

---

## II. Die Seide im Interieur

---

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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



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

1800) vermutete 1779, dass die repetitiven Muster den Seidenwandbespannungen zu ihrer Verbreitung verhelfen, da sie sich, im Gegensatz zu den Tapisserien, leicht an verschiedene Raumhöhen und -größen anpassen ließen.<sup>27</sup> Neben der Bildlösung der *tapisseries d'alentours*, die auf diese Ansprüche eingingen, finden sich einige Beispiele von Interieurs aus einer Übergangszeit, wo Tapisserien wie Seidengeewebe beschnitten und aufgespannt wurden, um so in ein modernes Interieur mit Lambris integriert zu werden, etwa im Huis van Gijn im niederländischen Dordrecht von 1729.<sup>28</sup> In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts galten Tapisserien allerdings endgültig nicht mehr als modisch. 1783 schrieb Louis-Sébastien Mercier (1740–1814) im *Tableau de Paris*, man habe die Tapisserien, deren Figuren von den Möbeln auf unschöne Weise beschnitten wurden, in die Vorzimmer verbannt. Stattdessen habe dreifarbiger Damast den Platz dieser klobigen, strengen und fehlerhaften Figuren eingenommen, die ohne Anmut die weibliche Vorstellungskraft ansprächen.<sup>29</sup>

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

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

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

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



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

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



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



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

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

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



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



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

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

## II.2 Unendliche Bilder auf Seide: der Musterrapport

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der modische Wandel und der wirtschaftliche Aufschwung verhalfen insbesondere den *dessinateurs* zu Bedeutung, deren Entwürfe die «Seele» der Lyoner Seidenindustrie waren.<sup>82</sup> 1787 schrieb der Abbé Bertholon: «N'oubliez jamais, ô Lyon! que c'est à tes Dessinateurs que tu dois en grande partie la prospérité de tes Manufactures».<sup>83</sup> Die Ausbildung dieser illustren Runde – 1759 lassen sich lediglich 55 *dessinateurs* in Lyon zählen<sup>84</sup> –, ihr Einfluss und ihr künstlerisches Selbstverständnis erfuhren im späten 17. und 18. Jahrhundert einen Wandel, als ihre Entwürfe europaweit gefragt waren. Der Wert eines Entwurfes konnte mehrere tausend *livres* umfassen, wenn er nur den obersten Geboten der *nouveauté* und des *bon goût* entsprach. Grob war die Struktur ihrer Ausbildungszeit durch die Zunftstatuten der Grande Fabrique reglementiert. Ein Dokument aus den 1720er Jahren beschreibt, dass sie mehrere Jahre lang zeichnen lernten und nach Paris zur Geschmacksbildung geschickt wurden, «y recueillir toutes les nouveautés afin de les mettre en état de composer des desseins qui puissent plaire au public».<sup>85</sup> Bis zur Einführung der neuen Zunftregel 1744 war es nicht in Lyon geborenen Männern nur in Ausnahmefällen erlaubt, eine Lehre als *dessinateur* bei einem der *maîtres ouvriers* oder *marchants fabriquants* zu machen.<sup>86</sup> Die Ausbildung konnte zehn Jahre dauern. Bis in die 1740er Jahre stammten

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Das folgende Unterkapitel schlägt daher vor, die Seiden des 18. Jahrhunderts auf der Basis visueller Wirkweisen (und den ihnen zugrunde liegenden Entwurfsprinzipien der *dessinateurs*) zu betrachten, anders als es Peter Thornton 1965 tat, als er Seiden in chronologische Motivphasen einteilte. Dabei ging er noch davon aus, dass mit Beginn des Barocks zwischen Konfektions- und Dekorationsstoffen unterschieden wurde und dass die Muster der Konfektionsstoffe als Vorlagen für die Dekorationsstoffe dienten.<sup>122</sup> In seiner Betrachtung der stilistischen Entwicklung arbeitete er jedoch bereits selbst die in beiden Bereichen mit geringen Abweichungen parallel verlaufenden Moden heraus. Die neuere Forschung machte dies zur Grundlage weiterer Erkenntnisse, die darauf hinweisen, dass noch bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht generell zwischen Dekorations- und Konfektionsstoffen unterschieden wurde.<sup>123</sup> Lediglich Tendenzen sind auszumachen, etwa dass lockere, asymmetrische Muster für Konfektionsstoffe bevorzugt wurden, während großzügige, symmetrische Muster mit hohem Rapport eher für die Innendekoration bestimmt waren. Mag die Trennung auch im Laufe des 18. Jahrhunderts zugenommen haben, so finden sich doch auch immer wieder Abweichungen davon:<sup>124</sup> Anna Maria Garthwaite entwarf beispielsweise großformatige Blumenmuster, die nachweislich zu Kleidern verarbeitet wurden und ein kleinteiliges Muster findet sich auf einem *meuble* des Schlosses Montgeoffroy von 1770.<sup>125</sup> Thornton unterschied barocke (um 1640–1700) und bizarre Seiden (um 1695–1720), frühe naturalistische (bis 1720) und Spitzenmusterseiden (um 1685–1730) sowie Naturalismus (1730er Jahre) und die Abkehr vom Naturalismus (um 1740–1770).<sup>126</sup> Diese Unterteilung wird bis heute mit wenigen Änderungen genutzt.<sup>127</sup> Hier wird indes eine andere Einteilung vorgeschlagen, die von der Komposition, Symmetrie und Ordnung der Musterrapporte ausgeht. Im Gegensatz zu Thornton liegt das Augenmerk hierbei auf den Entwurfsprinzipien, die die Motive der Dekorationstextilien an den Raumwänden des 18. Jahrhunderts bestimmten. Mit Entwurfsprinzipien sind weit verbreitete, nicht notwendigerweise verschriftlichte Grundsätze der ästhetischen Problemlösung gemeint, die die *dessinateurs* des 18. Jahrhunderts in Bezug auf Komposition, Symmetrie und Ordnung der Musterrapporte (weiter)entwickelten. Der Musterrapport spielte im 18. Jahrhundert neben dem Webrapport bei Wandbespannungen eine zunehmende Rolle und konnte bisweilen über mehrere Seidenbahnen verlaufen. Drei Hauptstränge der Musterwirkweisen lassen sich identifizieren: Obwohl sich die einfache Wirkweise, die man als «Rapportbetonung» beschreiben könnte, eher im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts finden lässt, die zweite Wirkweise, eine «Rapportverschleierung», hauptsächlich in der Mitte des Jahrhunderts auftrat und die dritte, komplexe Wirkweise der «Rapportverneinung» auch aufgrund von technischen Erfindungen nicht früher als 1770 zu finden ist, lassen sich die Kategorien nicht primär als aufeinanderfolgende chronologische Phasen verstehen. Viel eher sind sie verbunden mit

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

### Die Rapportbetonung

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

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



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

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



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

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

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

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

### Die Rapportverschleierung

Die *dessinateurs* suchten in einer anderen visuellen Wirkweise der Seidenwandbespannungen die Repetition des Rapports nicht nur über die Länge der Gewebbahn, sondern auch nach links und rechts, über anschließende Gewebbahnen zu verschleiern. Dabei wurden die Webkanten verborgen, indem die Motive die Nahtstellen kaschieren oder davon ablenken. Durch die Betonung einer horizontalen oder gar diagonalen Bewegung kann ein weites, visuell zusammenhängendes Feld entstehen. Dieser Effekt findet sich in besonderer Weise bei dem rosa Seidengewebe der Rosa Kammer im Neuen Palais in Potsdam (Abb. 67).<sup>134</sup> Die Rosa Kammer wurde um 1765 mit einem broschierten Lampasgewebe bespannt, auf dem sich scheinbar Spitzenbänder in einer sehr steilen Diagonalen über die breite Wandfläche wellen. Die Auswertung der Inventare belegt, dass an so reich bespannten Wänden wie diesen niemals Gemälde hingen<sup>135</sup> – die Bewegtheit des Motivs und die Lichtreflektionen waren visueller Eindruck genug. Das Muster ist im Grunde sehr reduziert, der Rapport nicht sehr hoch:



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

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



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

### Die Rapportverneinung

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

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

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

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

Dieser Effekt ebenso wie die Rapportverneinung finden sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr nur in den Entwürfen Lasalles. Eine Illusion von Vielfalt anstatt von Naturimitation findet sich auch im *Meuble Gaudin*, so genannt nach dem Produzenten Gilles Gaudin (1726–nach 1778), im Paradeschlafzimmer des Appartement de la Reine im Schloss von Fontainebleau, das heute *Chambre de l'Impératrice* genannt wird (Abb. 69; siehe auch Abb. 5).<sup>149</sup> Seine goldene Wandvertäfelung aus den 1780er Jahren sowie die beiden klassizistischen Supraporten *Sommeil* und *Toilette* auf blauem Grund (Piat-Joseph Sauvage (1744–1818), 1787, in situ) korrespondierten farblich mit dem blauen *Gros de Tours*, das hier vor dem *Meuble Gaudin* angebracht war (Abb. 70).<sup>150</sup> Der *tapissier* Claude-François Capin († 1789) überführte es 1787 nach nur einer Saison aus Versailles, weil es gut mit der Kassettendecke, die 1644 für Anna von Österreich (1601–1666) gefertigt worden war, zu harmonisieren schien.<sup>151</sup> Das *Gros de Tours* folgt der Wirkweise der Rapportverschleierung: Es handelt sich um ein schlichtes, klassizistisches Motiv aus goldenen Weinranken und zwei sich abwechselnden Medaillons mit einer Rapporthöhe von rund 120 Zentimetern. Die versetzte Montage der Stoffbahnen verunklärt die geringe Rapporthöhe und erzeugt einen rautenförmigen visuellen Eindruck. Die horizontalen Ranken unterstützen die welligen Bewegungen des Motivs. Es überzog ebenso wie das 1805 aufgezogene *Meuble Gaudin* alle Flächen, darunter auch einen Paravent und einen Kaminschirm, *en suite*. Obwohl erst für Joséphine de Beauharnais (1763–1814) in Fontainebleau angebracht, spiegelt das *Meuble Gaudin*, etwa 1787 begonnen und für ein «grand meuble du Roy ou de la Reine» vorgesehen, die Ästhetik des Ancien Régime.<sup>152</sup> Die seidene Bespannung auf Wand, Hockern und Paravent<sup>153</sup> wurde ergänzt durch mit gleichem Motiv bestickter Ottomane, Kissen, zwei Armlehnstühlen und einem Bett.<sup>154</sup> Das *Meuble Gaudin* nimmt den gesamten Raum ein

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



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

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

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



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

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



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

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

#### Anmerkungen zu Kapitel II

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

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

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

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

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

**56** Thornton 1965; Miller 2004.

**57** Vgl. Moxey 1999.

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

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

**60** Vgl. ebd., S. x.

**61** Vgl. ebd.

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

**63** Ebd., S. 8–9.

**64** Vgl. ebd., S. 9.

**65** Vgl. ebd., S. 10–11.

**66** Ebd., S. 9.

**67** Vgl. Semper 1860, S. 228.

**68** Vgl. Trebeß 2006, S. 287.

**69** Riegl 1893, S. viii.

**70** Vgl. Riegl 1893, S. 308.

**71** Vgl. Moxey 1999, S. 177–78.

**72** Vgl. Miller 2005, S. 211.

**73** Vgl. ebd.

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

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

**76** Vgl. Miller 2005, S. 207.

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

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

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

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

**81** Siehe Kapitel II.3.

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

**83** Bertholon 1787, S. 194.

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

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

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

**86** Vgl. Miller 2005, S. 209.

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

**88** Vgl. ebd., S. 31.

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

**90** Vgl. Miller 2005, S. 222; AN F<sup>12</sup> 2199.

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

**92** Vgl. ebd., S. 30.

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

**94** Ebd., S. 29.

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

**96** Vgl. ebd., S. 30.

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

**98** Siehe Montesquieu 1757 und Hogarth 1753.

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

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

**101** Vgl. ebd., S. 38.

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

**103** Vgl. Miller 2004, S. 29.

**104** Vgl. ebd., S. 45.

**105** Vgl. ebd., S. 41.

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

**107** Vgl. Miller 2004, S. 37.

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

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

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

**111** Vgl. Miller 2005, S. 212; AN F<sup>12</sup> 2199, Brief vom 3. 10. 1760.

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

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

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

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

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

**151** Vgl. Arizzoli-Clémentel/Gastinel-Coural 1988, S. 73 (AN O<sup>1</sup> 3576): «On présume que le dessein de ce meuble fera un effet agréable a fontainebleau, ou le dessein du plafond semble se trouver plus en accord avec celui des étoffes.» Siehe auch Castelluccio 1998, S. 53–54.

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

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

**154** Vgl. Verlet 1945, S. 98.

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

**156** Vgl. Verlet 1945, S. 96.

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

**158** Vgl. Hogarth 1753, S. 24–29.

**159** Vgl. Jolly 2005, S. 164.