gelungen, woraufhin im Jahr 1710 die erste Manufaktur in Meißen gegründet wurde. Vornehmlich Fürsten gaben dort ihre Wünsche in Auftrag, nachdem sie die ebenso kostbaren wie zerbrechlichen Erzeugnisse bis dahin aus dem Fernen Osten über die Ostindischen Kompanien beziehen mussten¹¹. Objekte aus Porzellan galten ganz allgemein als Luxusgegenstände der Mächtigen, mit denen sie ihren verfeinerten Lebensstil betonen konnten. Die begehrten Sammlerstücke wurden

häufig in Kabinetten ausgestellt, und vielfach dienten die Porzellanfiguren bei Verkleidungsbanketten als Tischschmuck, um das Motto der Feier zu unterstreichen. Hierbei waren die Kleinplastiken meist in einen größeren szenischen Zusammenhang eingebunden oder als Pendants angeordnet¹².

Die grazilen und teils farbenfrohen Porzellanplastiken waren vorzüglich dafür geeignet, den Mythos der irdischen Glückseligkeit zu transportieren. Dabei erinnern die von Johann Peter Melchior geschaffenen kindlichen Schäferfigürchen in Rokokotracht, die sich neckend auf einer Wiese die Zeit vertreiben, mit ihren sauberen Füßen und den rosigen gesunden Wangen an Werke François Bouchers (*Kat. 813, Abb. 316*)¹³. Somit offenbart sich auch in diesem Kunstzweig die enorme Strahlkraft der französischen Vorbilder, deren Motive als modern und attraktiv galten.

Bouchers pikante bis deftig erotische Darstellungen im Hirtengewand wurden auch als Dekor für Tischgeschirre herangezogen, wie auf einem ovalen Tablett zu sehen (*Kat. 816, Abb. 317*). Der Porzellanmaler griff auf Bouchers Werk »Les amants surpris« zurück, das heute nur noch in Form einer Bleistiftzeichnung sowie eines Reproduktionsstichs von René Gaillard überliefert ist¹⁴. Gaillards Stich befand sich unter anderem auch in der Vorbildersammlung der Berliner Porzellanmanufaktur, wo das Tablett als Teil eines Frühstücksservices entstand. Im Vergleich zu den früheren Schäferszenen mit ihrer poetisch kontemplativen Ausrichtung scheint das Geschehen geradezu dramatisch aufgeladen: Das jugendliche Paar hat sich am



316 *Der bekränzte Schläfer, Johann Peter Melchior, Höchst, nach 1770*



317 *Ovales Tablett aus einem Déjeuner, Königliche Porzellanmanufaktur Berlin, um 1770*

Rande eines Kornfelds zum »Schäferstündchen« eingefunden und wird von einem älteren Mann ertappt. Dieser hat sich mit einer Sichel eine Schneise durch das Dickicht geschlagen und scheint von dem Anblick der beiden genauso wenig entzückt zu sein wie sein herbeilaufender Hund.

Ornament, Dekoration und Innenausstattung

Die Kleinkunst erlebte im Rokoko einen enormen Aufschwung: Der Bedarf an zarten Skulpturen und kunstvoll dekorierten Alltagsgegenständen war gewaltig. Deutlich zeigt sich bei allen Objekten die Vorliebe für das Verspielte, Liebliche und Anmutige sowie die Verwendung der wichtigsten Zierform – der Rocaille. Dem muschelförmigen Ornament verdankt die Epoche beziehungsweise der Stil den Namen. Die asymmetrische Dekorationsform französischen Ursprungs wurde von den übrigen europäischen Fürstentümern umgehend übernommen und für die Gestaltung von Gegenständen und Innenausstattungen von Residenzen eingesetzt. Alles war mit grazil bewegten Ranken, Muschelwerk sowie vegetabilen Mustern versehen, die über Kupferstichblätter der Ornamentstecher europaweit Verbreitung fanden. Repräsentative Bauten erhielten neben hellen, lichtdurchfluteten Räumen mit Fenstertüren eine einheitlich geplante Ausstattung und Dekoration. Das Licht sollte in alle Winkel der Zimmer gelangen. Durch weiße oder weiß gebrochene Farbtöne sowie die Anbringung von Spiegeln und Lüstern ließ sich die Helligkeit erheblich steigern. Spiegel führten zudem durch ihre vielfachen Reflektionen und Brechungen zur illusionistischen Auflösung der Raumgrenzen und passten sich in ihrer ornamentalen Ausprägung perfekt der Wandgestaltung an (*Kat.* 818, 820, *Abb.* 318, 624). Weiß, Gold und Silber waren ebenso beliebt wie Glanz und Changeant: Edelmetalle, Porzellan, Perlmutter und Lack erfüllten diese Vorlieben in idealer Weise.

Im Möbelbau wird die Tendenz zu einem leichten, schlanken Design offensichtlich (*Kat.* 759, 760, 763, *Abb.* 608, 293). Des Weiteren lässt sich im Rokoko ein Siegeszug des Bequemen konstatieren: Gemütliche Möbel wie Chaiselongue, Fauteuil oder Kommode sind charakteristisch für die Zeit. Alles in allem wurden Innenräume durch den Einsatz unterschiedlichster Medien meisterhaft inszeniert und spiegeln damit nicht zuletzt die allgemeine Theaterbegeisterung¹⁵.

Die Rocaille fand auch Eingang in die figürliche Plastik. Bei der Schäfergruppe aus Porzellan von Johann Wilhelm Lanz bestimmt und umspielt die Muschelform die Gestaltung des architektonischen Rahmens, der Bank und des Sockels (*Kat.* 811, *Abb.* 622). Ähnliches ist bei einem Stockgriff aus Elfenbein von Joseph Deutschmann zu beobachten (*Kat.* 802, *Abb.* 319): Ein nackter Knabe liegt auf einem muschelförmigen Ornament wie auf einer Chaiselongue und hält sich an Ohr und Schwanz eines Hundes fest. Trefflich verbindet der Künstler das im 18. Jahrhundert in Mode gekommene Accessoire der höfischen Kreise mit der für die Epoche typischen Neigung zur Bequemlichkeit. Mit solchen Objekten lässt sich der für die Zeit kennzeichnende Begriff der Galanterie in Einklang bringen. Er stand nicht nur für die



318 Wandspiegel, deutsch, 18. Jh.

319 Stockgriff, Joseph Deutschmann, Passau, um 1750/60



320 *Bacchanal*, Johann
Martin Schmidt, genannt
Kremser Schmidt,
Wien, 1790



vornehme Lebensart und ein zuvorkommendes Verhalten gegenüber der Damenwelt, die man mit kleinen Präsenten verwöhnte, sondern auch für die aufwendig gestalteten Accessoires der Herren: Stockknäufe, Pfeifenköpfe, Etais und ähnliche Dinge aus kostbaren Materialien waren en vogue, dennoch sind nur sehr wenige davon erhalten geblieben¹⁶.

Göttliches Schauspiel

Gemälde wurden in den Repräsentationsräumen des Rokoko ebenfalls für dekorative Zwecke genutzt. Von Anton Kern stammen zwei Bildtafeln, deren ursprüngliche Verwendung bis heute ungeklärt ist (*Kat.* 734, 735, *Abb.* 313, 595): Denkbar ist der Gebrauch als Wandvertäfelung eines Zimmers, wenn die Werke nicht Teil des Schmucks der Hochzeitskutsche waren, die 1747 bei der bayerisch-sächsischen Doppelhochzeit eingesetzt wurde. Letzteres wird durch die Mitarbeit Kerns an den Dekorationen für die Feierlichkeit nahe gelegt. Außerdem erinnern die beiden Gemälde stilistisch, ikonographisch und auch hinsichtlich ihrer Maltechnik und des Bildträgers an Kutschenausstattungen. Ihre ursprünglich wohl ovale Form wurde in späterer Zeit zum Rechteck ergänzt, um die beiden Tafeln in einen neuen Kontext einzubinden. Die Bilder gehören zu den Spitzenwerken der späten Schaffenszeit Kerns. Ihre zarten Pastelltöne und die spielerische Anmut der zierlichen Figuren erinnern an Porzellanskulpturen¹⁷. Wie in vielen Werken des Rokoko wird in ihnen ein neues Verhältnis zur antiken Götterwelt deutlich: Die großen Götter des Olymp sind nicht mehr die Hauptakteure, sondern nur noch zu Gast in Arkadien, dem Reich Pans, wo Nymphen und



321 *Das Urteil des Paris*,
Johann Conrad Seekatz,
Darmstadt, um 1760/64

Satyrn ihr sinnlich-erotisches Spiel treiben. Als weibliche Zentralgestalt erscheint häufig Venus, die Göttin der Liebe¹⁸. In Kerns Frühlingsallegorie zeigt sie viel Haut und ruht, nur in ein Tuch gehüllt, auf einem Lager, während sich Flora in Begleitung von Amor nähert. Das Bild strahlt durch die verwischt wiedergegebenen Details und die fast schwebenden, grazil-eleganten Figuren eine atmosphärische Leichtigkeit aus.

Deutlich ausgelassener geht es bei Johann Martin Schmidts Bacchanal zu, wobei auch hier dem Geist des Rokoko entsprechend das leichte, spielerische Treiben betont wird (*Kat.* 799, *Abb.* 320). Zum Flötenspiel des Chronos umtanzen Nymphen, Mänaden und Satyrn eine bekränzte Bacchuserme. Die mythologische Szene wird von überirdischem Licht erhellt, was den Eindruck des Luftigen und Lieblichen unterstreicht. Anton Grassis Bacchantenszene aus Biskuitporzellan ist dagegen beschaulicher und friedvoller gestaltet (*Kat.* 815, *Abb.* 623): Im Mittelpunkt steht Silenos, der Erzieher des Weingottes Bacchus. Um ihn herum sind Bacchus selbst und ein Teil seiner Begleiter gelagert, während andere Silenos mit Weinreben schmücken. Typisch für das 1785 in Wien entstandene Werk sind die akademisch inspirierten, klassischen Götterfiguren in antikisierender Gestaltung.

In höfischen und bürgerlichen Kreisen schätzte man mythologische Szenen, die um Themen wie Liebe oder Götterfeste kreisten. So zeigt etwa das monochrome, skizzenhafte Bild von Ottmar Elliger die Hochzeit von Peleus und Thetis vor einer bühnenhaften Architekturlisse (*Kat.* 794, *Abb.* 614). Dargestellt ist die Hochzeitsfeier, zu der alle olympischen Götter außer Eris, die Göttin der Zwietracht, eingeladen waren. Die Rache von Eris hatte verheerende Folgen für die hellenistische Welt.



322 Kostüm eines Harlekin, deutsch (?), 18. Jh.

Heimlich warf sie einen Apfel mit der Aufschrift »Der Schönsten« unter die Hochzeitsgesellschaft, woraufhin ein heftiger Streit zwischen Juno, Minerva und Venus entbrannte. Jupiter setzte Paris als Schiedsrichter ein und dessen Entscheidung – das Paris-Urteil – führte letztlich zum Trojanischen Krieg. Auf Johann Conrad Seekatzs kleinformatigem Bild ist dieses unheilvolle Urteil dargestellt (*Kat.* 797, *Abb.* 321): In einer zeitgemäßen pastoralen Landschaft überreicht Paris der Liebesgöttin Venus den Apfel.

Das heitere Spiel der Komödianten

Neben Schäfereien und Schauspielen mythologischen Inhalts bot auch die Komödie mit ihrer Ausgelassenheit und ihrem feinsinnigen Witz einen bevorzugten Zeitvertreib. Zu den berühmtesten Komödiantenfiguren zählten die der *Commedia dell'Arte*, die auf den Bühnen Triumphe feierten. Deren Charaktere kamen ebenso häufig als Vorlagen für Kunstwerke zum Einsatz wie als Kostüm bei Maskeraden¹⁹. Besonderer Beliebtheit erfreute sich der Possenreißer Harlekin, dem auf der Bühne alles erlaubt war. Seine oft unflätigen Äußerungen wie kritischen Bemerkungen richteten sich auch gegen die höheren Stände. Das Germanische Nationalmuseum besitzt ein Harlekin-Kostüm aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (*Kat.* 817, *Abb.* 322). Bis heute ist fraglich, ob es auf der Bühne oder auf einem Maskenball getragen wurde. Es repräsentiert das typisch bunte Flickenkostüm der aus der Unterschicht stammenden komischen Gestalt, das als fröhliches Symbol der Armut und Phantasie anzusehen ist. Auf die Farbdreiecke sind Tiere oder Figuren aufgestickt, wie sie zu jener Zeit häufig mit dem Harlekin in Bezug gesetzt wurden.

Die *Commedia dell'Arte* hatte sich in Italien während der Renaissance etabliert, und bereits Mitte des 16. Jahrhunderts traten die ersten italienischen Truppen an Fürstenhöfen nördlich der Alpen auf. Sie hatten so großen Erfolg, dass ihnen der Aufstieg vom derben Volkstheater zum fürstlichen *Divertissement* gelang. Die bis ins 18. Jahrhundert geschätzte Stegreifkomödie lebte von der Schlagfertigkeit, der Improvisationskunst und der artistisch-akrobatischen Körperbeherrschung der Schauspieler²⁰. Die Komödianten gehörten schließlich zum festen Bestandteil des höfisch-kulturellen Lebens und begleiteten den Herrscher auf Reisen zusammen mit dem Hofstaat und der Hofkapelle.

Die Theaterform fand in den Werken der bildenden Kunst beträchtliche Resonanz, zumal sich viele Künstler nebenbei als Bühnenbildner betätigten²¹. Nicht nur ganze Szenen aus Inszenierungen wurden bildnerisch festgehalten, sondern auch einzelne Bühnencharaktere. Aufgrund des großen Interesses an den Typen der *Commedia dell'Arte* und ihrer allgegenwärtigen Präsenz im gesellschaftlichen



Leben beschäftigte die Porzellankünstler des 18. Jahrhunderts kaum ein Motiv so nachhaltig²². Von Johann Joachim Kaendler, dem berühmten Modelleur aus Meißen, stammen die beiden herausragenden Bildwerke der Harlekine im buntgemusterten Kostüm (*Kat.* 808, 809, *Abb.* 323, 621). Die lebensnah modellierten Figuren zeigen die charakteristischen Posen und theatralischen Gebärden des improvisierten Spiels. Einer der beiden Harlekine verbeugt sich, den Hut zum Gruß gezogen, mit leichtem Grinsen im Gesicht vor dem Betrachter. Als Vorlage für die Gestaltung dieses Komödianten diente

323 *Grüssender Harlekin*,
Johann Joachim Kaendler,
Meißen, um 1740

ein heute verlorenes Gemälde von Watteau²³. Kaendler schuf viele Figurengruppen, die sich dem Thema der *Commedia dell'Arte* oder der höfischen Gesellschaft widmeten, und prägte mit ihnen den Meißner Stil.

Chinoiserie und Exotikbegeisterung

Um 1700 lässt sich in Europa eine ausgeprägte China-Begeisterung feststellen. Durch Reiseberichte und Phantasie gespeist, galt China als märchenhaftes Land des heiteren Lebensgenusses und der Sorglosigkeit. Man sammelte authentische Gegenstände, die über die Ostindischen Kompanien nach Europa kamen, und veranstaltete auch Kostümfeste unter diesem Motto. Chinesische Formen und Dekore wurden in den großen Fayencemanufakturen wie Delft nachgeahmt und kopiert. Mit der Etablierung der Porzellanherstellung in Europa erfolgte die freie Umbildung der Vorbilder nach abendländischem Geschmack, ohne inhaltliche oder symbolische Eigenschaften der Vorlagen zu berücksichtigen. Im Rokoko stattete man ganze Zimmer fürstlicher Residenzen im Stil der Chinamode aus. In der Architektur ist die Strömung vor allem in den Gartenanlagen mit Teehäusern oder Pagoden präsent²⁴.

324 *Amouröse Szene*,
Friedrich Elias Meyer,
Meißen, um 1750/60

Der Begeisterung des Adels für die exotische Welt des Fernen Ostens kam der Bildhauer Friedrich Elias Meyer mit seinen beiden detailreichen Terrakottaskulpturen nach (*Kat.* 803, 804, *Abb.* 324, 618). In Gewandung, Frisur und Augenform der Figuren manifestiert sich das Fremdartige, das mit erotischen Anspielungen kombiniert ist. Es entstand eine hybride Mischung aus asiatischen und europäischen Elementen, wobei die im 18. Jahrhundert hinlänglich bekannten sexuellen Symbole wie Vogelbauer und Vögelein den Reiz des exotischen Motivs steigerten.

Neben Porzellan waren fernöstliche Lackarbeiten in Europa heiß begehrt. Diese fragilen und kostbaren Werke konnten jedoch nur in kleiner Menge eingeführt werden, weshalb man auch diese Objekte zu imitieren begann. Da der den Rohstoff liefernde chinesische Lackbaum in Europa nicht gedieh, wurde Lack entweder auf Basis von Kopalharz, Bernstein oder einer Mischung





326 Columbine und Harlekin. Detail aus Abb. 325

325 Kabinettschrank, Augsburg (?), 2. Hälfte 18. Jh.



aus Gummilack und Weingeist hergestellt²⁵. Ein Kabinettschrank nimmt auf die Chinamode Bezug, indem er ein asiatisches Lackmöbel nachahmt (*Kat.* 821, *Abb.* 325, 326). Auf den farbig lackierten Untergrund sind handkolorierte Kupferstiche geklebt und mit einer gleichmäßigen Firnissschicht überzogen. Bei den aufgeleimten Bildchen handelt es sich um Motive aus Vorlagestichen und speziellen Ausschneidebögen, die in Deutschland hauptsächlich von Martin Engelbrecht in Augsburg gedruckt und verlegt wurden. Im 18. Jahrhundert waren kultivierte Damen wie auch Herren geradezu »von der Sucht erfasst, kolorierte Stiche auszuschneiden« und diese Bildinseln dann auf Kommoden, Paravents und Wandschirme anzubringen²⁶. Auf dem Schrank des Germanischen Nationalmuseums tummeln sich galante Paare, bäuerliche Gestalten, Exoten, italienische Komödianten, Pflanzen und kleines Getier aus Orient und Okzident. Die Motive sind harmonisch über die gesamte Oberfläche verteilt. Im Inneren des Möbels findet sich unter anderem wieder ein davonschreitendes Paar wie es Dietricys Gesellschaft im Freien nach dem Watteauschen Vorbild zeigt (*Kat.* 798, *Abb.* 314). Auch die an den Schrankseiten angebrachten Figuren von Columbine und Harlekin gehen direkt auf einen Vorlagestich nach Watteau zurück²⁷.

Das prachtvolle Schaumöbel, auf dem mittels aufgeklebter Bildchen die Motivvorlieben jener Zeit umfassend veranschaulicht sind, dokumentiert ein letztes Aufblühen der phantastischen Spielwelt des Rokoko in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Die Welt des Theaters ist neben galanten Szenen und exotischen Schöpfungen ebenso präsent wie Natur- und Tierstudien. Letztere deuten jedoch bereits auf das aufkeimende Interesse an einer naturwissenschaftlich zu erschließenden Welt hin. In einer zunehmend rationalistischen und nüchternen Wirklichkeit erschienen die Zurschaustellung der Lust, das mit Zoten gespickte Stegreifspiel, die Schäferidylle und die arkadischen Träume nicht mehr glaubwürdig, und auch die verspielten wie überladenen künstlerischen Ausformungen entsprachen kaum mehr dem sich wandelnden Lebensgefühl. Im neuen Zeitalter des Individualismus und der Aufklärung folgte demgemäß eine strenge und logische Gestaltung in allen Bereichen der bildenden Kunst.

ANMERKUNGEN: – **1** Szyrocki/Powell 1972, 1. Aufzug, 5. Szene, Verse 283–291. – **2** Bei den Verkleidungsdivertissements legte der gastgebende Herrscher im Vorfeld die Rollen und Kostüme für die Hofgesellschaft fest. So empfing und bewirtete das Herrscherpaar beispielsweise bei Wirtschaften und Bauernhochzeiten seine Gäste als Wirtsleute. Die meisten dieser Veranstaltungen gehörten zu den Faschingslustbarkeiten oder wurden im Zusammenhang von Hochzeiten oder Staatsempfängen abgehalten. – Vgl. Schnitzer 1995, S. 281–330. – **3** Sladek 2007, S. 184. – **4** Allgemein zu höfischen Divertissements Schnitzer 1995. – Schnitzer 1999. – Ausst. Kat. Dresden 2000, S. 179. – **5** Zu negativen Bauernassoziationen siehe Fokus 3 in diesem Band. – Bei Bauernhochzeiten trug der Adel zwar die Tracht des dritten Standes, aber Belustigungen wie Spiel oder Tanz wurden von echten Bauern übernommen. – **6** Theokrits »Idyllen« entstanden um 270 v. Chr. und Vergils »Bucolica« 42–39 v. Chr. – **7** Allgemein zur Entwicklung der Pastorale Maisak 1981. – Freedman 1989. – **8** Watteau wurde von der Akademie nicht als Historienmaler anerkannt, sondern erhielt sein eigenes Genre. Ihm wurde der Titel »peintre de fêtes galantes« zuteil. – Vgl. Ausst. Kat. Valenciennes 2004, S. 18–20. – **9** Watteau selbst hatte zwar kaum Kupferstiche geschaffen, aber kurz nach seinem Tod wurde sein gesamtes Œuvre reproduziert. – Vgl. Ausst. Kat. Washington/Paris/Berlin 1985, S. 227. – **10** Sachs 1913, S. 120. – Valentin 2004, S. 91–92. – **11** Schönberger/Soehner 1959, S. 59. – Schade 1987, S. 9–12. – Ausst. Kat. Seattle 2000, S. 27–28. – Ausst. Kat. München 2004, S. 17–18. – **12** Zu den Tischsitten im 18. Jahrhundert vgl. Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 94. – Ausst. Kat. München 2004, S. 15–17. – Eberle 2006, S. 217. – **13** Im Germanischen Nationalmuseum befindet sich ein von Johann Georg Edlinger gemaltes Porträt Melchior's (*Kat.* 781, *Abb.* 612). – **14** Abb. der Zeichnung und des Sticks bei Zick 1965, S. 32–33. – **15** Allgemein zu Inneneinrichtung Schönberger/Soehner 1959, S. 58–59. – Harkens 1984, S. IX, XVII. – Bauer/Sedlmayr 1992, S. 24–26. – **16** Ausst. Kat. München 2004, S. 338. – **17** Swoboda 1964, S. 223. – **18** Bauer/Sedlmayr 1992, S. 20. – **19** Brauneck 1996, S. 501. – **20** Allgemein zur Commedia dell'Arte u. a. Baur-Heinhold 1966, S. 47, 67–68. – Berthold 1968, S. 322–329. – Simhandl 1996, S. 69–74. – Ausst. Kat. München 2004, S. 254. – Brauneck/Schneilin 2007, S. 270–278. – **21** Ausst. Kat. Bonn 2002, S. 71. – **22** Ausst. Kat. Seattle 2000, S. 227. – **23** Ausst. Kat. Berlin: Commedia 2001, S. 23. – **24** Ausst. Kat. Bonn 2002, S. 127, 131. – **25** Ausst. Kat. Bonn 2002, S. 123–125. – **26** Metken 1978, S. 101–106. – **27** Vgl. Berliner/Egger 1981, Abb. 1183.