

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 ergebnislos 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 kleinformatigen 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 sozioökonomische 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 Tapisseriewirkerei 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 *tapisser* 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-Burcharth/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 retournées 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. Gaegtens 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 Manufakturenkonglomerat, 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 réglemeent 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.