
Konklusion

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

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

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

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

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

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

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

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

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