

III. Der Paravent im Interieur

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

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

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

III.1 Kaminschirme und andere europäische Vorläufer des Paravents

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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



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

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



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

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



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



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

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

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

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

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

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

III.2 Paravents in der Genremalerei

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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



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

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

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



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

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



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



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

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



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



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

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



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



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

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



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



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

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

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



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

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

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

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

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

III.3 Der bespannte Paravent im aristokratischen Interieur

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

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

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

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

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

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

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

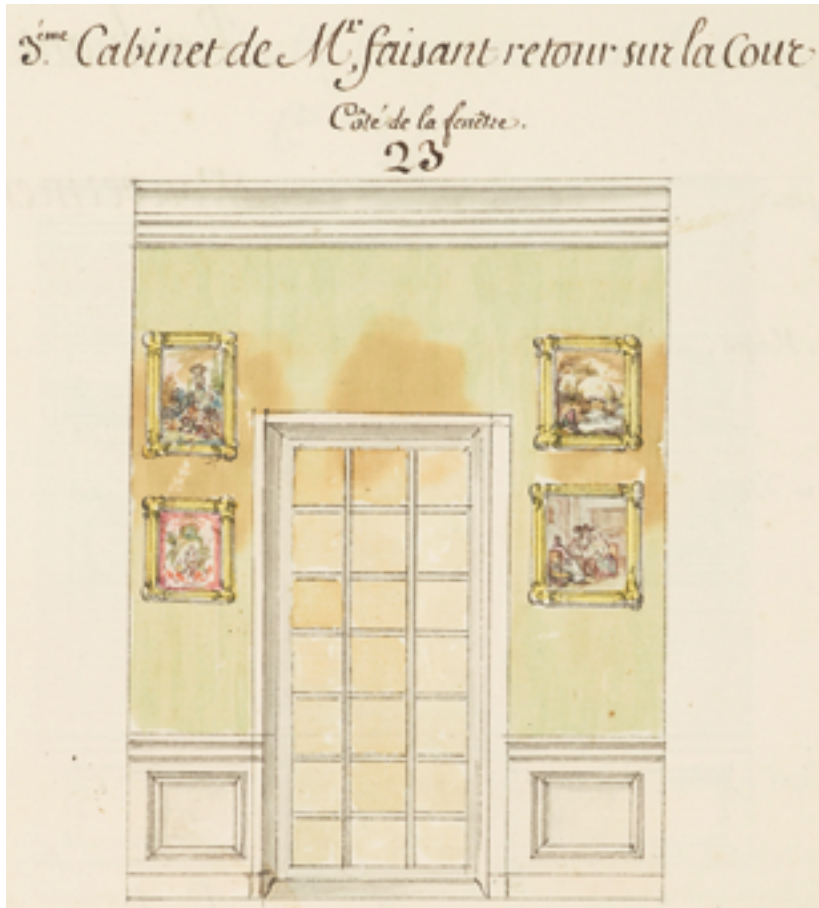
Als in Frankreich und England Mitte des 18. Jahrhunderts Kritik an den Formen des Rokoko laut wurde, ging diese Abneigung auch einher mit einer Verurteilung der asiatischen und asiatisch inspirierten Chinoiserie-Ästhetik. Für Joseph Warton (1722–1800) kristallisierte sich dieser «schlechte Geschmack»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



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

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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

Unschärfes System: die Materialität der Savonnerien

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Aussichten und Durchblicke: Bildräume

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



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

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

Anmerkungen zu Kapitel III

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

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

3 Verlet 1967.

4 Verlet 1982.

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

6 Jordan 1989.

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

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

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

10 Vgl. Courtin 2011.

11 Vgl. Scott 2013.

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

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

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

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

16 Siehe Braunschweiger Monogrammist: *Die lockere Gesellschaft (Bordellszene)*, 1535/40, Öl auf Holz, 30,10 × 46,50 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 588; Jan Josef II Horemans nach Cornelis Troost: *Soldaten in einer Wachstube (Soldaten in een wachtlokaal)*, Mitte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 47 × 72 cm, Wien, Dorotheum, 21.4.2010; Jacob Houbraken nach Cornelis Troost: *Zweites Gardecorps der holländischen Offiziere (Tweede corps de garde van Hollandsche Officiers)*, 1760, Kupferstich, 33,1 × 45,2 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, OB 3759 (PK). Der Paravent hat diese Bedeutungs-doppelung noch einige Zeit weitergetragen: Furetière 1701, Bd. 3, o. S. verzeichnet unter dem Stichwort «Paravent» noch sowohl hölzerne Fensterläden, die die Gläser gegen Wind und Unwetter schützen sollen, als auch Wandschirme. Ersterer Bedeutung ging verloren und führt dazu, dass Mme de Maintenons berühmter Satz «Il faut périr en symétrie» sich ebenso auf die fehlenden Fensterläden bezogen haben kann, wie auf das königliche Verbot Paravents aufzustellen. Davon schreibt sie mehrere Male: erstmals in einem Brief vom 23.7.1713: «nous allons pourtant à Fontainebleau, où j’ai encore un très-bel appartement, mais sujet au même froid et au même chaud, y ayant une fenêtre de la grandeur des plus grandes arcades, où il n’y a ni volet, ni châssis, ni contrevent, parce que la symétrie en serait choquée. Ma solidité a quelque chose à souffrir ainsi que ma santé, de vivre avec des gens qui ne veulent que paraître et qui se logent comme des divinités; la seule consolation qu’on en peut tirer, et qui n’est pas petite, c’est qu’il n’y a rien qui incommode le roi, et que, jugeant d’autrui par lui-même, il loge les personnes qu’il honore de ses visites et de son amitié comme il se loge lui-même.» (Maintenon/Des Ursins 1826, Bd. 2, S. 412), dann in einem Brief vom 21.8.1713: «Il ne faut point compter sur les incommodités: avec lui, il n’y a que grandeur, magnificence et symétrie, et il vaut mieux essuyer tous les vents coulis des portes, afin qu’elles soient vis-à-vis les unes des autres [...]» (Maintenon/Des Ursins 1826, Bd. 2, S. 421), und schließlich das bekannte Zitat in einem Brief aus Fontainebleau vom 18.9.1713 an Mme de Glapion: «Ne croyez pas, madame, que je puisse mettre des paravents devant ma grande fenêtre; on n’arrange pas sa chambre comme on veut quand le roi y vient tous les jours, et il faut périr en symétrie.» (Maintenon/Des Ursins 1826, Bd. 2, S. 433).

17 Siehe etwa Anthonie Palamedesz.: *Elegante musizierende und sich unterhaltende Gesellschaft in einem Interieur (Elegant Company Playing Music and in Conversation)*, ca. 1670, Öl auf Holz, 48 × 67 cm, Sotheby’s, London, 4.7.2012; Michiel van Musscher: *Selbstporträt im Atelier (Zelfportret in het Atelier)*, 1679, Öl auf Holz, 57 × 46,5 cm, Rotterdam, Historisch Museum Het Shielandhuis, 10567-A-B sowie die historische Aufnahme eines Gobelinvorhangs aus dem 17. Jahrhundert aus Schloss Weikersheim, 1946, Deutsche Fotothek, LA 10.407/6a.

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

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

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

36 Vgl. Courtin 2011, S. 196–99.

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

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

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

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

59 Vgl. Courtin 2011, S. 196.

60 Vgl. Adams 1982, S. 11.

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

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

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

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

65 Vgl. Wolvesperges, S. 53–54, 144.

66 Siehe Kapitel III.3.

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

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

69 Deleuze 2012 [1988], S. 199.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

102 Vgl. Carswell 1993, S. 207.

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

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

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

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

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

108 Bildunterschrift von Abb. 92.

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

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

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

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

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

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

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

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

144 Vgl. Warton 1753, S. 155.

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

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

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

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

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

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

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

152 Vgl. National Gallery 1997, S. 370.

153 Vgl. Glorieux 2009, S. 39.

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

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

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

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

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