

I. Die Tapiserie im Interieur

In diesem Kapitel geht es um die gewirkte Tapiserie als Medium der Raumumhüllung, Raumgestaltung und Raumerschaffung. Wenn gleich Tapisseries jahrhundertlang als «auratisches Herrschaftszeichen» öffentliche und gesellschaftliche Räume prägten, nimmt dieses Kapitel ausschließlich die weitaus weniger erforschte Funktion der Tapisseries im profanen und intimen Innenraum in den Blick, die im 18. Jahrhundert erheblich an Bedeutung gewann.¹ Gottfried Semper nannte das Textile 1860 eines der ersten Materialien, aus dem Menschen schützende Decken und (hängende) Wände formten.² Eugène Viollet-le-Duc deutete in eine ähnliche Richtung, als er auf die mittelalterliche Verwendung von Wandbehängen (*clotet*) als Raumteiler hinwies. Sie wurden dazu über eine Verstrebung geworfen oder festgebunden und wie ein Vorhang benutzt.³ In Zedlers *Universal-Lexikon* wird beschrieben, wie durch diese Praxis Raum erschaffen werden konnte und die Textilien insbesondere für ihre flexiblen Einsatzmöglichkeiten und ihren Nutzen geschätzt wurden:

«Die Tapeten geben nicht allein den Zimmern eine gar feine Zierde, sondern verschaffen auch ein und die andere Bequemlichkeit und Nutzen. Man kan den irregulären Zimmern eine feine Regulärte dadurch zu Wege bringen, die ungleichen Winkel und Ecken, damit das Gemach fein Quadrat bekomme, verhängen, so kan man die Gemächer damit auch etwas kleiner machen, und einige von den zu vielen Fenstern verhängen. Sie halten einige Kälte auf, und in den grossen Städten, wo die Zimmer theuer sind, kan man damit etwas mehr Raum gewinnen, besondere Abtheilungen machen und einige Meublen von Schräncken, Tischen u. s. w. deren man in dem Gemach zum Aufputz nicht nöthig hat, dahinter verwahren.»⁴

Während das Interesse an der Geschichte der flämischen und französischen Tapisseries bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückreicht – ein umfassendes Werk legten Jules Guiffrey, Eugene Müntz und Alexandre Pinchart mit ihren drei Bänden der *Histoire générale de la tapisserie* (1878) vor –, zog die ikonografische und kulturelle Bedeutung der Tapisseries erst relativ spät die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich.⁵ Im deutschsprachigen Raum legte erstmals Hermann Schmitz mit *Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei* (1919) ein umfassendes Werk vor, das versuchte, die Kulturgeschichte der Tapiserie zu beschreiben, jedoch einer starren Chronologie verpflichtet blieb.⁶ Ähnliches gilt für Madeleine Jarrys *La tapisserie des origines à nos jours* (1968).⁷ Erst die Kuratorin Edith A. Standen ging in den 1980er Jahren erstmals einen entscheidenden Schritt weiter, indem sie nicht nur die

Sammlung des Metropolitan Museum of Art umfassend aufarbeitete (1985), sondern auch in einem *Apollo*-Artikel versuchte, die Nutzung von Tapisserien im Innen- und Außenraum zu unterscheiden (1981).⁸ Auf ihre Arbeit konnte Wolfgang Brassat aufbauen, als er seine Dissertation *Tapisseries und Politik* (1992) publizierte und darin erstmals zahlreiche Tapisserien grundlegend in ihren repräsentativen und politischen Kontexten verortete.⁹ Fabienne Joubert, Pascal-François Bertrand und Amaury Lefébure (1995) suchten größere Zusammenhänge als allein die der Bildikonografie aufzuzeigen.¹⁰ Seitdem fanden vor allem die französischen Tapisserien des 17. Jahrhunderts in der Forschung ein zunehmendes Interesse, das sich etwa in dem Sammelband *Tapestry in the Baroque* (2007), dem Kolloquium *La tapisserie hier et aujourd'hui* (2007) oder der Monografie *La peinture tissée* (2015) niederschlug.¹¹ Jean Vittet legte schließlich 2014 mit dem Ausstellungskatalog *Les Gobelins au siècle des Lumières* die erste umfassende Monografie zu den Gobelins-Tapisserien des 18. Jahrhunderts vor.¹² Während in diesem Grundlagenwerk die Räume der Anbringung nur eine untergeordnete Rolle spielen, suchte vor allem Tristan Weddigen (2013a; 2014) diese Lücke in seinen Texten über Tapisserien der Frühen Neuzeit und ihre Fähigkeit, Innen- und Außenräume miteinander zu verbinden, zu schließen.¹³

Kapitel I.1 sucht die so gelegten Grundlagen mit einem Blick auf das Verhältnis der Tapisserie des 18. Jahrhunderts zu ihrer Nutzung und Rezeption im Interieur zu ergänzen, ehe in Kapitel I.2 die *tapisseries d'alentours* und in Kapitel I.3 Illusion und *papillotage* im Zentrum stehen. Kapitel I.1 folgt zunächst der Genese der Tapisserie als Raumerschaffer wie auch als Medium der freien künstlerischen Entfaltung jenseits der Königlichen Akademie. Daher wird hier der Weg der Gobelins-Manufaktur im Verhältnis aber auch in Abgrenzung zur Akademie nachgezeichnet, um die Bedingungen, unter denen die *tapisseries d'alentours* im 18. Jahrhundert entstanden sind, aufzuzeigen. Ab Seite 58 schließt sich die Frage der Raumerschaffung an, diesmal mit Blick auf Malerei und Grafik. Die Bilder offenbaren, welche Bedeutung Tapisserien, etwa als Raumteiler, Wandbehang oder Vorhang, im Bildraum zugeschrieben wurde. Wie den Tapisserien im Bildraum eine Symbolik zugeschrieben wurde, sagt auch etwas über deren Verständnis in den realen Räumen aus. Am auffälligsten ist dabei, dass Tapisserien aus der Malerei des 18. Jahrhunderts fast gänzlich verschwunden sind. Daher wirft die Arbeit einen Blick auf die Tapisserien im französischen Kupferstich und der niederländischen Genremalerei, die die französische Genremalerei des 18. Jahrhunderts prägte. Einige Elemente der gemalten Tapisserie in der niederländischen Malerei lassen sich zudem in der französischen Darstellung von Paravents und Seiden wiederfinden. Ab Seite 65 fragt die Arbeit schließlich nach den materiellen Bedingungen der Tapisseriehängung sowie der Situation und dem Selbstverständnis des *tapissiers*, ihres Anbringers. Kapitel I.2 führt anhand der Bilderfindung der *tapisserie d'alentours* den Wandel von der narrativen und grotesken Repräsentation zur dekorativen Ostentation aus. Die Entwicklung des Bildtypus geht dabei, wie gezeigt werden soll, auf die antiakademischen künstlerischen Prin-

zipien des Kunsthandwerks und der Dekoration zurück. Anhand des Croome Court Tapestry Room und dem *meuble* der Duchesse de Bourbon wird dargelegt, dass die Tapisseries an zunehmend individualisierte Bedürfnisse des Wohnens angepasst wurden, die nicht mehr von Mobilität, sondern von einer komplexen visuellen Unterhaltung im Zusammenspiel mit dem Raum bestimmt waren. Abschließend zeigt daher Kapitel 1.3 anhand der Tapisseries ausführlich auf, dass diese Neuerung sowie visuelle Wirkweisen des Rokoko sich mithilfe des Konzepts der *papillotage* einordnen lassen. Im Folgenden wird auf diese Illusion, die die Betrachtenden zwischen Realität und Fiktion schwanken lässt, immer wieder zurückzukommen sein.

1.1 Die raumerschaffende Tapiserie

Wie an keinem anderen Dekorationstextil¹⁴ zeichnet sich an Tapisseries¹⁵ der Wandel des Interieurs und seiner Ästhetik im 18. Jahrhundert ab. Im Gegensatz zu den verhältnismäßig neuen textilen Medien der Seidenwandbespannung und des Savonnerie-Paravents, die beide im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erfuhren, verzeichnete die Tapiserie in Europa bereits eine lange Geschichte als Außen- und Innenraumdekoration, ehe ihre Motive im 18. Jahrhundert durch die *tapisseries d'alentours*, zuvorderst der *Geschichte des Don Quijote*, noch einmal eine große Erneuerung erfuhr, wie im Folgenden zu sehen sein wird (Abb. 6). Hatte sie in den Jahrhunderten zuvor royale, sakrale und profane gesellschaftliche Räume ästhetisch bestimmt, so verlor sie ab dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts als Wandbehängung rapide an Bedeutung.¹⁶ Erst die *tapisseries d'alentours* waren geeignet, die sich wandelnden Sehenswartungen an ein Interieur des 18. Jahrhunderts zu erfüllen.¹⁷ Ein Grund dafür waren die veränderten Ansprüche der Oberschichten an bewohnte Innenräume, die beispielsweise durch verkleinerte Raumdimensionen der Pariser Appartements und der Landschlösser entstanden waren. An die Stelle der Tapisseries traten hölzerne Wandvertäfelungen, die als einfarbige, mehrfarbige oder bemalte *boiseries* eine eigene künstlerische Ausformung erfuhren, oder gewebte und später papierne Wandbespannungen, deren Farbigekeit und Musterung mit den übrigen Textilien im Raum zu einem *meuble* arrangiert war, das durch seine betonte Wiederholung und Einheitlichkeit einen Raum als Gesamtkunstwerk erscheinen ließ.¹⁸

Tapisseries und viele andere Wandbehänge wurden bis ins frühe 18. Jahrhundert am oberen Rand mit Hilfe von Wandhaken (*crochet*) angebracht: Daraus leitete sich das Wort «tenture», Behängung, von *tendre* (hängen) ab.¹⁹ Von dort hat es sich im Französischen auf alle Arten von Wandverkleidung übertragen und kann, ebenso wie das Wort «tapiserie», für Bespannungen und Tapeten gebraucht werden.²⁰ Das weist darauf hin, dass sich der Begriff «tapiserie» im alten Französisch auf alle Arten von Textilien beziehen konnte, die ein Zimmer oder Möbelstücke bedeckten. Die Wirkerei, die heutzutage und in der vorliegenden Arbeit «Tapiserie» genannt wird, hat somit die spezifische Behängung zu ihrer allgemeinen Nutzungsweise gemacht.²¹ «Tenture» meint im Gegensatz zu einer einzelnen Bildwir-



- 6 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel: *Don Quijote hält das Scherbecken eines Barbiers für den Helm des Mambrin* (*Don Quichot prend le bassin dun barbier pour l'armet de Mambrin*), aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote* (*Histoire de Don Quichotte*), ca. 1717–1718, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,44 × 1,27 m, Privatsammlung.

keri eine Tapissierfolge, die gemeinsam einen Raum bekleidet und daher auch «chambre» genannt wird. Havard führte aus, dass der Begriff «tenture» den Begriff «chambre» im späten 16. Jahrhundert ablöste, zu einer Zeit also, als der Adel zunehmend sesshaft wurde.²² Der Begriff lässt demnach darauf schließen, dass es einst die umhüllenden Textilien waren, die aus einem bloßen Raum ein bewohnbares Zimmer (*chambre*) werden ließen. Die mitgereisten Tapissierfolgen, die in der einen Residenz abgenommen wurden um in einer anderen wieder aufgehängt zu werden, sind demnach mit einem Zelt zu vergleichen, das an gleich welchem Ort die immer gleichbedeutende identitäre Hülle erschafft, ein reisendes Heim.²³ Während somit die Wandbehänge ihre raumbestimmende Bedeutung abgeben mussten, erlangten die auf einander abgestimmten Textilien des Interieurs im 18. Jahrhundert als *meuble* eine neue Bedeutung. Noch im späten Mittelalter bezeichnete der Begriff alle Dinge in einem Haus, die sich von einem Ort zum anderen transportieren ließen und «dem Körper folgen».²⁴ Im 18. Jahrhundert bezog er sich jedoch, im Singular gebraucht, vornehmlich auf das Ensemble aller Textilien in einem Raum.²⁵ Der Duc de Luynes schrieb etwa im Dezember 1737 von einem «nouveau meuble [...] couleur de feu et or», das die Königin bei ihrer Ankunft in Fontainebleau vorgefunden habe.²⁶ Ein solches *meuble* enthielt potenziell fast alle Formen von Textilien eines Wohnraumes: Wandbehänge und -bespannungen konnten dazu zählen, aber auch Möbelbezüge, Bett-, Fenster- und Türvorhänge sowie Paravent- und Kaminschirmbespannungen – einzig außen vor blieben die Teppiche.

Die antiakademische Manufaktur: Die Freiheit des Dekorativen im Interieur

Die wärmedämmende Wirkung von Textilien an Wänden wird häufig als erster Grund genannt, wenn die Motivation der Herstellung von Tapissereien und deren Nutzung beschrieben wird.²⁷ Zahlreiche Quellen belegen hingegen, dass schon früh auch ästhetische, soziale und damit auch repräsentative Gründe eine Rolle gespielt haben, wenngleich wir über ihre Auswahl und Anbringung in Wohnräumen in den Anfängen vergleichsweise wenig wissen.²⁸ Ab dem frühen 13. Jahrhundert ist die Technik der Bildwirkerei als Zunft Handwerk in Frankreich in Paris und Arras nachweisbar, wurde aber auch lange Zeit von umherreisenden Wirkern an den Orten der jeweiligen kirchlichen oder profanen Auftraggeberschaft ausgeführt und war entsprechend qualitativ und in den Maßen begrenzt.²⁹ Seit Ende des 13. Jahrhunderts erfuhr das flandrische Handwerk unter Philipp II. der Kühne (1342–1404), Herzog von Burgund, einen großen und weiträumigen Aufschwung mit Höhepunkt im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts sowie mit Auftraggebern im deutschen, englischen, spanischen und italienischen Ausland.³⁰ Schon ein frühes schriftliches Zeugnis von 1393, den Haushalt von Philipp betreffend, bezeugt die Nutzung großer gewirkter Wandbehänge in Innenräumen, ähnlich wie sie noch 300 Jahre später üblich waren. Die Rechnung beschreibt den Ankauf einer textilen Raumausstattung, von der alle Teile mit Bildern

des *Roman de la rose* verziert gewesen seien, gefertigt und zur Nutzung bereit für verschiedene Stellen im Raum: für ein Bett (Bettüberwurf, Betthimmel, Bettrücken und Überwurf (*tapis de la couche*)), vier Wandteppiche und schließlich eine Bankhuse und zwölf Kissenbezüge. Ergänzt wurde dieses Ensemble auf weißem Grund durch drei Bettvorhänge (*courtines*) aus weiß-grüner Arras-Seide.³¹ Der Ankauf stellte demnach ein Ensemble dar, das einen gesamten Raum mit einer visuellen Thematik verband. Nicht nur alle vier Wände des Raumes waren mit Bildwirkereien behangen, auch die Möbel waren dadurch beeinflusst. Eine Stelle im *Roman Jehan de Paris* (1494/95) geht noch weiter, sie lässt gar auf Tapisserien an den Decken schließen: Dort geht es um einen Raum «tapissee, le dessus et les costés d'ung drap d'or à haul liesse à grandz personnes de la destruction de Troye.»³²

Zu Beginn des folgenden Jahrhunderts, bis in die 1530er Jahre, kaufte auch Frankreichs König Franz I. (1494–1547) noch Tapisserien in Flandern ein.³³ Einige Ensembles, etwa die sogenannten Millefleurs-Tapisserien, nahmen direkt Bezug auf den Raum, den sie verkleideten, so etwa das wahrscheinlich in Brüssel gefertigte Millefleurs-Ensemble *Das herrschaftliche Leben* aus dem frühen 16. Jahrhundert, das aus Wandbehängen und wohl dazugehörigen Sitzbezügen bestand (Abb. 7). Tristan Weddigen hat aufgezeigt, dass allein durch die gewirkte Umhüllung des Raumes mit ihrem floralen Motiv ein «eigengesetzlicher Ort» erschaffen wurde, der sich in den umgebenen sozialen Raum der Bewohnenden und Betrachtenden hineinwölbte.³⁴ Zugleich versetzte das florale «all-over» die Betrachtenden aber auch – anders als dies die *tapisseries d'alentours* im 18. Jahrhundert tun – an einen anderen Ort, einen imaginären Garten außerhalb des Wohnraums. Während Madeleine Jarry die Meinung vertritt, die



7 Brüsseler Werkstatt: *Die Stickerei (La broderie)*, aus der Serie *Das herrschaftliche Leben (La vie seigneuriale)*, um 1520, Tapisserie, Wolle und Seide, 2,65 × 2,24 m, Paris, Musée de Cluny – Musée National du Moyen Âge, Cl. 2181.

Popularität dieser Tapisseries habe sich durch ihre Möglichkeit einer großflächigen, gar monumental-kraftvollen Wanddekoration ergeben, beschreibt Edith A. Standen sie bereits 1981 primär als «objects of conspicuous display».³⁵

Dadurch, dass der Adel Möbel, Kleider und Wandbehänge beim Umherreisen mitnehmen konnte, erschufen die Tapisseries spezifische Räume an unspezifischen Orten; sie waren es, die den Raum, die ihn bewohnende Person und die durch das Bewohnen eingegangene Verbindung definierten.³⁶ Auf diese ostentative Funktion verweisen nicht zuletzt die zahlreichen Wappen, die bis ins 18. Jahrhundert ihre Darstellung auch in narrativen Tapisseries fanden.³⁷ Die Zurschaustellung der eigenen Person durch den textilen Raum war aber somit keine rein materielle, auf die hohen Kosten der Fertigung rekurrierende, sondern auch eine identitäre, die einerseits affirmativ durch die dargestellten Porträts, Wappen und Sprüche, andererseits kontextualisierend durch die Projektion der zeitgenössischen, sie umgebenden Welt stattfand.³⁸ Eine solch ephemere Definition eines Ortes als spezifischer, mit ikonografischen Symbolen aufgeladener und distinguiert Raum wurde auch für gesellschaftliche Orte wie Kirchen und Straßen bei Anlässen wie Prozessionen, Empfängen, Turnieren oder diplomatischen Treffen genutzt.³⁹ Gleiches galt für Paraderäume, die zu Festanlässen ebenfalls textil behängt waren.⁴⁰ Spätestens seit dem 16. Jahrhundert fanden sich Tapisseries nicht mehr nur an den Wänden der Adelsresidenzen, sondern auch in den reichen bürgerlichen Häusern Europas.⁴¹

Zu dieser Zeit suchte auch Franz I. dieses hoch geschätzte Kunsthandwerk in Frankreich zu etablieren und wies mit königlichen Geldern die Einrichtung einer Tapisseriesmanufaktur in Fontainebleau unter der Leitung von Francesco Primaticcio (1504–1570, seit 1532 in Fontainebleau) und Matteo del Nassaro (1485–1574) an. Dem Beispiel der d'Este und Medici in Mantua und Florenz folgend, entstanden hier Tapisseries für seine eigenen Residenzen.⁴² Neben den beiden Leitern lieferten noch vier weitere Maler Kartons für die Manufaktur, die von mindestens 13 Wirkern ausgeführt wurden.⁴³ Trotz dieser Bemühungen und der weiterhin bestehenden Zunft der Hochwebstuhl-Wirker in Paris, fand die französische Tapisserieswirtschaft ihren Aufschwung erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, im Wesentlichen durch die Zusammenfügung und Restrukturierung mehrerer Hochwebstuhl- (*haute lisse*) und Flachwebstuhl-Ateliers (*basse lisse*) zu Manufakturen (vor allem die Gobelins-Manufaktur in Paris) 1662 durch Colbert und auf der Grundlage der 1636 endgültig festgelegten Handwerksstatuten.⁴⁴ Die Manufakturen in Paris und in Beauvais fertigten bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts vornehmlich für das französische Königshaus und basierend auf Charles Le Bruns Entwürfen vor allem großformatige Historienbehänge, nach religiösen und mythologischen Vorlagen, so etwa die Serie der *Geschichte des Mose* (Abb. 8). Ihre hohe Qualität war bald in ganz Europa bekannt, die Tapisseries beehrte Gunstbeweise des französischen Königs an in- und ausländische Ver-

bündete. Diese Tapisseries fanden in wechselnden gesellschaftlichen Räumen Anwendung. Die Atelierleiter der Königlichen Manufakturen in Paris durften zwar für private Auftraggeber fertigen, doch dieser Fall trat bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts kaum je ein. Kaufinteressierte wandten sich vielmehr an die gleichfalls Königlichen Manufakturen in Aubusson und Felletin, die ihre Produktion bald auf diese Klientel einstellten, oder an die zahlreichen kleinen Ateliers in den Provinzstädten, etwa in Rouen, Avignon oder Toulouse.⁴⁵ Auch in Italien (Florenz, Venedig, Neapel, Rom), Spanien (Madrid), Großbritannien (Mortlake), Deutschland (München, Berlin, Würzburg) und Russland entstanden im 17. und 18. Jahrhundert Tapisseriesmanufakturen, die jedoch fast alle nur lokale Bedeutung erlangten.⁴⁶ Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts bildeten weniger die Motive eine Einheit mit dem Raum, vielmehr traten ihr materieller Wert und ihre Ikonografie in Beziehung zum jeweiligen Anlass.⁴⁷ Das änderte sich erst mit den *tapisseries d'alentours* im 18. Jahrhundert, als die Motive der Tapisseries unmittelbar Bezug auf den Betrachtterraum nahmen, unter anderem indem sie die dekorativen und repetitiven Elemente einer Wohnraumwand und seiner Bespannung aufgriffen.

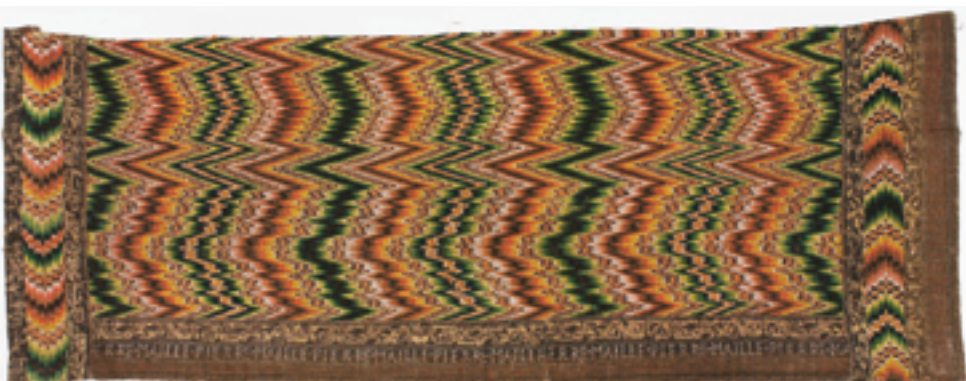
Um zu verstehen, welche ästhetischen, sozialen und repräsentativen Implikationen auch in den Gesellschaftsschichten jenseits des Adels mit textilen Wandbehängen im Allgemeinen und Tapisseries im Besonderen verbunden wurden, lohnt ein Blick auf die wenig bekannten und erforschten Textilien, die alternativ an Wänden zum Einsatz kamen. Tapisseries imitierende Wandbehänge wie die *tapisseries de tonture* (*de laine hachée*), kurz *tontisses* genannt, verweisen auf die weitverbreitete Bewunderung und Wertschätzung für textile tie-



8 Gobelins-Manufaktur nach Charles Le Brun: *Die eherne Schlange* (*Le serpent d'airain*), aus der Serie *Geschichte des Mose* (*Histoire de Moïse*), um 1686, Tapiserie, Wolle und Seide, 5,94 × 3,62 m, Paris, Mobilier National, GMTT-32-006.

fenräumliche Wandbekleidungen. Die *tontisses* entstanden durch die Wollbeflockung von zumeist Leinwandgewebe, so dass sie zeitsparend und preiswert vielfarbige bildhafte Haute-Lisse-Tapisserien nachahmen konnten.⁴⁸ Die zweite Alternative stellten Bergamo-Tapisserien (*tapisseries de Bergame*) dar, ein Gewebe, bei dem sich bunte Farbbänder meist in Wellen- oder Zickzackform über das Textil bewegten, Flammenmuster genannt (Abb. 9).⁴⁹ Ihre weite Verbreitung zeugt von einer heute weitgehend vergessenen Wertschätzung für die Dekoration von Innenräumen jenseits bildlicher Narrative. In dieser Funktion sind sie das vergessene Bindeglied zwischen den Millefleurs-Tapisserien und den *tapisseries d'alentours*. Trotz ihrer Verbreitung herrschte sowohl unter Zeitgenossen wie auch in der aktuellen Forschung Verwirrung über deren textile Ausführung.⁵⁰ Das rührt von den unterschiedlichen Herstellungstechniken der Wandbehänge mit Flammenmuster im Laufe der Jahrhunderte.

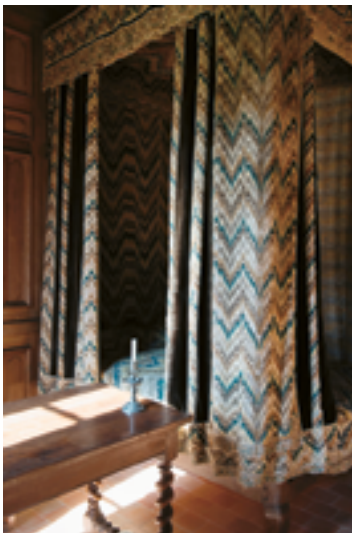
Entstanden ist das Flammenmuster als ein Muster unter vielen in der groben Sticktechnik des *point d'Hongrie* (auch *irish stitch*, Bargello oder Flammenstich genannt⁵¹), deren Erzeugnisse in der Renaissance in aristokratischen wie bürgerlichen Innenräumen gleichermaßen zu finden waren.⁵² Ihre begrenzte Größe machte sie als Möbel-, Kissen- und Kaminschirmbezüge einsetzbar (Abb. 10).⁵³ *Point d'Hongrie* und die weiteren Begriffe wurden zu Synonymen für das beliebte Flammenmuster. Als französische Weber unter anderem in Rouen, Lille, Roubaix, Amiens, Lyon und Elbeuf – dort ist der Weber Pierre Maille namentlich bekannt – spätestens Mitte bis Ende des 17. Jahrhunderts begannen, eine Webtechnik aus Italien zu übernehmen, die unter anderem dieses Muster auf dem Webstuhl imitiert, wurden diese neuen Textilien als Bergamo-Tapisserien bekannt.⁵⁴ In dieser Technik konnten nun auch größere Flächen hergestellt werden und das Muster, weiterhin häufig fälschlicherweise *point d'Hongrie* genannt, erfreute sich als Wandbespannung großer Beliebtheit.⁵⁵ Sie machten über die Hälfte aller Wandbespannungen aus, die Annik Pardailhé-Galabrun in den Pariser Inventaren des 18. Jahrhunderts fand.⁵⁶ Jacques Savary des Bruslons (1657–1716) hielt zu Beginn des 18. Jahrhunderts fest, dass Bergamo-Tapisserien insbesondere in der Stadt Paris bei Handwer-



9 Pierre Maille: Wandbehang (Hanging), 1732–1740, Elbeuf, Wolle, Leinen, Hanf, Baumwolle, 254 × 99 cm, London, Victoria & Albert Museum, T.204&A-1966.

kern und Leuten niederen Standes als Wandbehang beliebt waren.⁵⁷ Pierre-Louis Dumesnil (1698–1781) definierte in einem Gemälde um 1750 einen ärmlichen Wohnraum mithilfe einer Bergamo-Tapisserie (siehe Abb. 61).⁵⁸ Das Grundgewebe der Bergamo-Tapisserien besteht aus leinwandbindigen Kett- und Schussfäden aus ungebleichtem Hanf oder Wolle. Zusätzlich arbeitete der Weber in einer Art Lanciergewebe mit einem zweiten Kettfaden aus verschiedenfarbiger Wolle, der auf der Oberfläche mithilfe der Tritte oder Zampelschnüre kleinrappor-tige Muster erzeugte (Abb. 11). Entgegen der heutigen Annahme, eine Bergamo-Tapisserie stelle immer das Flammenmuster dar, erwähnte Savary des Bruslons explizit auch andere Motive, etwa Tiere und Blumen oder schlichte Streifen.⁵⁹ Indem der Weber den zusätzlichen Kettfaden locker und großzügig über das Grundgewebe flottieren ließ, entstand aus den leicht gekräuselten Bewegungen der Wollfäden eine eigentümlich flirrende Oberflächenstruktur. Die Unmöglichkeit die narrativen Szenen der Tapisserien zu imitieren, führte zu einer sich dem Abstrakten annähernden Bildwerdung, die zumindest die Vielfarbigkeit und Lebendigkeit der Wirkereien aufzunehmen suchten. Ihr Erfolg erinnert aber auch daran, dass Colbert nicht alle Kunsthandwerke in staatlichen Manufakturen organisieren ließ, sondern mit der Neustrukturierung der Luxusindustrie auch eine politische Agenda verfolgte.

Die Gründung der Königlichen Manufaktur für Tapisserien der Krone (Manufacture royale des tapisseries de la Couronne) 1662 hatte nämlich neben den merkantilen Beweggründen ähnlich strategische Ursachen wie die Gründung der Königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei etwa zwanzig Jahre zuvor. Abermals wurden einige verdienstvolle Männer, diesmal Kunsthandwerker und Unter-



- 10 Baldachinbett, genannt «Bett Karls IX.», mit einem Bezug im Flammenmusterstich, 17. Jahrhundert, Talcy, Schloss Talcy. All rights reserved by the photography department of the Centre des monuments nationaux, © Colombe Clier/Centre des monuments nationaux.

nehmer, vom Zunftzwang befreit. Damit richtete sich Colbert gegen die mächtigen und unabhängigen Zünfte, die im 10. Jahrhundert entstanden waren, um sich gegen feudale Unterdrückung zur Wehr zu setzen, nun aber Colberts zentral organisiertem Merkantilismus im Wege standen. Dabei kamen ihm die Generalstände zu Hilfe, aus deren Sicht die Zünfte ärmere Handwerker von der Berufsausübung abhielten und die Preise in die Höhe trieben: 1614 forderten sie bereits, die Zünfte für arme (Kunst-)Handwerker zu öffnen. Zudem hatten sich im 16. Jahrhundert durch die Aufspaltung und Spezialisierung der Berufe juristische Dispute unter den Zünften entwickelt, die sich teilweise über Jahrzehnte hinzogen und die Zünfte zu Colberts Missfallen wirtschaftlich lähmten. Der Finanzminister setzte dieser Entwicklung das Manufakturenwesen entgegen, um die fähigsten Kunsthandwerker um sich zu versammeln. Er gründete auch neue Zünfte, wo es ihm notwendig erschien, um die Produktion und Qualität anzukurbeln. Ab 1669 schrieb er den Manufakturen im ganzen Land Maße und Qualität ihrer Produkte vor, doch die Handwerker weigerten sich, die Vorgaben umzusetzen. Colbert setzte sich schließlich mithilfe von Strafen durch.⁶⁰

Für die Königliche Tapissieremanufaktur hatte Colbert 1661 die Konzession an den *maître tapissier* Hippolyte de Comans (†1671) nicht erneuert, sondern mit staatlichen Geldern am 6. Juni 1662 das Hôtel des Gobelins erworben, in dem er alle Pariser Tapissierateliers ansiedelte und zentralisierte. Am 8. März 1663 wurde Le Brun zum Direktor der Gobelins-Manufaktur ernannt, die Geschäftsführung hatte er faktisch aber schon länger innegehabt.⁶¹ Le Brun hatte bereits Erfahrung als Leiter der Tapissieremanufaktur Maincy des abgesetzten Ministers Nicolas Fouquet (1615–1680) gesammelt und war als Mitbegründer der Königlichen Akademie ein Feind der Zünfte. Die Vorlagen für die großformatigen Tapissiereserien kamen von Le Brun selbst oder von Künstlern der Königlichen Akademie. Damit wurden



11 Pierre Maille: Webmuster eines Wandbehangs, 1732–1740, Elbeuf, Bergamo-Tapissiererie, Wolle, Leinen, Hanf, Baumwolle, London, Victoria & Albert Museum, T.204&A- 1966.

die Kunsthandwerker der Manufakturen zu ausführenden und reproduzierenden Gehilfen der schönen Künste, wie sie von der Akademie propagiert wurden. Indem Le Brun die Entwurfszeichnung und die Ausführung voneinander trennte, wandelte er Tapisserien in «textile Gemälde» um, die das Medium und Material der Tapisserien negierte. Diese Entwicklung wurde auf weitere kunsthandwerkliche Zweige ausgeweitet, als im November 1667 durch königlichen Beschluss die Tapisseriemanufaktur zu einem Teil der Königlichen Manufaktur für Möbel der Krone (*Manufacture royale des meubles de la Couronne*) wurde. Auch dieses Manufakturkonglomerat, das Manufakturen zu verschiedensten Luxusgütern (Wirker, Silberschmiede, Kupferstecher, Tischler usw.) administrativ vereinte, wurde Charles Le Brun als Direktor unterstellt und mit weitreichenden Privilegien ausgestattet, darunter Steuerbefreiung, Verzicht auf das Heimfallrecht (*droit d'aubaine*) sowie Übernahme des Unterhalts der Lehrlinge.⁶² Le Brun wurde jährlich allein mit 4000 *livres* für die Leitung der Manufaktur entlohnt.⁶³ Zusammen mit seiner Werkstatt fertigte er nun nicht mehr nur Vorzeichnungen für Tapisserien, sondern unter anderem auch für Skulpturen und Goldschmiedearbeiten, er beaufsichtigte die Ausführung und leitete die Arbeiter an. Hatte die Königliche Akademie nur die Maler- und Bildhauerzunft wirtschaftlich und politisch bedroht, so bedeutete die Königliche Manufaktur eine Bedrohung für eine ganze Reihe von Zünften: Die starke Bevorzugung der Künstler der Manufaktur durch den Hof und den Adel betraf unter anderem die Wirker, Silberschmiede und Kupferstecher. Bei der Königlichen Akademie war bereits deutlich geworden, welche Auswirkungen deren Gründung auf die Malerzunft hatte: Mitgliederabwanderung, Bedeutungsverlust und finanzielle Probleme.⁶⁴ Die Kunsthandwerker innerhalb der Manufakturen waren allerdings nur scheinbar freier: Sie waren an die künstlerischen Entscheidungen der Direktoren gebunden. Erst im 18. Jahrhundert sollte sich das wieder ändern. Kritik an Colberts Gründungen und Le Bruns Leitung war jedoch kaum möglich, ohne auch den König und sein Vorgehen zu kritisieren. Streiks und Auseinandersetzungen geben jedoch Hinweise auf die Spannungen, die mit dem Wandel einher gingen.

Wie viel Einfluss die beiden Männer hatten, zeigt sich auch daran, dass sich nach ihrem Tod die Strukturen änderten. In der für Frankreich wirtschaftlich schwierigen Zeit des Pfälzischen Erbfolgekrieges (1688–1697) zerbrach ohne diese beiden Gallionsfiguren 1694 das Manufakturen-Konglomerat. Erst ab 1699 nahmen die einzelnen Königlichen Manufakturen ihre Arbeit wieder auf. Nicht mehr zusammengeschlossen und ohne den insbesondere künstlerisch übermächtigen Direktor Le Brun, waren sie nun unabhängiger, aber zugleich weiterhin durch Monopole geschützt. Le Bruns Nachfolger waren Männer wie etwa Jean-Baptiste Oudry (1686–1755): Der Maler dekorativer Jagdstilleben war sowohl der Lukas-Akademie wie auch der Königlichen Akademie als Mitglied verbunden.⁶⁵ Während die Künstler der Königlichen Akademien zunehmend von der starken ästhetischen Reglementierung und einer absolutistischen Kanonerschaft und -bewahrung betroffen waren, blieben die von den Manufakturen

beauftragten Künstler in ihren Entwürfen freier. Untersuchungen über den Markt von Luxusartikeln im Paris des 18. Jahrhunderts belegen, dass das höchste angestrebte Gut auf diesem Feld die modische Aktualität war, la *nouveauté*.⁶⁶ Ein Stil, der etwa mit der klassischen Regel der Symmetrie brach, konnte dieses Bedürfnis in hohem Maße erfüllen. Gleiches gilt für die Sujets, die Farbigkeit und die Kompositionen. Zudem war das Ausstellen von Kunstwerken, etwa Gemälden, kontextlos an einer Wand, wie es die Königliche Akademie mit dem Salon ab 1737 einführte, noch keine Selbstverständlichkeit: Kunst befand sich in den Häusern des Adels und war Teil eines dekorativen Ensembles, etwa als Supraporte. Wurde einem die Ehre einer Besichtigung zuteil, schaute man sich die prachtvollen gesellschaftlichen wie zum Teil auch intimen Räumlichkeiten als Gesamtkunstwerk und die Objekte *aller* Kunstgattungen an. Vorläufer der Salonführer waren die Reisebüchlein, in denen jeder nachlesen konnte, welche Ensembles es in welchem *hôtel particulier* zu bestaunen gab.⁶⁷ Das hohe Ansehen der königlichen französischen Manufakturen in Europa, der wirtschaftliche Erfolg der Lyoner Seidenindustrie und die Beliebtheit der dekorativen Künste legitimierten die Künstler und Entwerfer in ihren innovativen und neuartigen ästhetischen Bilderfindungen. Auf dem Feld der Bildkomposition spielten etwa die Tradition der Groteske sowie neue Ansichten über Wahrnehmung und Illusionismus eine große Rolle.⁶⁸ Im Bereich der Farbe war die Erfindung des *vernis martin* von Relevanz. Thomas Gaechtens hat zu Recht dargelegt, dass zwei der erfolgreichsten Maler des 18. Jahrhunderts, François Boucher und Jean-Antoine Watteau, eine antiakademische Haltung an den Tag legen konnten, weil sie sich einen Kunden- und Mäzenatenstamm aufgebaut hatten, der sie von den restriktiven Regeln der Königlichen Akademie unabhängig machte.⁶⁹ Dem kann hinzugefügt werden, dass die heutige Wahrnehmung der antiakademischen Tendenzen vieler Künstler der Epoche verfälscht ist, weil wir sie allein als Maler betrachten. Wie viele andere Künstler haben sowohl Boucher als auch Watteau ihre Karriere mit der Ornamentkunst begonnen und ihre Affinität nie ganz verloren. Watteau lernte seinen Mäzen Jean de Jullienne (1686–1766) beispielsweise über seinen Meister, den *ornemaniste* Audran, kennen. Auch als beide Künstler schon als Maler Bekanntheit erlangt hatten, entwarfen sie noch immer kunsthandwerkliche Objekte, die auf dem Markt überaus begehrt waren, darunter Fächer, Clavichorde und Tapissieriekartons.⁷⁰ Die dekorativen Künste boten ihnen stets die Freiheit, mit Farben, Sujets und Kompositionen zu experimentieren und damit fern von einer fixierten Ordnung ihre Innovationskraft auszuspielen, für die sie von ihren Kunden gefeiert wurden. Gleichzeitig waren viele Künstler und Entwerfer in den Manufakturen von akademischen Künstlern ausgebildet: Selbst gebildet und belesen, nutzten sie aktuelle Theorien der Kunst, etwa Roger de Piles', oder Überlegungen zur Nachahmung der Natur, wie es für sie von Vorteil war.

Die Zunahme an Produktionsstätten machte Tapisseries in den Häusern der französischen Oberschicht zu einem ubiquitären Gegenstand, was ab dem 17. Jahrhundert dazu führte, dass die Bild- und

Raumwirkung der Tapisseries im eigentlichen Wortsinne verflachte. Nicht zuletzt durch ihre ästhetische Hinwendung zum zentralperspektivischen Raum der Malerei verlor sie ihre Erschaffungskraft eines imaginären Raumes, wie es bei den Millefleurs-Tapisseries noch der Fall war.⁷¹ An die Stelle des heterotopen und umhüllenden Tapiserie-Ensembles, das den Raum und seine Gesetzmäßigkeiten definierte, trat nun ein mehrschichtiges Bild- und Ostentationsgewirr, in dem die Malerei imitierenden Tapisseries an Einfluss verloren. In der Folge wurde es möglich und verbreitete sich schnell, die Tapisseries wie die Wände selbst zu behandeln, indem man Möbel vor sie stellte und Gemälde auf sie hängte.⁷² Auf zahlreichen Stichen verwendet Abraham Bosse (1602–1676) solche Räume als Kulissen für seine Szenen des adeligen Lebens, etwa in *Der Besuch bei der Wöchnerin* von 1633: Die gewirkten Bilder wurden dadurch fragmentiert, sie büßten ihre Narration gegenüber der oberen Bildschicht, der der Gemälde, ein.⁷³ Nur noch besonders wertgeschätzten Stücken war es im 18. Jahrhundert vergönnt, neben der Malerei als Ganzes stehen bleiben zu dürfen:

«Ce Cabinet est orné de cette magnifique tapisserie de soye, rehaussée d'or & d'argent, que Madame de Montespan fit faire par Behagle sur les desseins de feu Berain. La beauté & la richesse de cette tenture font qu'il n'y a dans ce salon que deux Tableaux, qui sont au-dessus des deux portes: l'un représente Esther devant Assuerus, & l'autre Agar dans le désert: ils sont l'un & l'autre du Guerchin.»⁷⁴

Verhangene Bildräume: Tapisseries in Malerei und Grafik

Mehr als alle anderen Textilien verleitet die Darstellung von Tapisseries in Gemälden und Grafiken dazu, sie fälschlicherweise als dokumentarische Evidenzen aufzufassen. Unauffällig hängen sie an Raumwänden in Bildhintergründen und Seitenrändern und erscheinen, halb von Gemälden, Möbeln und Figuren verdeckt, wie reines Beiwerk. Allerdings nutzten die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts als Ausweis von Aktualität Gegenstände aus der Lebenswirklichkeit ihrer Ateliers oder des Auftraggebers, um den Bildraum als Bühne zu inszenieren oder das Sujet ikonografisch zu ergänzen. Allein in dieser Praxis, nicht in der Anordnung der Objekte im Bildraum, sind Übereinstimmungen mit den realen tapiseriebehangenen Räumen der aristokratischen Häuser zu suchen. Dass die Maler und Stecher von Interieurszenen durch die gemalte Raumeinrichtung das *hic et nunc* ihrer Bilder postulierten, lässt sich auch an der Tatsache ablesen, dass zu Beginn des 18. Jahrhunderts, als in Frankreich Interieurdarstellungen zu- und die Beliebtheit gewirkter Wandbehänge abnahmen, Tapisseries fast vollständig aus künstlerischen Darstellungen verschwanden. Lediglich wenn ihre Sujets und ihre soziopolitischen Implikationen die Darstellung öffentlicher Ereignisse unterstützen sollten, wie etwa in Augustin Justinats (†1743) Darstellung einer Ratsitzung der 1720er Jahre und sogar noch 1791 in Luis Paret y Alcázars (1746–1799) Gemälde *Eid Ferdinands VII. als Prinz von Asturien*, fanden sie noch Eingang in die Malerei.⁷⁵ Als Teil der Bildnarration kann die den Tapisseries zugeschriebene Symbolik, die von den aristokrati-

schen Betrachtenden gelesen werden konnte, allerdings sehr wohl Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung sein. Im Folgenden sollen daher die Bedeutungen und Zuschreibungen an die Tapisseries in der Kultur des 17. und insbesondere des 18. Jahrhunderts untersucht werden, um die Implikationen textiler Räumlichkeit besser zu verstehen.

Im 17. Jahrhundert fanden Tapisseries sowohl im französischen Kupferstich als auch in der niederländischen Genremalerei ausgiebig Anwendung. Die niederländischen Maler stellten Tapisseries als Wandbehang, aber auch als Raumteiler und Vorhänge dar, um die Räumlichkeit des dargestellten Interieurs zu umschließen, sie zu betonen oder den Bildraum überhaupt erst zu definieren.⁷⁶ So kann der Betrachter oder die Betrachterin mit der *Frau am Klavichord* des Leidener Malers Gerrit Dou überhaupt nur Blickkontakt aufnehmen, weil die aufgehängene Tapiserie, auf der Verdüren und ein Säulenkapitell zu erkennen sind, zur Seite genommen wurde (Abb. 12).⁷⁷ Die Tapiserie ist damit die textile vierte Wand, die den Bildraum erst zu einem Wohnraum macht, um ihn dann wie in einem Puppenhaus freizugeben. Dieser Darstellungstopos (und dieselbe Tapiserie) fanden wiederholt Einsatz, etwa in Dous *Die junge Mutter* oder in *Der Musikunterricht*, wahrscheinlich von seinem Schüler Domenico van Tol (um 1635–1676) gemalt.⁷⁸ Die schweren exotischen Knüpfteppiche aufgebend, machten der schon zu Lebzeiten berühmte und (unter anderem von Johannes Vermeer (1632–1675)) nachgeahmte Dou und seine Schüler die Vorhänge zu fließenden Bildvermittlern, entweder zwischen dem Außen- und dem Innenraum, indem ein geöffnetes Fenster sie aufspannt und wölbt, oder zwischen Bild- und Betrachterraum, indem



12 Gerrit Dou: *Frau am Klavichord* (*A Woman Playing a Clavichord*), ca. 1665, Öl auf Eichenholz, 37,7 × 29,9 cm, London, Dulwich Picture Gallery, DPG56.



13 Jan Steen: *Fantasieinterieur mit Jan Steen und der Familie von Gerrit Schouten* (*Fantasy Interior with Jan Steen and the Family of Gerrit Schouten*), ca. 1659–1660, Öl auf Leinwand, 84,8 × 101,1 cm, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, Purchase: William Rockhill Nelson Trust, 67–8. Photo: Melville McLean.



14 Jan Steen: *Die Zeichenstunde* (*The Drawing Lesson*), ca. 1665, Öl auf Holz, 49,2 × 41,2 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 83.PB.388.

ein Stuhl sie in Richtung des Bildrands zieht. Die zur Seite geschobene Tapiserie kam auch in den Bildern von Gabriel Metsu (1629–1667) und Jan Steen (um 1626–1679) zum Einsatz, so dass aus einer Tür, die oft eine zusätzliche Szene im Hintergrund eröffnete, ein Schlitz in der ansonsten geschlossenen Wand wurde. In Steens *Fantasieinterieur mit Jan Steen und der Familie von Gerrit Schouten* bedecken Tapisseries die gesamte Wandfläche und bilden damit den Hintergrund für das Familienporträt (Abb. 13).⁷⁹ Die großflächigen Wandbehänge sind, so hat es den Anschein, am oberen Deckenrand mit Nägeln befestigt. Die florale Bordüre umschließt Landschaftsdarstellungen, die eine eigene Räumlichkeit erzeugen: Während der Vordergrund von einer Person im Raum der Schoutens verdeckt ist, zeigt Steen im Mittelpunkt der Tapiserie einen kleinen baumumstandenen See und in der Ferne ein Landhaus im Park. Damit bieten die Wandbehänge den Bildbetrachtenden, vor denen sich die Familienmitglieder aufreihen, einen alternativen Ausblick zu der Szene, die sich zeigt, wenn die Textilien zur Seite gerafft werden und die Tür sich auf eine Bedienstete öffnet, die den Tisch abräumt. Ganz ähnlich geht Steen auch in *Die Zeichenstunde* vor: Der Künstler hat, mit schnellem Pinselduktus, erneut eine Ver-düre dargestellt, eine figurenlose grüne Landschaft (Abb. 14).⁸⁰ Wie bei Dou trennt die an Haken befestigte Tapiserie einen Raumteil ab, jedoch nicht zwischen den Betrachtenden und der Bildszene. Vielmehr rahmt die breite Bordüre der Tapiserie nicht nur das Sujet der Tapiserie, sondern auch die Szene des Zeichenunterrichts. Steen greift hier nicht nur allegorisch sein eigenes Metier auf, er demonstriert auch, wie die Schichten eines Bildaufbaus funktionieren: Auf eine leere Leinwand – der leere Raum mit Staffelei, der hinter der Tapiserie steht – folgt der Hintergrund in Form einer Landschaft, hier der Wandbehang. Er ist zu füllen mit Nebenfiguren, wie etwa der Gipsputto, der in diesem Fall nicht fliegt, sondern lediglich von einem Bindfaden herabhängt. Schließlich folgt im Mittelgrund das eigentliche Sujet, die figurale Szene, die nach Belieben mit symbolischen Attributen im Vordergrund angereichert werden kann, wie es Steen hier mit zahlreichen Vanitas-Symbolen vormacht. Die Art, wie die niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts die Darstellung von Tapisseries nutzten, um mehrfache Bildwelten zu erzeugen und zugleich mit Drapierungen und Ähnlichem auf ihre Materialität zu verweisen, verbindet die niederländischen Maler mit dem folgenden Gemälde eines unbekanntes Künstlers, dessen Entstehung in Frankreich vermutet wird. *Szene in einem Schlafzimmer* fällt durch die Leere im Raum auf, wodurch schnell der Eindruck eines Bühnenbildes entsteht (Abb. 15).⁸¹ Ein umgekippter Stuhl, zu Boden gefallene Spielkarten und zwei Figuren im Türrahmen schweigen beredt, so scheint es, über etwas, das sich hinter den Vorhängen des Bettes abspielt. Durch den leeren Raum gewinnen die schlichten Landschaftsdarstellungen der Tapisseries an Bedeutung. Wie bei Steen bieten sie zur Enfilade der Türöffnung eine alternative Raumtiefe an. Die prominent herabgefallene Ecke, die mit der darunter liegenden Wand offenbart, dass diese Tiefe nirgendwo hinführt, trägt zum enigmatischen, zur Uneindeutigkeit neigenden Charakter des Bildes bei.

In Frankreich verstand es vor allem Abraham Bosse Dekorativtextilien zu Elementen seiner allegorischen Interieurszenen zu machen, so etwa in seiner Kupferstichserie *Die fünf Sinne* von etwa 1638 (Abb. 16–19).⁸² Bosse situierte die fünf Sujets im räumlichen Kontext der französischen Oberschicht. Sehen, hören, schmecken und tasten finden in Innenräumen statt, deren Wände mit Tapisseries behangen dargestellt sind. In *Der Hörsinn* nimmt ein Tisch die Bildmitte ein, an der fünf Menschen gemeinsam musizieren. In ihrem Rücken sind die Scheiben eines Fensters weit geöffnet und lassen die Alltagsgeräusche von Natur und Mensch herein. Links und rechts des Fensters rahmen zwei großflächige Tapisseries die Gruppe. Anders als häufig in Bosses Stichen sind sie nicht mit Gemälden verhängen, so dass das rechte Schlachtengetümmel, aus dem man meint Trompeten, Huftrampeln und klingende Metalllanzen hören zu können, einen auditiven Kontrapunkt zu der melodischen Weise im Vordergrund setzt. Bosse hat die rechte Tapiserie so in Szene gesetzt, dass ihre Bordüre von den Fensterläden, einem Musiker und einem Stuhl verdeckt ist. Der Reiter und sein Heer stürmen dadurch aus dem Vordergrund ihres Bildes in den Vordergrund von Bosses Bild, bevor er auf der linken Seite, als Sieger, sich wieder entfernt. In *Der Geschmackssinn* findet die Tapiserie einen ähnlichen Einsatz: Während im Vordergrund das essende Paar auf das Offensichtliche hinweist, öffnet sich zwischen ihnen, auf der Mittelachse, der Blick auf die Tapiserie im Mittelgrund. Das heranreitende Paar bewegt sich abermals aus dem Mittelgrund in den Vordergrund, und das sich gegenüber sitzende Paar greift ihre Zugewandtheit auf. Die Attribute, sein Turban und ihr Sonnenschirm, zeugen allerdings eindeutig von einer zeitgenössischen ‹Exotik›, so dass auch der abstraktere *bon goût* hier anzuklingen scheint.

Im 18. Jahrhundert nahm Jean-François de Troy die in die Genremalerei diffundierte Draperie als ein raumschaffendes und fließen-



15 Anonym (französisch): *Szene in einem Schlafzimmer* (*Scene in a Bedchamber*), ca. 1690, Öl auf Leinwand, 47,5 × 72 cm, London, Victoria & Albert Museum, P.25-1976.



- 16 Abraham Bosse: *Der Hörsinn (L'ouye)*, aus der Serie *Die fünf Sinne (Les cinq sens)*, 1635–1638, Radierung, 26,7 × 33,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art Harris Brisbane Dick Fund, 1926, 26.49.22.



- 17 Abraham Bosse: *Der Geschmackssinn (Le goust)*, aus der Serie *Die fünf Sinne (Les cinq sens)*, 1635–1638, Radierung, 26,3 × 33,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art Harris Brisbane Dick Fund, 1926, 26.49.25.

des Bildelement in sein Repertoire auf und wiederholte es in zahlreichen seiner Interieurszenen (siehe Abb. 1 und 3). In verschiedensten Varianten bauchten sich Vorhänge in den folgenden Jahrzehnten auf Paravents, Stuhllehnen und Beistelltischen sowie in Gemälden von unter anderem François Boucher, Nicolas Lancret (1690–1743) und Jean-Baptiste Pater (1695–1736).⁸³ Häufig weist de Troy dabei auf den Bühnencharakter und das erotische oder sogar voyeuristische Moment einer Szene hin.⁸⁴ Seine Formlosigkeit kann eine aufwühlende galante Situation spiegeln oder als einziges Chaos-Moment eine Szene in bester gesellschaftlicher Ordnung betonen, wie es etwa im *Quadrille-Spiel* von Hubert-François Gravelot (1699–1773) der Fall ist.⁸⁵ Dort bricht das gestaute Ende des Vorhangs am linken Bildrand die strengen vertikalen Linien und scheint einzig in den Rücken der Damen und in der geschwungenen horizontalen Leiste der rückseitigen Wandvertäfelung eine Entsprechung zu finden. In jedem Fall lässt



18 Abraham Bosse: *Der Tastsinn (Le touche)*, aus der Serie *Die fünf Sinne (Les cinq sens)*, 1635–1638, Radierung, 26,8 × 33,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art Harris Brisbane Dick Fund, 1926, 26.49.26.



19 Abraham Bosse: *Der Sehsinn (La vue)*, aus der Serie *Die fünf Sinne (Les cinq sens)*, 1635–1638, Radierung, 26,7 × 33,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art Harris Brisbane Dick Fund, 1926, 26.49.23.

es unterschwellig die zerwühlten Betten anklingen, wie sie eine Generation später Daniel Chodowiecki (1726–1801), Nicholas Lavreince (1737–1807), Jean Honoré Fragonard (1732–1806) und insbesondere Nicolas Delaunay (1739–1792) in seinem Kupferstich *Die indiskrete Ehefrau* nach Pierre-Antoine Baudouin (1723–1769) explizit machten (Abb. 20).⁸⁶ Dort verbinden sich Bett- und Fenstervorhänge, Bettzeug und Matratzen zu einer Insel der Libertinage, die sich in den Raum ergießt. Die Textilien in den Bildern machen demnach ebenso wie im Interieur selbst eine Entwicklung durch, die wesentliche Elemente der Dekoration aufgreift, darunter nicht zuletzt die geschwungene Linie und das Potenzial des Textilen zur Räumlichkeit.

Die Materialität der Hängung und ihre Meister

Das Potenzial der Räumlichkeit fand auch ganz praktische Anwendung in den Händen der *tapissiers*, die für das Arrangement, die Pflege und die Anbringung der Textilien zuständig waren. Nicht nur die Sujets der Tapisseries und ihr Verhältnis zum umgebenden Raum, auch ihre Anbringung war einem Wandel unterworfen. Das verbindende Element aller Wandbehänge, ob gewirkt, bestickt oder gewebt, war bis ins 17. Jahrhundert ihr Potenzial zur Mobilität.⁸⁷ Fehlende Anwendbarkeit in der Anbringung fiel negativ auf, etwa als einige Tapisseries aus dem Besitz Philipps des Kühnen zu groß für die Räume und die Kapelle waren, so dass man sie «ne pavoit bonnement tendre, ploïer ne escourre pour la grandeur et la pesanteur d'eus.»⁸⁸ Indem sie lediglich am oberen Rand befestigt und vor die Wände gehängt wurden,



20 Nicolas Delaunay nach Pierre-Antoine Baudouin: *Die indiskrete Ehefrau* (*L'épouse indiscrete*), 1771, Radierung und Kupferstich, 50,1 × 36,2 cm, Washington, National Gallery of Art, 1942.9.2199.

waren sie leicht anzubringen und abzunehmen. Aus der Delokalisation der Tapisseries entsprang die Notwendigkeit eines *tapissier* im Dienst des Königshauses und des Hochadels, im 18. Jahrhundert nahm auch das Bürgertum seine Dienste in Anspruch.⁸⁹ Verantwortlich für die Aufbewahrung, den Transport und die Anbringung der Textilien,⁹⁰ war der *tapissier* maßgeblich an der Dekoration intimer und gesellschaftlicher Räume, des *espace perçu*, beteiligt. In seiner Funktion als Polsterer und Innenarchitekt fungierte er als Vermittler zwischen den Sphären der Produktion und der Rezeption.⁹¹ Er konnte bei Fürsten in Dienst stehen, für die Einrichtung sowie Instandhaltung der textil eingerichteten Räume und des Mobiliars verantwortlich sein und gleichzeitig ein Ladengeschäft betreiben. Am französischen Königshof des 18. Jahrhundert gab es eine ganze Reihe verschiedener *tapissiers* mit verschiedenen Aufgabenfeldern, etwa Dienstleistungen für die Höflinge, Anbringung von Textilien im Auftrag der *Menus Plaisirs*, oder als Gehilfe des Kammerdieners beim Lever des Königs.⁹² Die wichtigste Position hatte der *Tapissier ordinaire du Roi* inne. Er fertigte und lieferte die Möbel für das Königshaus (*grands meubles*; im Gegensatz zu den *meubles de campagne*) und war damit Polsterer und Händler zugleich.⁹³ Als solcher, davon darf man ausgehen, war er Mittler zwischen den innovativsten Textil- und Möbelproduzenten seiner Zeit und den stilbildenden sozialen Schichten, allen voran der Aristokratie. Viele *tapissiers* hatten aber auch ein oder mehrere Ämter als *Valet de chambre tapissier* im Dienste des Adels inne, sodass ihre distributiven und ästhetischen Entscheidungen Verbreitung fanden.⁹⁴ So arbeitete etwa der *Tapissier ordinaire du Roi* Pierre-Germain Lallié (1664–1736) unter anderem auch für den Duc de Mazarin (1632–1713) wie auch die Familien Noailles und d'Elbeuf. Das hinderte ihn 1717 nicht daran für die Residenz des Kölner Erzbischofs Joseph Clemens Kajetan von Bayern (1671–1723) einige Ideen und Skizzen zu liefern, «moyen de quoi on puisse rendre ces deux places de bon goût et hors du commun».⁹⁵ Spätestens wenn wie hier Geschmack und modische Innovation in Auftrag gegeben werden, kommt man nicht umhin, nach der Rolle des *tapissiers* als Multiplikator und Kurator räumlicher und textiler Perzeptionen zu fragen. Dass sich zumindest ein Teil der *tapissiers* mit diesen Fragen befasste, belegt etwa das Buch *L'Optique des couleurs* (1740) des von Diderot geschätzten Jesuiten Louis Bertrand Castel (1688–1757), das im Nachlass des königlichen *tapissier* Marc Lequeustre (†1759) gelistet war. Dass Lequeustre zudem Zeichenmaterial besaß, lässt auf eigenes künstlerisches Schaffen schließen.⁹⁶ Der *tapissier* Bimont wiederum verfasste 1766 und 1770 zwei Handbücher über die *Principes de l'art du tapissier*.⁹⁷

Auch als Textilhändler (*tapissiers marchands*), Mitglieder einer alten und mächtigen Zunft, versorgten die *tapissiers* den Pariser Adel und das aufstrebende Bürgertum mit Möbeln und Textilien.⁹⁸ Im 17. Jahrhundert hatten sie mit ausländischen Textilien, etwa aus Italien und Persien, selbst dieses Bedürfnis nach Mode geweckt.⁹⁹ Im 18. Jahrhundert machten sie dann französische Stoffe, etwa Lyoner Seiden, populär. Quasi alle Textilien und mit Textilien in Verbindung stehenden Möbel – Tapisseries ebenso wie Seiden, türkische Teppiche

und Polstermöbel, auch Hundehütten und Bettzeug; darüber hinaus Spiegel, Bronzen, Uhren, Kommoden¹⁰⁰ – wurden durch ihre Hände distribuiert, auch vermietet und verliehen. Ihre Kunst war allerdings ephemere: Die Anbringungen wechselten nach wenigen Monaten oder Jahren, viele Textilien sind nicht erhalten. Es gilt also, die verbliebenen Hinweise auszuwerten und die überlieferten Arten der Anbringung zu lesen.

Bimont beschrieb in seinem Handbuch *Principes de l'art du tapisserie* 1770 als einer der Ersten den Ablauf der Arbeitsschritte bei der Hängung einer Tapiserie.¹⁰¹ Dabei geht es um die Auswahl und das Arrangement der Wirkereien, ihr Anpassen an die Größe der Wand und schließlich die Anbringung. Zu große Tapisseries wurden an die Maße der Wandfelder angepasst. Das wurde vor allem seit dem Ende des 17. Jahrhunderts nötig, als es üblich wurde, die Wand etwa hüft-hoch mit Holz zu vertäfeln und die Tapiserie in das Feld zwischen Lambris und Stuckgesims einzupassen. Um die Symmetrie des Bildes zu erhalten, kam eine Falttechnik zur Anwendung. Bimont erklärt, dass man dazu das Bildfeld am inneren Rand hinter die Bordüre faltet, teilweise auch mehrmals: «Ces plis se font l'un sur l'autre, & quelque-fois à côté l'un de l'autre».¹⁰² Dabei gilt es das Bild nicht abzuschneiden «ce qui est désagréable à voir», und die Falten entsprechend der Fenster so zu setzen, dass das Licht keine Schatten wirft.¹⁰³ Wenn die Maße stimmen, werde mithilfe von zwei Nägeln ein Faden am Rand der Falte gespannt. An den seitlichen Bordüren ebenso wie in den Falten der weggeklappten Stücke wird ein Senkblei befestigt, damit sie gerade herabhängen. Ziel ist «de les faire simétriser» sowie die Wandfläche bis zur Decke auszufüllen, damit, so Bimont, nicht das Weiß der Wände zum Vorschein komme «afin que cela ne choque pas la vue» – der Blick der Betrachtenden ist die Maxime.¹⁰⁴

Bimont war, wie uns das Deckblatt seines Handbuches wissen lässt, «Maître & Marchand Tapissier».¹⁰⁵ Da bereits im 13. Jahrhundert der Begriff für umherreisende Wirker belegt ist,¹⁰⁶ kann angenommen werden, dass sich aus diesem Berufsfeld (wirken, verkaufen, anbringen und ausbessern) der pflegende und anbringende Berufszweig entwickelt hat.¹⁰⁷ Mit ihnen konkurrierten die *courtepointiers*, deren Aufgabenfeld aus dem Doublieren, Polstern und Wattieren von Möbeln, vor allem Betten, bestand, bis sie mit Beschluss von 1636 in die Zunft der Textilhändler inkorporiert wurden.¹⁰⁸ Ludwig XIV. beschäftigte mehrere Tapissiers du Roi.¹⁰⁹ Neben der Pflege und Instandhaltung der eingelagerten und genutzten Möbel sowie der Überwachung von Lieferung und Anbringung der königlichen *chambres* beim Umzug des Hofes etwa in die Sommerresidenzen, umfasste ihr täglicher Aufgabenbereich auch die Hilfe beim Zurechtmachen des königlichen Bettes während des Lever und Coucher.¹¹⁰ Eine weitere, das Zeremoniell betreffende Aufgabe war das Abnehmen der Möbelhussen vor Audienzen.¹¹¹

Mit Aufkommen der französischen Luxusindustrie im 17. Jahrhundert wurden alle *tapissiers* unabhängiger von großen Hofhaltungen und ihr Aufgabenbereich wuchs: Als *tapissiers-marchands* eröffneten selbständige Kunsthandwerker Auslagegeschäfte, in denen sie

nicht nur ihre Dienstleistung, sondern auch alle Arten von Möbeln, wie Tische, Kommoden, Spiegel, Kronleuchter usw. zum Verkauf anboten.¹¹² Das Kerngeschäft blieb aber die kunstvolle Bespannung von Sitzmöbeln und Wänden sowie das textile Arrangement von Betten und Vorhängen.¹¹³ Sie stellten dabei ein Bindeglied zwischen den Textilfabrikanten und den Auftraggebenden bzw. den Architekten, den *menuisiers* und den *ébénistes* dar. Nicht selten übernahmen sie teilweise Aufgaben eines Innenarchitekten, wenn sie etwa die Stoffe auswählten und arrangierten.¹¹⁴ «Chaque Hôtel a son tapissier affidé, & c'est lui qui vient deux fois l'année disposer les appartements pour l'hiver & pour l'été», beschreibt etwa das *Dictionnaire critique, pittoresque et sentencieux* 1768 die jährliche Arbeit eines *tapissier* in einem französischen *hôtel particulier*.¹¹⁵

Jean-François Bimonts Werk ist ein Hinweis auf das gewachsene Selbstverständnis der *tapissiers* als Berufsstand. Es erinnert außerdem daran, dass Colberts Teilung der schönen von den mechanischen Künsten im 18. Jahrhundert weiter voranschritt. Bimont sah sich selbst, das wird aus den *Principes* deutlich, als Handwerker, war sich dabei aber des aktuellen gesellschaftlichen Interesses an den Kunsthandwerken bewusst. So wandte er sich mit seinem Band nicht nur an Kollegen, sondern sah auch die Kunden als Leserinnen und Leser. Xavier Bonnet weist nach, dass Bimonts Buch in der Tat in der Bibliothek zahlreicher Intellektueller und Aristokraten vorhanden war.¹¹⁶ Die vom (mutmaßlichen) Rezensenten Voltaire geforderten und postulierten «éléments de goût et les principes de la poétique tapissière qui conduisent le tapissier de génie dans l'arrangement de ses ameublements» gehörten aus Sicht Bimonts eben nicht in sein Werk.¹¹⁷ 1766 hatte Bimont bereits einen kleineren Band mit dem Titel *Manuel des tapissiers* in Paris publiziert, das vor allem Preis- und Maßstabellen für verschiedene Textilien enthielt, wie sie auch schon für andere Materialien der Luxusindustrie erhältlich waren.¹¹⁸ Sie erleichterten die Berechnung der benötigten Materialien für ein Werk, sortiert nach Möbelkategorien wie Betten, Sitzmöbel und Matratzen. Die *Principes de l'art du tapissier* stellten vier Jahre später eine stark erweiterte Neuauflage dar, die sich nun nicht mehr nur an Kollegen, sondern auch an Lehrlinge und Auftraggebende wandte. Es lässt auf großes Interesse schließen, dass wiederum vier Jahre später eine erneute Neuauflage erschien, nun zusätzlich noch angereichert mit Kupferstichen und keinem Geringeren als dem Dauphin gewidmet.¹¹⁹ In einem vorgelagerten Textteil beschrieb Bimont darin nun für jedes Möbelstück die Abfolge der Handgriffe und die zu beachtenden Details. In seiner Einleitung gab er zusätzlich einen Einblick in die verschiedenen Aufgabenbereiche und Fertigkeiten eines *tapissier*. Als erste Aufgabe nannte er die Auswahl der passenden Stoffe für ein Möbelstück auf Grundlage der Kenntnisse ihrer jeweiligen Eigenschaften. Danach folgte die Abstimmung der zu verwendenden Stoffmuster und die Auswahl der Borten. Doch reichte es nicht, so Bimont, die Stoffe miteinander kombinieren zu können und die Stoffbahnen exakt und symmetrisch zueinander zu arrangieren, es gelte auch verschiedenste Nähetechniken und die Anbringung von Ziernägeln zu beherrschen.¹²⁰ Jeder

dieser Aufgaben widmete Bimont folgerichtig auch ein Kapitel seines Handbuchs, in denen er die grundlegendsten Prinzipien des jeweiligen Arbeitsschrittes erläuterte. Bei der Beschreibung der Möbelbespannungen widmete er dem *Lit à la duchesse*, das Lehrlingen häufig als Meisterstück diente, 14 Seiten, während er die textile Verkleidung einer Wand mit Tapisseries oder Seide lediglich auf den letzten zwei einhalb Seiten beschrieb. Vom integralen Mittelpunkt der Arbeit eines *tapissier* im Mittelalter hatte sich die Wandverkleidung demnach zur abseitigen Aufgabe entwickelt, nicht zu vergleichen mit der komplexen und prestigeträchtigen Herstellung eines Paradebettes.

Dass der Adel weniger umherreiste – meist nur noch zwischen einem Stadtpalais und einem oder mehreren Landschlössern – bedeutete allerdings nicht, dass eine textile Raumausstattung im 18. Jahrhundert irreversibel an einer Wand befestigt wurde. Es blieb dabei, im Winter die Wände und Möbel mit Tapisseries, Damast oder Samt zu verkleiden¹²¹, während im Sommer bevorzugt auf leichtere Textilien wie Taft und Pekin zurückgegriffen wurde¹²², ab dem 16. Jahrhundert auch auf Leder.¹²³ Im 18. Jahrhundert gab es vor allem in Paris eine florierende Luxusindustrie, die die Innenreinrichtung einem zunehmend schnellen Wandel unterwarf;¹²⁴ ein im 17. Jahrhundert entstandenes Konzept, das als «Mode» bekannt wurde.¹²⁵ Die Vielfalt der Textilien, die im 18. Jahrhundert vor allem durch Importe aus den östlichen und asiatischen Ländern sowie durch zunehmend automatisierte und diversifizierte Webtechniken vonstatten ging, spiegelte sich auch in der Ausdifferenzierung der Einrichtungsmoden, die den verschiedenen Geweben unterschiedlichste Anwendungsfelder zusprachen. Bimont nennt etwa als einziges Einsatzfeld der *Brocatelle à fleurs damassées* sowie der *Satinate* (sic!) die Wandbespannung von Gemäldekabinetten und Bibliotheken.¹²⁶ Neben einer bevorzugten Nutzung in bestimmten Raumtypen und zu bestimmten Jahreszeiten unterschied Bimont darüber hinaus z. T. auch örtlich: Bemale Gewebe etwa seien besonders für Möbel in Landhäusern geeignet.¹²⁷

Der *tapissier* Jules Deville veröffentlichte zwischen 1878 bis 1880, hundert Jahre nach Bimont, ebenfalls ein *Dictionnaire du tapissier*. In der Zwischenzeit war die Hängung von Tapisseries historisiert worden, Deville beschrieb eine vergangene Epoche:

«[E]lles [die Tapisseries, AR] n'étaient pas fixées comme de nos jours: on les clouait, ou plutôt on les appointait par le haut, en suivant une ligne horizontale fixée presque toujours par la hauteur des tapisseries, – les petites portes de l'époque n'étaient pas coupées dans la tapisserie, on se contentait d'en soulever un pan ou une partie.»¹²⁸

Diese Ablösung des Wandbehangs war in der Zwischenzeit unter anderem durch Holzvertäfelungen geschehen, in die Wandbespannungen eingesetzt wurden wie Gemälde: auf einen Holzrahmen aufgespannt und fixiert, wie Deville es beschrieb. Das freie Hängen, die schnelle Möglichkeit des Abnehmens und Einrollens und die flexible Möglichkeit der Anbringung in verschiedenen Räumen verlor endgültig seine Attraktivität. Stattdessen konnte jetzt überzeugen, wer eine textile Einrichtung besaß, die auf einen spezifischen Raum idealerweise in

Sujet, Funktion und Maße abgestimmt war und demnach zentimetergenau eingesetzt werden konnte. Dass es der Gobelins-Manufaktur im 18. Jahrhundert noch einmal gelang, eine europaweit wahrgenommene Hochzeit der französischen Tapiserie zu erleben, lag unter anderem daran, dass ihre Unternehmer das ehrwürdige Medium radikalen Neuerungen unterzogen hatten. Dazu gehörte insbesondere die Bereitschaft Tapisseries an die modische Anbringungsweise und die neuen Ansprüche an das Dekorative anzupassen.

1.2 Die *tapisserie d'alentours*: Erneuerung eines Mediums

Einige der erfolgreichsten Tapisserieserien der Gobelins-Manufaktur im 18. Jahrhundert, bevor das textile Medium mit der Französischen Revolution seine althergebrachte Symbolkraft verlor, war ein Typus der Tapiserie, der bald nach seinem Auftreten unter dem Begriff der «*tapisserie à alentours*» bzw. «*tapisserie d'alentours*» (etwa: Dekorrahmentapiserie) bekannt wurde. Mit diesem Typus, der vordergründig eine Reaktion auf veränderte architektonische Wohnverhältnisse und ökonomische Konkurrenz durch die Manufakturen in Aubusson und Beauvais war,¹²⁹ reflektierten die Künstler und Unternehmer das eigene Bildmedium in seiner Tradition und seiner Materialität, erneuerten das Motiv der Rahmung als epochenüberbrückendes Scharnier und formulierten mithilfe des Gestaltungskonzepts der *papillotage* ihren künstlerischen Anspruch. Zwei Tapisserieserien der Gobelins-Manufaktur, die *Geschichte des Don Quijote* und die *Tenture de Boucher*, waren zugleich Vorreiter wie auch Höhepunkte dieses Typus (siehe Abb. 4 und 6).

Das Prinzip einer *tapisserie d'alentours* besteht darin, dass ein zentrales Bildfeld von einer breiten, dekorativen Umrahmung (*alentours*) umgeben wird, die im Motiv meist aus einem einfarbigen Hintergrund (*fond*) und verschiedenen dekorativen Elementen, wie Blumengirlanden, Tieren und Musikinstrumenten besteht.¹³⁰ Dieses Kompositionsschema, das in Frankreich vor allem durch die Schule von Fontainebleau Verbreitung fand, lässt sich auf die ornamentalen Bildkartuschen grotesker Wandgestaltungen zurückverfolgen, wie sie sich etwa in der Galerie Franz' I. im Schloss von Fontainebleau befinden (Abb. 21).¹³¹ In den Gobelins-Tapisserieserien imitierte der *fond* in seinen Motiven und Farben verschiedene Textilien; die Manufakturen in Aubusson und Beauvais begnügten sich, als sie die Innovation aufgriffen, mit weniger aufwändigen, einfarbigen Hintergründen.¹³² Das zentrale Bildfeld ist häufig in der Form eines (ovalen) Medaillons dargestellt und enthält in der Regel eine figürliche Szene, die der Historien- oder Genremalerei entstammt.¹³³ Der das Bildfeld umgebende übrige Teil der Tapiserie wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend als «*alentours*» bezeichnet,¹³⁴ so dass diese Tapisserieserien ihren Anteil an der Entstehung des neuen Nomens («*les lieux circonvoisins*») aus dem älteren Adverb haben sollten.¹³⁵ Der Entwurf dieser neuen Komposition wurde zwar an der Gobelins-Manufaktur in Paris entwickelt, doch sehr schnell übernahmen Beauvais und Aubusson den neuen Stil, so dass die *tapisseries d'alentours* in Frankreich bis zur Revolution eine

enorme Quantität und Varianz erreichten, in ihren wesentlichen Elementen aber überraschend ähnlich blieben. Die größte Veränderung erfuhr die Bordüre, bis dahin ein wichtiger Bestandteil einer jeden Tapisserie, die mitunter als Markenzeichen einer Manufaktur diente; die neuen Dispositionen des Wohnraums brachten es mit sich, dass im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Bordüre sich wandelte, schmälerte und schließlich wegfiel. Damit einhergehend verloren die Tapisserien ihre freie Hängung und wurden stattdessen wie Leinwandgemälde in die Wandvertäfelungen eingelassen.

Die Serie der *Geschichte des Don Quijote*

Die Tapisserieserie der *Geschichte des Don Quijote*, die erste originäre *tapisserie d'alentours*, entstand zur Zeit der Régence. Dieser kurzen Periode der französischen Geschichte entsprechend ist sie ein Bindeglied zwischen einer Reihe textiler Bilderfindungen. Sie griff die Rahmenmotive vergangener Stile auf und ebnete den Weg für die *inventio* der *Tenture de Boucher*.¹³⁶

Die *Geschichte des Don Quijote* zeigt in allen neun Folgen (*tentures*), gewirkt zwischen 1714 und 1794, ein rechteckiges, zentrales Bildfeld im Querformat, dessen oberer und unterer Rand sich in ein Halbrund ausweitet. Am oberen Bildrand dieser Tapisserie bekrönt über einem Helm mit Federbüschen ein monochromes Reliefmedaillon das Bildfeld, das Büsten literarischer Ritter darstellt, die in späteren Folgen meist durch einen Pfau ersetzt wurden. Das Bildfeld ist umrankt von Blumengirlanden und verziert mit Harnischteilen – Helm, Brustpanzer, Beinzeug und Panzerhandschuhe – sowie Ritterwaffen – Schwerter, Hellebarden, Mordäxte und Lanzen –, die auch die Inschriftenkartusche am unteren Bildrand umgeben. Dieses Repertoire wurde in späteren *alentours* – insgesamt wurden für sechs Folgen neue *alentours* entworfen – mit Putti und Tieren variiert.¹³⁷ An den schmalen Seiten-



21 Rosso Fiorentino und Francesco Primaticcio: *Der Tod des Adonis (La Mort d'Adonis)*, ca. 1530, Wandkompartiment in der Galerie Franz' I., Fresko, Stuck, Fontainebleau, Château de Fontainebleau, SNPM46.

rändern verbinden zwei Agraffen, in breiteren Formaten erweitert durch Rosetten, das Bildfeld mit den vertikalen Tapissiererrändern, die in späteren Folgen immer wieder Abwandlungen erfahren. Die Tapissiererbordüre imitiert einen schmalen, an einen antiken Astragal erinnernden Goldrahmen. Die meisten Folgen weisen ein *alentours* auf gelbem Grund auf, das in seiner Musterung jedoch stark variiert. So zeigt die erste Folge einen geometrischen Grund kleiner hell- und dunkelgelber Dreiecke (Abb. 22). Sie evozieren Diamantquader oder lassen an das im Stück der französischen Adelspaläste weitverbreitete *mosaïque* der blütenverzierten Rauten denken.¹³⁸ Auch in den Bordüren oder an den Rändern der Bildfelder einiger Tapissereien waren solche flachen und unspezifischen Muster bereits zu finden, so auch in Audrans frühen *Zwölf Grottesken-Monaten* (Abb. 23). Die *tapisseries d'alentours* imitierten demnach nicht von Beginn an eine seidenbespannte Zimmerwand. Die Künstler suchten zunächst nach einer Möglichkeit, die einfarbigen Hintergründe, wie sie in den Grottesken noch üblich waren, visuell aufzulockern. Schon das zweite *alentours* lehnte sich in seiner Musterung allerdings stärker an ein Textil an. Die größte Veränderung erfuhr jedoch die Bordüre, weil sie in der neunten Folge (ab 1778) wegfiel. Immer vorhanden blieb hingegen die Inschriftkartusche, die die jeweilige Szene aus Miguel de Cervantes' Roman *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* benennt.¹³⁹

Nur kurze Zeit nach dessen Erscheinen 1605 bzw. 1615 war der zweibändige Roman 1614 und 1618 ins Französische übersetzt worden und erfreute sich im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich anhalten-



- 22 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste Belin I und Charles-Antoine Coypel: *Don Quijote hält das Scherbecken eines Barbiers für den Helm des Mambrin* (*Don Quichot prend le bassin dun barbier pour l'armet de Mambrin*) (Detail), aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote* (*Histoire de Don Quichotte*), ca. 1717–1718, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,44 × 1,27 m, Privatsammlung.

der Beliebtheit und großer Verbreitung.¹⁴⁰ Grund dafür war nicht zuletzt die <ver-rückte> Wahrnehmung des namensgebenden Hidalgo, dessen Kampf mit den Illusionen seine galante Entsprechung in der Tapisserieserie der Gobelins-Manufaktur findet.¹⁴¹

Die Entstehung der Tapisserieserie *Geschichte des Don Quijote* nahm gegen 1714 ihren Anfang durch einen nicht erhalten gebliebenen Kompositionsentwurf des Blumenmalers Jean-Baptiste Belin I, auch genannt Blin de Fontenay (1653–1715). Der angesehene Künstler war seit 1687 Mitglied der Königlichen Akademie und entwarf als solcher zahlreiche Vorlagen, vor allem Bordüren und Blumensujets, für die Gobelins- und Savonnerie-Manufakturen.¹⁴² Franziska Windt hält es für möglich, dass er anfänglich auch mit der Ausgestaltung der *Don-Quijote*-Bildfelder beauftragt war.¹⁴³ Andere figürliche Motive aus Belins Hand sind jedoch nicht bekannt. Nach Belins Tod 1715 übernahm, so viel ist sicher, Claude III Audran 1716 den Entwurf und entwickelte das finale *alentours* (und möglicherweise auch die Bordüre)



23 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran: *Zwölf Grottesken-Monate: Januar- März (Douze mois grotesques en bandes: Janvier-Mars)*, 1709–1710, Tapisserie, Wolle, Seide, Metallfäden, 3,75 × 2,50 m, Paris, Mobilier National GMTT-183-001.

für die erste Folge. Weil Belins Entwurf nicht erhalten ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, inwieweit Audran Belins Entwurf veränderte.¹⁴⁴ Belins Handschrift lässt sich allerdings gut verorten, wenn man, was bisher übersehen wurde, die unmittelbar davor entstandenen Savonnerie-Paravents als Vergleiche heranzieht. Vom ersten Savonnerie-Paravent (1707) findet sich die Rosette an den Rändern der breiteren Tapiserieformate wieder, außerdem das Listel, das den Hintergrund in ein äußeres und inneres Bildfeld teilt und sich nach der *Geschichte des Don Quijote* auch in anderen *tapisseries d'alentours* wiederfindet (Abb. 24).¹⁴⁵ Ganz ähnlich wie in Belins letztem Paravent, der erstmals 1713 mit den Emblemen der verstorbenen Königin Maria Theresia von Österreich (1638–1683) ausgeliefert wurde, beherrschen große Blumenranken mit Trophäen das *alentours*, den unteren Bildrand nimmt ein Piedestal ein (Abb. 25).¹⁴⁶ Besonders auffällig ist aber, dass sich das Muster der zweifarbigen Dreiecke, das Belin im Paravent für das Piedestal verwendet, in der Tapiserie zum Bildhintergrund ausweitet.¹⁴⁷



24 Savonnerie-Manufaktur nach Jean-Baptiste I Belin: Dreipaneeliger Paravent, 1707 erstmals ausgeliefert, Rahmen von ca. 1850–1900, Wolle und Holz, Waddesdon (Rothschild Family), Acc. No. 73.1998.

Auch Audran, der aus einer berühmten Künstler- und Kupferstecherfamilie stammte und als Leiter seiner *ornemaniste*-Werkstatt große dekorative Interieurs für königliche Schlösser wie Marly, Versailles und Meudon ausführte, hatte bereits wichtige Entwürfe für die Gobelin- und Savonnerie-Manufakturen geliefert, unter anderem 1699 die von Grotesken beeinflusste Serie der *Götter-Portieren* (Abb. 26).¹⁴⁸ Seine Handschrift findet sich ebenfalls in dem Paravent wieder, den er um 1710 zusammen mit Desportes für die Savonnerie-Manufaktur entwarf (Abb. 27).¹⁴⁹ Gleich der ersten *Don-Quijote*-Folge umrahmen das Bildfeld rote, gelbe und blaue Rocaille-Voluten, Agraffen halten es seitlich fest. Dass für die *Don-Quijote*-Bildfelder erst 1716 Zahlungen an den jungen Charles-Antoine Coypel belegt sind,¹⁵⁰ unterstreicht Vitets Vermutung, dass Audran zunächst auch einige Bildfelder entwarf, dann jedoch ausschließlich für die dekorativen Elemente eingesetzt wurde.¹⁵¹ Der Sohn des Premier Peintre du Roi Antoine Coypel, erst im Jahr zuvor in die Königliche Akademie aufgenommen, lieferte bis kurz vor seinem Tod 1752 insgesamt 28 Vorlagen für die Bildfelder.¹⁵² Er wählte ausschließlich Szenen, in denen Don Quijote mehrere Gegenüber amüsierte, so dass sich das Publikum der Tapisserien in diesen Figuren wiederfinden konnte; nicht selten erfand Coypel noch Personal hinzu. Bei der Bildauswahl gab Coypel solchen Anekdoten den



25 Savonnerie-Manufaktur nach Jean Baptiste I Belin und Alexandre-François Desportes: Sechspaneeliger Paravent, um 1714 entworfen, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, V4733.

Vorzug, die ihm Referenzen an Watteaus *fêtes galantes* und das französische Hofleben erlaubten, insbesondere Szenen am Hof der namenlosen Herzogin aus dem zweiten Band von Cervantes' Roman.¹⁵³ Eine Ausnahme bilden die beiden genuinen Bilderfindungen Coypels, die Anfang und Ende der Geschichte visualisieren: In *Don Quijote, geleitet von der Verrücktheit und geküsst von der bizarren Liebe Dulcineas, zieht aus um fahrender Ritter zu werden* weist die personifizierte Verrücktheit, symbolisiert durch einen Narrenstab in der Hand, Don Quijote den Weg vorbei an Dulcinea hin zu den verzauberten Windmühlen, seinem ersten und berühmtesten Abenteuer.¹⁵⁴ Den Abschluss bildet *Die Vernunft, schlussendlich von Don Quijote erkannt*, wo die personifizierte Vernunft die Verrücktheit unter den staunenden Augen Sancho Panzas davonjagt.¹⁵⁵ Diese Szenen finden sich in dieser Form nicht in Cervantes' Roman, korrespondieren aber mit der erzählerischen Klammer, laut der Don Quijote wegen der Lektüre zu vieler Ritterromane verrückt wird und kurz vor seinem Tod seine Verirrung erkennt. In ihrer scheinbaren Eindeutigkeit spiegeln sie aber kaum das Spiel



26 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran: *Saturn- Der Winter (Saturne- L'hiver)*, aus der Serie *Die Jahreszeiten (Saisons)*, genannt *Götter-Portieren (Portières des dieux)*, 1700-1701, Tapiserie, Wolle, Seide, Goldfäden, 3,60 × 2,55 m, Paris, Mobilier National, GMTT 164.

mit Vernunft und Verrücktheit wider, mit dem Cervantes im Verlauf des Romans immer wieder seine Leserschaft unterhält:

«Es muss doch in deinen Hirnkasten passen, dass alles, was ich getan habe, tue oder tun werde, wohlüberlegt ist und gänzlich im Einklang mit den Ritterregeln. [...] Und will ich Roland oder Orlando oder Hruotland (denn diese drei Namen trug er) auch nicht in allem nachahmen, nicht in allen Verrücktheiten, die er beging, sagte und dachte, will ich doch so gut wie möglich in einem Abriss die darbieten, die mir am wesentlichsten erscheinen. [...] Der Reiz liegt darin, dass ich ohne Anlass außer Rand und Band gerate, denn meine Herzensdame soll sehen, bin ich schon aus dem Stand und im Trockenen dazu fähig, zu was erst, wenn ich Wasser auf der Mühle habe? [...] Im Wahn bin ich, und im Wahn will ich bleiben, bis du mir die Antwort auf einen Brief überbringst, mit dem ich dich zu meiner Herrin Dulcinea senden will. Fällt sie so aus, wie es meine Treue verdient, dann lebe wohl, Wahn und Buße; ist jedoch das Gegenteil der Fall, werde ich im Ernst verrückt und somit nichts mehr spüren.»¹⁵⁶

So wie die Betrachterinnen und Betrachter der Tapisserien sich die Frage stellen, ob sie vor einem kunstvollen Textil oder einer gemälde-behängenden Wand stehen, so spielt auch Cervantes auf der Ebene der literarischen Narrationen immer wieder mit dem Changieren zwischen Illusion und Wahrheit: der Autor lässt sein Publikum beständig zweifeln, ob die Geschichte seiner Fantasie entspringt oder es sich doch um die wahren Begebenheiten handeln könnte, die der «arabische Historiograph» Cide Hamete Benengeli niederschrieb.¹⁵⁷ Ver-



27 Savonnerie-Manufaktur nach Claude III Audran und Alexandre-François Desportes: Sechspaneeliger Paravent, um 1710 entworfen, Rahmen aus dem 20. Jahrhundert, 1,40 × 3,40 m, Abbeville, Musée Boucher de Perthes, 1922–1-30.

gleichbar mit den Rüststücken und Ritterwaffen, die aus den Bildfeldern in das *alentours* gefallen zu sein scheinen, greift Cervantes' Spiel mit der Illusion auf die Geschichte selbst über, etwa wenn er Sancho Panza sagen lässt:

«... und der Knappe, der in dieser Geschichte vorkommt oder vorkommen sollte und sich Sancho Panza nennt, das bin ich selbst, sofern man mich nicht in der Wiege, will sagen, in der Druckerei vertauscht hat.»¹⁵⁸

Das Personal des Romans, allen voran Don Quijote und Sancho Panza, diskutiert auch selbst immer wieder die Bedeutung von Wahrheit und Illusion in Anbetracht unterschiedlicher Wahrnehmungen, ganz so, wie es die Betrachtenden im Angesicht der Tapisseries tun mögen. Eine Szene, in der die Wahrnehmungsdifferenz im Mittelpunkt steht, hat Charles-Antoine Coypel in dem Bildfeld der Tapiserie *Don Quijote hält das Scherbecken eines Barbiers für den Helm des Mambrin* (siehe Abb. 6) umgesetzt. In der Geschichte weist Sancho Panza Don Quijote, als dieser einen Ritter mit Goldhelm zu erspähen glaubt, sogleich darauf hin, dass er nur einen Mann sehe, der etwas Glänzendes auf dem Kopf trage. Hier hakt nun der auktoriale Erzähler ein und lässt die Leserschaft wissen, dass es sich um einen Barbier handele, der sich sein blank geputztes Scherbecken aus Messing zum Schutz vor dem Regen über den Kopf gestülpt habe. Nachdem Don Quijote den Barbier in die Flucht geschlagen hat, entspinnt sich eine unterhaltsame Diskussion zwischen den beiden Protagonisten, ob es sich um ein Scherbecken handele, oder um einen verzauberten Helm, der «täuschend einem Scherbecken ähnelt» und nur für ritterromankundige Menschen wie Don Quijote zu erkennen sei.¹⁵⁹ Im weiteren Verlauf des Gesprächs betont Sancho Panza seine fünf Sinne, die er zusammenhalten wolle, und Don Quijote schert sich nicht um die objektive Wahrheit, wenn er mit Bezug auf das Tier des Barbiers sagt: «Lass nur Pferd, Esel oder was auch immer in Ruhe, Sancho ...»¹⁶⁰ An späterer Stelle kommt Don Quijote auf dieses Ereignis noch einmal zu sprechen und macht deutlich, dass Wahrheit und Illusion, ganz im Sinne einer changierenden Wahrnehmung, im Betrachterauge liegen:

«Ist es die Möglichkeit, dass du schon so lange mit mir ziehst und immer noch nicht begriffen hast, dass bei den fahrenden Rittern alles nach Hirngespinnst, Torheit und Ungereimtheit aussieht und wie umgestülpt ist? Und nicht etwa, weil es das wirklich wäre, sondern weil immerzu ein Schwarm von Zauberern unter uns wandelt, die all die Dinge verzaubern und vertauschen und so verkehren, wie es ihnen beliebt, je nachdem ob sie uns begünstigen oder vernichten wollen. Was für dich also ein Scherbecken ist, das ist für mich der Helm des Mambrin und für jemand anderen ganz etwas anderes. Und welche Voraussicht des Zauberers, der mir gewogen ist, dass alle für ein Becken halten, was wirklich und wahrhaftig der Helm des Mambrin ist ...»¹⁶¹

Coypel greift in seiner Bilderfindung die von Don Quijote angedeuteten changierenden Ansichten über seinen neuen Helm gekonnt auf: Der Hidalgo nimmt mit edlem Ernst, wenngleich mit leichter Ent-

täuschung ob der fehlenden unteren Helmhälfte, die Bildmitte ein. Sancho Panza hält sich im rechten Bildteil vor Lachen den Bauch, sein feistes Grinsen verrät jedoch sein Unverständnis für die Feinheiten des intellektuellen Gedankenspiels einer *papillotage*. Die Betrachter des 18. Jahrhunderts mögen sich am ehesten in den beiden Frauen wiedergefunden haben, die Coypel in künstlerischer Freiheit der Szene am linken Bildrand hinzugefügt hat: ihre Blicke verraten galantes Interesse und wissendes Amusement. Zwischen ihnen und Don Quijote, im Mittelgrund, befindet sich wortwörtlich die eigene flirrende Wahrnehmung: die Ohren des am Boden liegenden Tiers, vom flüchtenden Barbier zurückgelassen, sind zu lang für ein Pferd und zu kurz für einen Esel. Gerade weil die Tapisserien ähnlich wie die französischen Übersetzungen die Betonung auf eine humoristisch-joviale Lesart legten – zulasten des satirisch-destruktiven Moments –,¹⁶² konnte ein Leser wie Diderot die <ver-rückte> Wahrnehmung Don Quijotes wertschätzen:

«J'aime les fanatiques, [...] ceux qui fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toute leur force, vont dans les maisons et les rues, non la lance, mais le sillogisme en arrêt, sommant et ceux qui passent et ceux qui sont arrêtés, de convenir de leur absurdité, ou de la supériorité des charmes de leur Dulcinée sur toutes les créatures du monde. Ils sont plaisans, ceux-ci; ils m'amusement, ils m'étonnent quelquefois.»¹⁶³

An Diderots Kommentar lässt sich ablesen, welche Lust ein französischer, in aristokratischen Kreisen verkehrender Intellektueller des 18. Jahrhunderts an Paradoxien und dem Spiel flirrender Wahrnehmungsdifferenzen haben konnte, die Empfinden, Imagination und Seele herausforderten. Er bezog sich hier auf seinen Zeitgenossen Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), dessen Historizismus er verehrte, dessen Hellenomania ihn jedoch amüsierte. Aus Diderots Sicht ergab das ein angenehmes Flirren zwischen Wahrheit und Illusion:

«Dans le paradoxe, accumulant images sur images, appelant à leur secours toutes les puissances de l'éloquence, les expressions figurées, les comparaisons hardies, les tours, les mouvemens, s'adressant au sentiment, à l'imagination, attaquant l'âme et sa sensibilité par toutes sortes d'endroits, le spectacle de leurs efforts est encore beau. [...] Tel est Winckelman [sic!] lorsqu'il compare les productions des artistes anciens et celles des artistes modernes. [...] L'antique, vous dira-t-il sans balancer, L'antique!... Et voilà tout d'un coup l'homme qui a le plus d'Esprit, de chaleur et de goût, la nuit tout au beau milieu du Toboso.»¹⁶⁴

Die 15 Tapisserien der ersten Folge (1717–1718) waren für Louis-Antoine de Pardailan de Gondrin, Duc d'Antin (1665–1736) bestimmt, Mitglied des Rates des Regenten und seit 1708 Directeur général des Bâtimens du roi, Académies et Manufactures in Colberts Fußstapfen.¹⁶⁵ Er wird

als Initiator und Auftraggeber der Entwürfe angenommen, mit dem Ziel im letzten Jahr des Spanischen Erbfolgekriegs (1701–1714) die Manufakturarbeiter zu beschäftigen und dem Fehlen aktueller Vorlagen entgegenzuwirken.¹⁶⁶ Zumindest für das *alentours* der zweiten Folge von 1721 ist seine private Auftraggeberschaft belegt.¹⁶⁷ Die Kosten der Entwürfe wurden aber, wie üblich, der königlichen Kasse angewiesen, so dass eine erneute Herstellung der Tapisserieserie nach den Vorlagen möglich gewesen wäre. Spätestens 1717 begann die Arbeit in den Hochwebstuhl-Werkstätten von Jean Jans (acht Tapisserien) und Jean Lefebvre (sieben Tapisserien); vier schmale *entre-fenêtres* lassen sich keiner Werkstatt eindeutig zuordnen.¹⁶⁸ Die Kartons des *alentours* beider Ateliers unterscheiden sich in einigen Details, insbesondere in der Harnisch- und Waffendekoration, stimmen aber in zwölf Fällen in ihren Maßen von etwa 3,50 Metern Höhe und rund 1,30 Metern Breite überein. Die drei Tapisserien *Auftritt der Schäferinnen zum Tanz auf der Hochzeit des Camacho* (Jans), *Fortsetzung der Hochzeit des Camacho: Auftritt der Liebe und des Reichtums* (Lefebvre) und *Die Vernunft, schlussendlich von Don Quijote erkannt, erlöst ihn von der Verrücktheit* (Jans) haben bei derselben Höhe eine Breite von rund 2,25 Meter und demnach eine dritte *alentours*-Variante aus der Hand von Audran.¹⁶⁹ Die geringe Höhe und Breite der Folge spricht dafür, dass sie bereits für die neue Anbringung über dem Lambris vorgesehen war. Über die geringe Breite der einzelnen Tapisserien schrieb M. d'Isle an M. de Tournehem in einem Brief 1749, sie seien dafür gedacht gewesen, sich an verschiedene Raumformen anzupassen: «qui a été fait pour être alongé ou retrécý suivant la largeur.»¹⁷⁰

Ob es sich beim ursprünglichen Anbringungsort möglicherweise um das Schloss Petit-Bourg handelte, das Antin zwischen 1716 und 1722 erbauen ließ und das im Aufriss kniehohe Holzvertäfelungen zeigt, ist nicht bekannt.¹⁷¹ Noch wahrscheinlicher erscheint eine Anbringung in seinem nicht erhaltenen Pariser *hôtel particulier* zwischen der Rue Neuve Saint-Augustin und Rue Louis-le-Grand (Ankauf 1713), von dem es hieß, seine Inneneinrichtung übersteige alles, was es in der Stadt zu sehen gebe.¹⁷² Möglicherweise schenkte er die Serie aber auch schon bald nach ihrer Fertigstellung ungenutzt seinem Enkel und Erben François, dem zweiten Duc d'Antin, aus Anlass seiner Heirat 1722.¹⁷³ Zumindest von Louis, dem dritten Duc d'Antin ist bekannt, dass er bei seinem Tod 1757 die Tapisserien im *Cabinet* und im Schlafzimmer seines Stadtpalais in der rue du Faubourg Saint-Honoré hängen hatte.¹⁷⁴ Jede Tapisserie war ein veritables Kompositwerk: In ein sich wiederholendes *alentours* wurde lediglich an entsprechender Stelle ein Reliefmedaillon, ein Bildfeld und eine Inschriftkartusche eingesetzt. Durch das Kompositkonzept konnte bei geringerem Entwurfsaufwand ein ähnlicher Eindruck der Vielfalt erweckt werden, wie es etwa Audrans Meisterwerk der *Zwölf Grottesken-Monate*, entworfen um 1708, tat (siehe Abb. 23). Bei diesem scheinen auf den ersten Blick alle Teile gleich, doch wiederholt sich in Wahrheit nicht ein einziges Detail. Als Bespannung für einen, vielleicht auch zwei Räume kreierte die *Don-Quijote*-Bilder, obwohl von Details überladen und jedes mit einem anderen Bildfeld, eine eindeutige Einheit, ähn-



28 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran und Charles-Antoine Coypel: *Don Quijote auf dem Ball bei Don Antonio (Don Chisciotte a Barcellona al ballo offerto per lui da Don Antonio)*, aus der zweiten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote (Storia di Don Chisciotte)*, 1730-1733, Tapissérie, Wolle, Seide, 3,74 x 5,76 m, Turin, Palazzo Reale, 4656 (1966).

lich einer seidenbespannten Wand, die im Wesentlichen auf der Farbe des Hintergrundes beruhte. Ebenso wie der ursprüngliche Anbringungsort ist auch die Ausstattung des Raumes unbekannt. Wurden die Tapisseries von Sitzmöbeln begleitet? Das Nachlassinventar des dritten Duc d'Antin 1757 könnte darauf einen Hinweis geben: Dort ist von sechs Armlehnstühlen und zwei Sofas die Rede, «*couvert de tapisserie des Gobelins fond jonquille à fleurs*». ¹⁷⁵ Entwürfe *en suite* mit den *Don Quijote*-Tapisseries sind jedoch erst ab 1721 erhalten. ¹⁷⁶

Auch nach der Übernahme der Regierungsgeschäfte 1723 interessierte sich Ludwig xv. (1710–1774) kaum für die Entwürfe der Manufaktur seines Großvaters. Erst 1749, fast zwanzig Jahre später, wurde eine Folge des *Don Quijote* für das königliche Schloss von Marly bestellt. Zu diesem Anlass wurde eigens ein neues *alentours* entworfen. Das geringe Interesse des Königs an der Produktion der Gobelins-Manufaktur war insofern für die drei Unternehmer und Leiter der Werkstätten Jacques Neilson (1714–1788), Michel Audran (1701–1795) und Pierre-François Cozette (1714–1801) besorgniserregend, als dass das Interesse privater Kundschaft nicht in gleichem Maße anstieg und die Rechnungen des Königshauses häufig nur mit großer Verzögerung bezahlt wurden. Zwar produzierte die Gobelins-Manufaktur vornehmlich für den König, doch war ihnen erlaubt, auf eigenes Risiko Aufträge von Privatpersonen anzunehmen. Die Entwürfe für diese Aufträge finanzierten in solchen Fällen die Unternehmer selbst oder die Auftraggeber, ebenso oft wurde aber auch auf Kartons von königlichen Aufträgen zurückgegriffen. ¹⁷⁷ Das zweite *alentours*, das 1721 wahrscheinlich von Coypel und Audran gemeinsam entworfen wurde, entwickelte den Typus der *tapisserie d'alentours* maßgeblich weiter. ¹⁷⁸



29 Manufaktur von Raphael de la Planche nach Charles Errard: *Der Pfau, oder Die Luft* (*Le Paon ou l'Air*) aus der Serie der *Rankenornamente* (*Les Rinceaux*), ca. 1650–1660, Wolle, Seide, Paris, Mobilier national, GMTT 60/1.

Für eine breitere figürliche Szene des Bildfeldes erdachten die beiden Entwerfer eine querformatige Tapisserie (Abb. 28). Mit ihr führten sie einige der wesentlichen Neuerungen der *tapisserie d'alentours* ein, die später die *Tenture de Boucher* prägen sollten. Zum einen veränderte sich, wie bereits erwähnt, der Hintergrund, der nun ein Ornament aus stilisierten Blüten in miteinander verflochtenen Kreisen zeigte. Dieses byzantinische Motiv hatte seit dem Mittelalter in das abendländische textile Ornamentrepertoire Einzug gehalten.¹⁷⁹ Damit löste sich das *alentours* endgültig von dem geometrischen Muster des ersten *alentours* und näherte sich der Illusion des Textilen an.

Die andere Neuerung betraf das Bildfeld, das die Entwerfer physikalischen Regeln unterwarfen und das somit nicht mehr auf prekäre Weise zwischen zwei Arabesken klemmte: Das Bildfeld thront nun vielmehr auf einem Podest, das aus der Inschriftkartusche und einem Wappen besteht, gehalten von einem grotesken Tiermaul und umgeben von Tieren und Kriegstrophäen.¹⁸⁰ Auf diese Weise löste sich die *Geschichte des Don Quijote* von der Medaillondekoration. Medaillons waren im Innenraumdekor des 17. und 18. Jahrhunderts weit verbreitet. Sie fanden sich auf Tapisserien, Möbelbespannungen, Paravents und Teppichen, aber auch die Sujets auf Vertäfelungen, Gläsern und Geschirr wurden vielfach in Form von Medaillons in ein Dekor eingefügt. An der Tapisserie *Der Pfau, oder Die Luft* aus der Serie der *Rankenornamente* wird deutlich, dass bei Medaillons im Gegensatz zu einem geerdeten Bildfeld häufig der Eindruck mitschwingt, es handle sich um eine Öffnung oder einen Durchbruch in einer – in diesem Falle mit Arabesken verzierten – Wand, hinter der eine räumliche Tiefe zu finden ist (Abb. 29). Dieser Effekt entsteht durch die Unverbundenheit der Medaillonform mit dem umgebenden Dekor, dessen Flachheit den kompositorischen Gegenpol zum offenen Bildraum darstellt, der Tiefe und Örtlichkeit evoziert, und demnach mit seinem Sujet eine andere Dekorativität als die umgebenden Arabesken anbietet. Insgesamt bleibt diese Dekoration jedoch raumlos, denn in ihr herrschen keine physikalischen Gesetze. Das Bildfeld der *Geschichte des Don Quijote* hingegen bekommt durch das Podest und seine Rahmung einen Ort, der es als Bild im Bild ausweist, das keine neue Räumlichkeit hinter der gelben textilen Wand suggeriert. Dieser illusionistische Effekt, der hier nur angedeutet ist, sollte sich bei den *Tenture de Boucher* weiter verstärken.¹⁸¹

Die zweite Neuerung im *alentours* der *Geschichte des Don Quijote* ist auf den breiten Seitenrändern zu sehen (siehe Abb. 28). Coypel und Audran füllten sie nicht nur mit den ubiquitären Blumengirlanden. Für die Seitenränder ersannen sie zwei hängende ovale Reliefmedaillons, die sich ebenso wie das zentrale Bildfeld vom Medaillonprinzip der vergangenen Jahrhunderte lösten und eine neue Bildrealität konstituierten – eine, in der das physikalische Gesetz der Schwerkraft erneut aufgezeigt und variiert wird.¹⁸² Lediglich das Sujet des Reliefmedaillons nahmen sie dafür aus dem ersten *alentours* auf, indem sie zwei namenlose Ritterbüsten zeigten. Doch sind sie keinesfalls, wie noch im ersten *alentours*, losgelöst von der sie umgebenden Dekoration: Ihre Platzierung erklärt sich durch ihre Hängung mit filigranen

blauen Bändern von der Rahmenbordüre herab. An diesem Punkt stellt die Tapiserie die Stellung des dekorativen *alentours* als minderwertiges Parergon zum bedeutungsvollen Ergon des namensgebenden Bildfeldes in Frage. Vergleichbar mit den Bergamo-Tapisseries, bei denen die dekorativen und abstrakten Motive anfangs primär ökonomische Gründe hatten, entstand aus der zeit- und geldsparenden Bilderfindung der *alentours* eine Wertschätzung und schließlich Betonung für das Dekorative. Und auch die New Yorker Kuratorin Edith A. Standen konstatierte bereits 1975, dass die Tapisseries des 18. Jahrhunderts das Prinzip aufgriffen, das zwei Jahrhunderte zuvor schon die Bildwirker der Millefleurs-Tapisseries nutzten: «clearly delineated central figures, dominating the composition, but small in comparison with the total area, amid a wealth of delightful accessories.»¹⁸³ Ausgehend von den Bergamo- und den Millefleurs-Tapisseries wird das *alentours* selbst zum Ergon, indem es nicht mehr nur raumlose verzierende Fläche ist, sondern nach den Gesetzen der Physik den materiellen Wohnraum illusioniert. Das zentrale Bildfeld ist nun Teil der Logik des *alentours* und somit Teil eines größeren Ganzen. Mit diesem Bezug auf die Tradition verweist die *tapisserie d'alentours* gleichfalls in einer *mise-en-abyme* der textilen Wandbespannung auf ihre Medialität und ihre immanente Fähigkeit zur Illusion, die keines perspektivischen Bildraumes bedarf.¹⁸⁴

Die Serie der *Tenture de Boucher*

Die Tapisserieserie der *Tenture de Boucher* wurde von 1763 bis 1791 in mehreren Folgen auf Grundlage einiger Gemälde François Bouchers gefertigt und fand alsbald, zuweilen auch unter dem Titel *Les Amours des Dieux*, wirtschaftlichen und künstlerischen Erfolg (siehe Abb. 4).¹⁸⁵ Allen dazugehörigen Tapisseries ist gemein, dass sie ein oder zwei ovale Medaillons, die ein Ölgemälde Bouchers an einer Zimmerwand imitieren, auf karmesinrotem Grund zeigen, dessen florales Muster den visuellen Effekt einer Damastwandbespannung nachahmt.¹⁸⁶



30 Maurice Jacques und François Boucher (zugeschrieben): Tapiserieentwurf, 1758, Öl auf Leinwand, 48 × 88 cm, Paris, Mobilier National, GOB 29.

Zusätzlich ist das *alentours*, das drei Variationen erfuhr, mit Blumen, Trophäen, Girlanden und Vögeln erfüllt und in allen Folgen mit einer Bordüre umgeben, die als ein Goldrahmen erscheint. Die *Tenture de Boucher* ist letzter Höhepunkt des traditionsreichen Mediums Tapisserie im Ancien Régime. Ihr Motiv ist Ausdruck der Verschmelzung traditioneller Technik mit aktuellen ästhetischen Prinzipien der Zeit. Dabei stehen in diesem Kapitel zwei Folgen im Fokus, deren unterschiedlicher sozialer, repräsentativer und ästhetischer Kontext sowie die einhergehende differierende Nutzung die Umbrüche und Entwicklungen der Epoche aufzeigen. Das ist zum einen die erste Folge, die mehrmals nach Großbritannien verkauft wurde, insbesondere nach Croome Court, zum anderen die sechste Folge, die als einzige im Kontext der ursprünglich geplanten Nutzung eingesetzt wurde und ein umfassendes Ensemble im Hôtel de Lassay im Auftrag des Duc de Condé darstellte.

Anfangspunkt dieser beiden Ensembles sind zwei Ölskizzen, die heute im Mobilier National in Paris verwahrt werden. Sie sind die ersten visuellen Hinweise auf die Komposition der *Tenture de Boucher* (Abb. 30–31). Mithilfe erhaltener Rechnungen auf 1758 datiert, werden sie dem Blumenmaler der Gobelins-Manufaktur Maurice Jacques als Verantwortlichem für das *alentours* und François Boucher bzw. dessen Werkstatt als Urheber der Medaillonbilder zugeschrieben.¹⁸⁷ Die beiden Männer waren klug gewählt: Boucher hatte bereits in seinen Entwürfen für Beauvais Erfahrung mit Tapisseriesujets gesammelt und war zudem, auch trotz seines akademischen Erfolges, vertraut mit den kunsthandwerklichen Prinzipien der Dekoration.¹⁸⁸ Jacques hingegen, seit 1756 für die Manufaktur tätig, war als Schüler der Lukas-Akademie in seiner Bildfindung nicht von den Prinzipien der schönen Künste, wie sie die Königliche Akademie aufstellte, gehemmt.¹⁸⁹ Er zeichnete im Folgenden auch für die meisten Aktualisierungen der *alentours* verantwortlich. Diese Ölskizzen sind bereits erstaunlich nah an der späteren Ausführung, alle wichtigen Neuerungen sind



31 Maurice Jacques (zugeschrieben): Tapisserieentwurf, 1758, Öl auf Leinwand, 44 × 79 cm, Paris, Mobilier National, GOB 42.

darin enthalten: Das eine zeigt auf einem hellrosanem Grund, dessen weißlich changierendes Muster auf ein Damastgewebe verweist, drei <Gemälde>: das mittlere im rechteckigen Format (Pentimenti lassen ein ursprünglich ebenfalls ovales Feld erkennen), die lateralen Bilder in ovaler Medaillonform (siehe Abb. 30). Alle drei <Gemälde> hängen an auffälligen blauen Bändern von der goldenen Rahmenbordüre herab und sind mit roten und blauen Blumengirlanden geschmückt. Am unteren Bildrand liegen nicht nur Musikinstrumente wie eine Musette, auch ein exotischer Vogel mit blau-rotem Gefieder hat sich auf dem Tapisserierahmen niedergelassen. Es ist anzunehmen, dass sich Jacques bei diesem Entwurf auf die Dreiteilung der Grotoskenfelder der *Don Quijote*-Tapisserien bezog. Jedoch ist das zentrale Bildfeld nun nicht mehr ein Medaillon, das schwebend die Mitte der Tapisserie einnimmt oder, wie bei der *Don-Quijote*-Tapisserie, lose auf einem Podest ruht, sondern es evoziert nun vollends ein auf eine Wand gehängtes Gemälde.¹⁹⁰ Nicht nur, dass die drei Bilder nun mit dicken Bändern ostentativ auf ihre Hängung am oberen Rand verweisen, sie werfen nun auch Schatten, die eine Lichtquelle von oben links suggerieren.

Eine erste Anregung für die *Tenture de Boucher* lieferte, darauf weist Jacques in seiner ersten Rechnung hin, der Architekt Jacques-Germain Soufflot (1713–1780) in der Funktion als Direktor der Gobelins-Manufaktur. Generell sind der Grad der Beteiligung Soufflots und der anderen Involvierten an der *inventio* der *Tenture de Boucher* umstritten, ihre Darstellung uneinheitlich.¹⁹¹ Ein Brief aus dem Jahr 1758 zeigt aber auf, in welcher Weise Soufflot im Kontext anderer Wandbehänge die Idee zu einer illusionistischen Komposition hatte, bei der vor einem immer gleich gemusterten Hintergrund Bilder imitierender Medaillons mit verschiedenen Motiven von der Tapisserie-bordüre herabhängen könnten:

«J'ay prié aussi Mr Boucher, il y a déjà du tems, d'imaginer quelque chose de plus agréable pour cette tenture sans que le prix augmentât de beaucoup; on pouroit, je crois, Monsieur, faire un fond de mosaïques¹⁹² dans lesquelles seroient des fleurs de lis, enfermé dans une belle bordure à laquelle seroit attaché un tableau de moyene grandeur qui feroit le milieu de la pièce et représenteroit quelqu'acte de justice, différent dans chacune.»¹⁹³

Damit umschrieb er exakt die Komposition der nur wenige Monate später von Jacques und Boucher gefertigten, ersten Entwürfe zur *Tenture de Boucher*. Dabei mögen ihn, darauf weist sein Vorschlag eines Hintergrunds aus Lilien hin, die Wappentapisserien (*chancelleries*) angeregt haben, die der König traditionell einem Kanzler zu Beginn seines Dienstes schenkte. Sie zeigen immer das Wappen des Kanzlers auf einem regelmäßigen Mustergrund aus den königlichen Lilien (Abb. 32). Es ist an dieser Stelle interessant zu erwähnen, dass auch Claude III Audran zahlreiche solcher Wappentapisserien für die Gobelins-Manufaktur entwarf, bevor er sich mit der *Geschichte des Don Quijote* befasste.¹⁹⁴ Soufflot bemerkte «qu'elle peut occuper des ouvriers inférieurs, en expectant la partie des figures»¹⁹⁵ und machte damit

deutlich, dass durch diese klare Trennung von Hintergrund und Motiv auch eine gezieltere Beschäftigung begabter und weniger begabter Wirker möglich sei. Letztere arbeiteten dann nämlich nicht nach den großen Kartons der gesamten Tapiserie, sondern nach kleinen, etwa 45 × 30 Zentimeter großen Vorlagen, die einen oder zwei Musterrapporte enthielten.¹⁹⁶ Das lediglich aus zwei Farben bestehende, immer gleiche Motiv eines «fond de damas» wurde denn auch laut einer Tariftabelle von 1778 mit einem der geringsten Beträge entlohnt.¹⁹⁷ Der Duc de Marigny lehnte zwar Soufflots Vorschlag zunächst ab,¹⁹⁸ doch die Illusion eines herabhängenden Bildes im Bild fand über Boucher und Jacques in abgewandelter Form ihren Weg in die Gobelins-Manufaktur. Die zweite Neuerung, die Imitation des karmesinroten Seidendamastes, kann jedoch nicht Soufflot zugeschrieben werden: Er beschrieb einen «fond de mosaïques», ein Begriff, der als ein *terminus technicus* für jede Art von repetitiv gemusterten Hintergründen diente, wohl in Abgrenzung zu einfarbigen Hintergründen. Man findet ihn in den Quellen beispielsweise auch für den Hintergrund aus verschlungenen Kreisen im zweiten *alentours* der *Geschichte des Don Quijote* (Abb. 33).¹⁹⁹ Dessen Muster ist an antike bzw. byzantinische Motive angelehnt, die in der Renaissance Eingang in alle Bereiche der Dekoration fanden, auch die der Textilien. Mit diesem Muster näherte sich die *Geschichte des Don Quijote* zwar einer Konkretisierung des Motivs an, blieb jedoch weiter im Unspezifischen. Vor allem aber griff es auf ein historisches, nicht spezifisch textiles Muster zurück, dessen Ausführung Ton in Ton keinen Zeitgenossen dazu bewog, von einem



32 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran: *Portiere mit dem Chauvelin-Wappen* (*Portiere with the Chauvelin arms from a set called a Chancellerie*), aus der Serie für Germain-Louis Chauvelin, 1700 entworfen, 1728–1730 gewirkt, Wolle und Seide, 3,54 × 2,79 m, New York, Metropolitan Museum of Art Rogers Fund, 1962, 62.91.



- 33 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran und Charles-Antoine Coypel: *Der gestohlene Esel von Sancho Panza (Furto dell'asino di Sancio Panza)* (Detail), aus der zweiten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote (Storia di Don Chisciotte)*, 1730-1733, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,65 × 3,00 m, Turin, Palazzo Reale.



- 34 Digitale Collage, den Rapport wiedergebend, aus Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher: *Venus und Vulcan* (Detail), aus der Serie *Tenture de Boucher*, 1775-1778, Wolle und Seide, 3,81 × 4,88 m, Los Angeles, J. Paul Getty Museum 71.DD.468.



- 35 Maurice Jacques: Ornamentstich mit sechs Blüten, aus: Maurice Jacques et al.: *Nouveau recueil de fruits, fleurs et plantes utiles aux dessinateurs*, Paris 1749, fol. E3, Paris, Bibliothèque de l'INHA Fol EST 612.



- 36 Seidendamast, ca. 1730, Frankreich, 52,5 × 103 cm, Rapport: H. 41 cm, Stansstad, Galerie Ruf AG, Nr. 0468.

«fond de damas» zu sprechen.²⁰⁰ Die zweite Neuerung dürfte demnach Maurice Jacques zuzuschreiben sein. Wim Mertens und Lesley Miller arbeiteten heraus, dass Jacques vor seiner Tätigkeit für die Gobelins-Manufaktur mit hoher Wahrscheinlichkeit Seidenmotive in Lyon entwarf.²⁰¹ Er mag sich demnach nicht nur von der byzantinischen Stoffimitation der *Don-Quijote*-Serie inspiriert haben lassen, sondern auch von seinen eigenen Entwürfen. Zumal, wie bislang übersehen wurde, zwei florale Ornamentstiche Jacques', die er 1749 veröffentlichte, mit ihren großen und flächigen Blättern den Blumen des Tapiseriegrundes stark ähneln (Abb. 34–35).²⁰²

Diese Übertragung eines textilen Musters in ein anderes textiles Medium sowie die Evokation einer modischen Damastwandbespannung war eine veritable Innovation. Damit stellte die Tapiserie nicht mehr eine beliebige, mit Stoff bespannte Wand dar, sondern die eines aristokratischen Appartements. Diesen Eindruck unterstrichen auch die modischen ovalen «Gemälde» nach Boucher.²⁰³ Wie der *tapissier* Bimont 1770 festhielt, stellten Damaste zu dieser Zeit die weitverbreitetsten Wandbespannungen dar. Er lobte insbesondere ihre Brillanz und Farbintensität, zwei Eigenschaften, die auch die *Tenture de Boucher* zu imitieren suchten.²⁰⁴ Das endgültige Motiv des *Rapports* erfuhr im Vergleich zu den Ölskizzen von 1758 aber noch einige Abwandlungen: Zwar blieb es grundsätzlich bei einem floralen, gewellten Rankenmotiv, doch entschied man sich nun für Karminrot als Farbe, dessen Pigmente länger lichtbeständig blieben.²⁰⁵ Der *Rapport* bestand jetzt aus einem auffallend dicken Gehölz mit je zwei geschlossenen, zwei erblühenden und zwei geöffneten Blüten einer nicht weiter identifizierbaren Blume (siehe Abb. 34). Sie sind jeweils spiegelsymmetrisch. Eine Binnenzeichnung in den Blüten und den Blättern sowie die runden Formen lassen das Motiv trotz der reduzierten Farbigkeit plastisch, die Blätter voluminöser erscheinen. Mit dieser Musterkomposition trafen die Verantwortlichen eine wichtige Entscheidung für den Gesamteindruck der *Tenture de Boucher*, die klar in die Richtung einer privaten, an der Mode orientierten Klientel weist. Anstatt ein klassisch-repräsentatives Damastmotiv wie etwa einen achsengespiegelten Granatapfel zu wählen, griff das Muster aktuelle wellenförmige Rankmotive auf (Abb. 36). Damit schuf Jacques ein idiosynkratisches Muster, das für die Betrachtenden Damast symbolisierte. Dadurch fiel auch ein visueller «Fehler» der Bildwirkerei in der Darstellung des Damastes bei der Rezeption nicht ins Gewicht: Die manuelle Technik der Wirkerei kann nur den Wahrnehmungseffekt, nicht aber die Webtechnik eines Damastgewebes imitieren. Die Wirker waren darauf angewiesen, den visuellen Effekt einer scheinbaren Zweifarbigkeit von Damast nachzuahmen, indem sie zwei verschiedenfarbig getönte Fäden für Muster und Grund nutzten. In der Wirktechnik ist es unmöglich, den schimmernden Effekt eines Seidendamastgewebes anzudeuten, das visuelle Phänomen der changierenden «Flüchtigkeit», das einen großen Teil seiner Beliebtheit ausmachte. Muster, Farbigkeit und Komposition erschaffen demnach kein detailgenaues *Trompe-l'Œil*, sondern vielmehr eine Illusion, die auf die Wahrnehmung der Betrachtenden und ihr Wissen um die

Erscheinung von Damast zielte. Die Illusion evozierte das Bild einer Zimmerwand eines aristokratischen Interieurs. Dabei sind selbst die Blumengirlanden kein rein fiktives Element: Vergleichbare Girlanden finden sich in Pierre-Antoine Baudouins Gouache *Das Coucher der Braut* von 1767 (Abb. 37).²⁰⁶ Der Künstler stellt die Wände des Brautschlafzimmers mit Blumengirlanden verziert dar, der Schmuck ist Hinweis auf das vorangegangene Ereignis im Leben der jungen Frau. Der Werkstattleiter Neilson erkannte das schmückende und frische Potenzial der Blumengirlanden in einer nach Blumen gierenden Zeit und adaptierte die Girlanden bereits 1760 für das *alentours* der *Geschichte des Don Quijote* sowie noch mindestens ein weiteres Mal 1771 für eine Neuauflage der *Götter-Portieren*.²⁰⁷ Neilson war sich der Neuheit des Entwurfs, insbesondere des *alentours*, bewusst. 1767 lud er den französischen Botschafter in England, den Comte du Chastellet, in einem Brief ein, sich die im Entstehen begriffenen Tapisserien anzuschauen: «[I]ls sont traités pour le fond de l'ouvrage dans un goût nouveau qui n'a pas encore paru en France et sur des Tableaux que M. Boucher a fait exprès.»²⁰⁸ Der Künstler Nicolas Delaunay wieder-



37 Pierre-Antoine Baudouin: *Das Coucher der Braut* (*Le coucher de la mariée*), 1767, Gouache, 36 × 31,7 cm, Ankauf 1984, Ottawa, Musée des Beaux-Arts, 28441.

rum ließ sich von der *Tenture de Boucher* inspirieren und fügte 1777 in seine Radierung *Die glückliche Gelegenheit* ein ovales Gemälde ein, das auf einer seidenbespannten Wand hängt (Abb. 38).²⁰⁹ Das Sujet zeigt zwar nicht die liebenden Götterpaare, aber dafür einen Putto, der auf das Paar herabblickt, was als direkter Verweis auf die Tapisseries der Gobelins-Manufaktur verstanden werden kann, denn ab 1775 wirkte Neilson Tapisseries mit ganz ähnlichen Putti-Motiven, ebenfalls nach Vorlagen von Boucher (Abb. 39–40).²¹⁰ Wie auf der *Tenture de Boucher* ist das ovale Gemälde in Delaunays Stich von Blumengirlanden umgeben, die sich allerdings über die Wandfläche hinaus fortsetzen – die *Tenture de Boucher* ist lebendig geworden.

Der Anlass für den Entwurf der *Tenture de Boucher* bleibt im Dunkeln. Zwei Briefe der drei Werkstattleiter legen nahe, dass Neilson, Audran und Cozette selbst die Entwürfe dieser Serie vorantrieben, um den Einrichtungsbedürfnissen aristokratischer Auftraggebender zu entsprechen und so ihre prekäre Auftragslage zu verbessern. Dafür seien, so schrieben Audran, Cozette und Neilson am 12. März 1768 an den Marquis de Marigny, «ouvrages moins dispendieux et propres à s'adapter à différentes grandeurs d'appartemens» vonnöten. Die *alentours* der Tapisseries der *Don Quijote* seien «tellement chargé d'ornemens, qu'elles deviennent chers à l'exécution, et ne plaisent pas aussi généralement que pourroient plaire des sujets plus guays».²¹¹ Der Marquis de Marigny stellte in seiner Antwort vom 19. April 1768



38 Nicolas Delaunay (nach Nicolas Lavreince?): *Die glückliche Gelegenheit* (*L'heureux moment*), 1777, Radierung, 37,9 × 27,7 cm, Washington, National Gallery of Art, 1942.9.2407.

daraufrin ebenfalls fest, dass die Bedürfnisse nach Tapisserien sich gewandelt hatten:

«Quand même les circonstances actuelles n'obligeroient pas à faire des efforts pour occuper autant qu'il sera possible ces Entrepreneurs à remplir les demandes particulières, le changement qui s'est fait depuis quelques années dans le goût et dans la distribution ainsi que l'étendue des pièces des appartemens exigeroit des changemens dans le genre et les dimensions ordinaires des Tentures.»²¹²

Obwohl auch in diesem Fall die Herstellung der Modelle mit königlichen Geldern bezahlt wurde, verblieb nur die 1769 vom Prince de Condé für die Einrichtung des Schlafzimmers im Hôtel de Lassay in Auftrag gegebene sechste Folge in Frankreich (siehe Abb. 47–50).²¹³



39 Gobelins-Manufaktur nach François Boucher, Maurice Jacques und Louis Tessier: *Cupido in einem Medaillon* (*Cupid in a Medallion*), 1776–1777, 370 × 235 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-1975–68.

Aus dem Königshaus fand erst Ludwig XVI. (1754–1793) wieder eine Verwendung für diese Serie, indem er einige der später gewirkten Folgen als diplomatische Geschenke für adelige Höfe in Russland, Österreich und Spanien nutzte. Die Mehrzahl der Ensembles wurde jedoch im Auftrag englischer Aristokraten hergestellt. Den ersten Auftrag erteilte der englische Adelige und Mitglied des House of Lords George William, 6th Earl of Coventry (1722–1809) im Jahr 1763, nur wenige Monate nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges, für seinen Landsitz Croome Court in Worcestershire.²¹⁴

Der Earl of Coventry hatte 1760 den Architekten Robert Adam mit der klassizistischen Innenausstattung der Bibliothek, der Galerie und des *tapestry room* seines Landsitzes betraut (siehe Abb. 4).²¹⁵ Für den Ankauf der Tapisserien reiste der Earl persönlich 1763 und



40 Gobelins-Manufaktur nach François Boucher, Maurice Jacques und Louis Tessier: *Cupido in einem Medaillon (Cupid in a roundel/Pièce à médaillon d'enfant)*, 1777–1778, 373 × 232 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-1955–103.

1764 nach Paris, wo das Ensemble aus zwölf Wandteppichen (davon drei wandfüllende Stücke mit Bildfeld), sechs Armlehnstühlen und zwei Sofas wahrscheinlich nach seinen Wünschen finalisiert wurde.²¹⁶ 1771 brachten die *tapisseries* John Mayhew (1736–1811) und William Ince (1737–1804) die Bespannungen an. Dazu wurden, darauf lassen wiedergefundene Nägel im ansonsten leeren *tapestry room* in Croome Court schließen, die Tapisserien schlicht rundum auf eine hölzerne Trägerfläche genagelt und dabei nach Bedarf gespannt.²¹⁷ Dieser als Salon (*drawing room*) genutzte Raum im ersten Stock mit Maßen von 4,23 × 8,25 × 6,90 Meter war an den drei Wänden, die nicht von Fenstern durchbrochen waren, mit drei wandfüllenden zentralen Tapisserien bespannt, die ein bzw. zwei Bildfelder enthielten (Abb. 41–43). Ein Spiegel hing nicht, wie es in Frankreich üblich gewesen wäre, über dem Kamin an der langen Wand, sondern gegenüber zwischen den Fenstern (Abb. 44).²¹⁸ Der Earl und Adam ließen die Wandteppiche in Maße und Komposition exakt an die Raumverhältnisse anpassen: Wie 1760 allgemein verbreitet, nahmen die Tapisserien über einer hohen Sockelzone die verbleibende Wandhöhe ein. Die Ausbuchtung etwa des Kamins wurde von dem Sujet wie eine Ablage aufgegriffen, ebenso wie die Supraporten den Türsturz als Standfläche für die dargestellten Vasen nutzten. Für diese erste Folge der *Tenture de Boucher* vervollkommnete Jacques gewissermaßen das *alentours* der *Geschichte des Don Quijote*: Es zeigt eine zurückgenommene Dekoration, die ganz auf der freien Fläche einer illusionistischen Damastwandbespan-



- 41 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher, William Ince und John Mayhew nach einem Entwurf von Robert Adam: Tapisserieraum aus Croome Court (Croome Court Tapestry Room), Seitenwand mit *Allegorie des Feuers - Venus und Vulcanus (Allegory of Fire - Venus Visiting Vulcan)*, aus der Serie *Tenture de Boucher*, 1763–1771, Tapisserie, Wolle und Seide, 3,05 × 5,18 m, New York, Metropolitan Museum of Art.



42 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher, William Ince und John Mayhew nach einem Entwurf von Robert Adam: Tapisserieraum aus Croome Court (Croome Court Tapestry Room), Hauptwand mit *Allegorie der Luft - Cephalus und Aurora* und *Allegorie der Erde - Vertumnus und Pomona* (*Allegory of Air - Cephalus and Aurora* und *Allegory of Earth - Vertumnus and Pomona*), aus der Serie *Tenture de Boucher*, 1763-1771, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,05 × 8,31 m, New York, Metropolitan Museum of Art.



43 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher, William Ince und John Mayhew, nach einem Entwurf von Robert Adam: Tapisserieraum aus Croome Court (Croome Court Tapestry Room), Seitenwand mit *Allegorie des Wassers - Neptun und Amymone* (*Allegory of Water - Neptune Rescuing Amymone*), aus der Serie *Tenture de Boucher*, 1763-1771, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,05 × 5,18 m, New York, Metropolitan Museum of Art.

nung basiert. Das *alentours* ist von allen grotesken Elementen befreit. Lediglich einige Vögel im Flug durchbrechen den vertikalen Aufstieg der Musterranken (siehe Abb. 41 und 43). Im Zentrum sind je ein bzw. zwei ovale Medaillongemälde dargestellt, die an zwei Bändern von der Bordüre herabhängen. In diesem Fall erscheint die Bordüre als goldener Rahmen mit Eckvoluten. Die Medaillonrahmen imitieren ebenfalls einen Goldrahmen, mit einem mythologischen Götterliebespaar als Sujet. Der Rahmen ist am oberen und unteren Rahmen mit Blumen als Girlanden und Sträußen verziert. Während an den kurzen Seiten die *Musette* aus Jacques' Entwurf aufgegriffen wurde, thront in der Mitte der langen Seite – der größten Tapissérie mit zwei Bildfeldern – eine dunkelblaue Vase, und bildet damit eine Bekrönung für den Kamin aus weißem und rotem venezianischen Marmor, dessen Einlegearbeit aus Lapislazuli die Farbe der Vase aufgreift (siehe Abb. 42).²¹⁹ Links und rechts des zentralen Bildfeldes ist das Dekor derart zurückgenommen, dass ein freier Blick auf den imitierten Damast fällt – der Hintergrund selbst wird zum Sujet. Getragen wird das neue *alentours* von der komplexen Illusion einer modischen Raumwand. Die Tapisséries imitieren nicht nur einen mit Seide bespannten Salon, sie ahmen auch die Gemäldesammlung eines Gemäldeconnaisseurs nach, der aktuelle französische Kunst zu schätzen weiß.²²⁰ Bouchers Entwürfe werden zum einen in Form von gewirkten <Gemälden> zur Neuinterpretation der Medaillontapisséries des 17. Jahrhunderts, zum anderen übersetzen sie das traditionelle Thema der vier Elemente, dargestellt als Götterliebespaare, in Bouchers pastorale Bildsprache.²²¹ Auf Jacques' Entwürfen kamen ländliche Liebes- und Nymphenszenen zum Einsatz. Alle Bilder Bouchers in diesem Kontext entwickeln jedoch kaum perspektivischen Bildraum, die Szene findet auf einer, maximal



44 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher, William Ince und John Mayhew nach einem Entwurf von Robert Adam: Tapissierieraum aus Croome Court (Croome Court Tapestry Room), Fensterwand mit Vasenmotiven, aus der Serie *Tenture de Boucher*, 1763–1771, Tapissérie, Wolle und Seide, 3,05 × 3,18 m, New York, Metropolitan Museum of Art.

zwei eng hintereinander gestaffelten Bildebenen statt. Die Horizontlinie bleibt verdeckt. Die Paarszenen wie *Neptun und Amymone* (*Allegorie des Wassers*) unterstützen demnach den Gesamteindruck des Dekorativen, der Flachheit. Insgesamt beherrscht damit das Karmesinrot des *alentours* den Raum. Die Möblierung unterstrich diesen Eindruck: Die beiden Sofas links und rechts des Kamins und die sechs Stühle an den Seitenwänden waren von John Mayhews und William Inces Werkstatt ebenfalls mit den Tapisseries bezogen worden,²²² als einziges anderes Möbelstück ist ein Tisch unter dem Spiegel belegt.²²³ Das Prinzip des *meuble* war auf die Spitze getrieben. Der Seheindruck der Betrachtenden, der sie panoramatisch über 360 Grad umfängt – vervielfacht durch den Spiegel –, wird erhöht durch die scheinbaren Leerstellen im *alentours*. Mit diesem Effekt entstand ein genuin neues Display für die *Tenture de Boucher*, das die fünf nachkommenden englischen Auftraggeber, von Adam sekundiert, grundsätzlich übernahmen.²²⁴

Nur eine einzige Folge der *Tenture de Boucher* wurde für einen französischen Privatmann ausgeführt, und zwar ab 1769/1770 für Louis V Joseph Prince de Bourbon-Condé (1736–1818).²²⁵ Es handelt sich um ein Ensemble mit karmesinrotem Grund aus der sechsten Folge, die als Wintereinrichtung des Paradeschlafzimmers für seine Schwiegertochter, die Duchesse de Bourbon, im 1768 angekauften und renovierten Hôtel de Lassay zum Einsatz kam. Die Idee eines *chambre à coucher* mit der *Tenture de Boucher* als Bett-, Wand- und Möbelbespannung datiert noch vor die ersten Entwürfe für die englischen Auftraggeber und ist mit einem anderen französischen Auftraggeber,



45 Kopie nach Maurice Jacques: Entwurf für die Behänge des Schlafzimmers des Comte de Lillebonne, Kopie aus dem 19. Jahrhundert [1761–62], Öl auf Leinwand, 375 × 52,5 cm, New York, Sotheby's, 16. 5. 1996, Lot 99.

François-Henri d'Harcourt, comte de Lillebonne (1726–1802) verbunden, der um 1768 aus unbekanntenen Gründen das Projekt aufgab. Nachdem der Comte Interesse an einem solchen *meuble* äußerte und Marigny vom König im Sommer 1761 die Erlaubnis erhalten hatte die Entwürfe aus der Staatskasse zu finanzieren,²²⁶ fertigte Jacques eine Zeichnung «représentant un Apartement tel qu'il doit être, avec les tentures de la tapisserie, le lit, le fauteuil et le canapé. Ce projet a été fait pour disposer et faire décider les particuliers qui désireroient cet ouvrage énoncé».²²⁷ Die Zeichnung, die nur als Kopie aus dem 19. Jahrhundert überliefert ist, zeigt drei Tapisserien auf blauem Grund mit den Medaillons und Blumengirlanden wie in Jacques' Ölskizzen von 1758 (Abb. 45; siehe auch Abb. 31).²²⁸ Ob die Bespannung lediglich als Alkoven oder raumfassend angelegt war, ist nicht zu erkennen. Am unteren Rand zeigen sich in der Dekoration bereits einige Elemente, die kurze Zeit später auch in der Folge von Croome Court auftauchen: Blumensträuße in den Volutenecken und zentral eine blaue Vase. Zu den Wandbespannungen passend entwickelte Jacques nun zusätzlich ein *Lit à la Duchesse* und die Bespannung für einen Armlehnstuhl und ein Sofa. Für das Bett griff Jacques nicht das Medaillonmotiv auf, sondern entwickelte eine an das Muster von Rankgittern angelehnte *treillage*-Ornamentik. Das Kopfteil und den Betthimmel schmückten ein vegetabil gerahmtes Motiv mit Putti und Wolken. Der Entwurf scheint dem Comte und Marigny zugesagt zu haben, denn 1762 bis 1764 fertigte Jacques die entsprechenden Kartons für das Bett, die Wandbehänge und einen Kaminschirm (Abb. 46).²²⁹ Das Projekt endete



46 Maurice Jacques (Entwurf): Karton für die Wandbespannung des Comte de Lillebonne, zweite Folge der Serie *Tenture de Boucher*, 1762–1764, Paris, Mobilier National, G 0 B 190/1–4.

jedoch 1768 unvollendet.²³⁰ Tapissieriespannte Betten waren eine ungewöhnliche Idee und im 18. Jahrhundert keineswegs üblich.²³¹ Das Lillebonne-Projekt war Marignys und Jacques' Versuch das Portfolio der Gobelins-Manufaktur zu erweitern und sich insbesondere gegen die zunehmende Verbreitung der <preiswerteren> Seidenbespannungen zu behaupten, wie Marigny 1761 auch an Ludwig xv. schrieb: «Un meuble de cette espèce, une fois connu, pourroit faire souhaiter d'en avoir de semblables et ils [die Tapissereien, AR] ne seroient point par leur valeur au-dessus des facultés d'un grand nombre de personnes jouissantes», und fügte den Wunsch hinzu «qui les préféreroient à toutes sortes de canapés, tentures, lits, sièges et portières en étofes de soye les plus recherchées».²³²

Lillebonnes unvollendetes Projekt inspirierte aber nicht nur Robert Adams Vorhaben für Croome Court – Marignys und Jacques' Hoffnung, das Motiv lasse sich für verschiedene Raumsituationen adaptieren, erfüllte sich also – sondern hatte auch Einfluss auf die 1769²³³ vom Prince de Condé in Auftrag gegebene Folge von vier Tapissereien (Abb. 47–50). Der Prince de Condé hatte 1768 vom Comte de Brancas-Lauraguais das Hôtel de Lassay erworben, das er in den folgenden Jahren unter starken Umbauten an sein eigenes Palais-Bourbon anschloss.²³⁴ Im Jahr nach dem Ankauf besichtigte er die Gobelins-Manufaktur und gab die Folge in Auftrag. Außerdem kamen zwei neue Medaillonmotive zum Einsatz, *Amor und Psyche* und *Venus entsteigt dem Wasser*. Neilson schrieb 1771, der Prince de Condé habe fehlende Motive bei François Boucher in Auftrag gegeben, wolle sie aber



47 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher: *Vertumnus und Pomona*, aus der Serie *Tenture de Boucher* für den Duc de Condé, 1769–1771, Tapissiererie, Wolle und Seide, 4,25 × 3,00 m, Paris, Musée du Louvre, OA 5119.



- 48 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher: *Amor und Psyche*, aus der Serie *Tenture de Boucher* für den Duc de Condé, 1769–1771, Tapiserie, Wolle und Seide, 4,25 × 3,00 m, Paris, Musée du Louvre, OA5118.



- 49 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher: *Aurora und Cephalus*, aus der Serie *Tenture de Boucher* für den Duc de Condé, 1769–1771, Tapiserie, Wolle und Seide, 4,25 × 3,60 m, Paris, Musée du Louvre, OA5121.



- 50 Gobelins-Manufaktur nach Maurice Jacques und François Boucher: *Venus entsteigt dem Wasser (Vénus sur les eaux)*, aus der Serie *Tenture de Boucher* für den Duc de Condé, 1769–1771, Tapiserie, Wolle und Seide, 4,25 × 3,60 m, Paris, Musée du Louvre, OA 5120.



- 51 François Boucher und Werkstatt: *Jupiter und Calisto (Jupiter and Callisto)*, ca. 1770–1771, Öl auf Leinwand, 142,2 × 114,3 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. Sosthenes Behn, G.55.8.1.

in seinen Räumen aufhängen und nicht der Manufaktur übergeben.²³⁵ Condé gab 1770 noch ein drittes ovales Gemälde mit dem Titel *Jupiter und Calisto* bei Boucher in Auftrag, das aber in keiner heute bekannten Tapisserie Verwendung fand. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um das Pendant zur *Venus aus dem Wasser steigend*, die als Paar im North Carolina Museum of Art in Raleigh erhalten sind und selten mit der *Tenture de Boucher* in Verbindung gebracht werden (Abb. 51–52).²³⁶ Fenaille berichtet von heute verschollenen Kopien des Paares in der Sammlung der Gobelins-Manufaktur aus dem späten 18. Jahrhundert, die er Belle zuschreibt.²³⁷ Andere Autoren halten Boucher selbst und seine Werkstatt für die Urheber der Leinwände, die 1870 aus dem Depot der Manufaktur gestohlen wurden.²³⁸ Die Dokumente machen aber eine andere Zuschreibung wahrscheinlich: Wenn der Prince de Condé Bouchers Gemälde behalten hat, wie Neilson es darstellt, dann liegt es nahe, dass die Kopien – «tableau représentant Psyché et l'Amour pour l'un des médaillons du meuble des Gobelins»²³⁹ –, die der Prince 1771 bei dem Historienmaler Gabriel Briard in Auftrag gab, von der Manufaktur für die Herstellung der Kartons gebraucht wurden.²⁴⁰ Für das Motiv *Amor und Psyche* nutzte Boucher jedenfalls eine Grisaille-Studie als Grundlage, die er bereits 1742 gefertigt hatte.²⁴¹

Im Gegensatz zu dem Earl of Coventry war der Prince de Condé an einem Schlafzimmer interessiert und gab, möglicherweise bereits im Hinblick auf die Hochzeit seines Sohnes 1770, bei Neilson ein *meuble* ähnlich zu Jacques' Entwurf für den Comte de Lillebonne in Auftrag.²⁴² Der bereits verwitwete Prince de Condé wollte das Hôtel



52 François Boucher und Werkstatt: *Venus entsteigt dem Wasser* (*Venus Rising from the Waves*), ca. 1769–1771, Öl auf Leinwand, 142,2 × 114,3 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. Sosthenes Behn, G.55.8.2.

de Lassay ursprünglich zu seinem eigenen Heim machen.²⁴³ Ab 1769 waren *menuisiers* an der Innenausstattung des Palais Bourbon wie auch des Hôtel de Lassay beschäftigt. An letzterem ließ der Prinz nur die wichtigsten Renovierungsarbeiten ausführen, wie etwa Stuck- und Vergoldungsarbeiten, die Integralität der Räume blieb jedoch erhalten. Die Hochzeit seines Sohnes Louis VI Henri Joseph, Duc de Bourbon (1756–1830), mit dessen Cousine Louise Marie Thérèse Bathilde d'Orléans (1750–1822) im darauffolgenden Jahr brachte die ursprünglich geplante Raumverteilung durcheinander: Der Prinz überließ nun seiner Schwiegertochter das Paradeappartement aus insgesamt sechs Räumen,²⁴⁴ und ließ sich selbst und seinem Sohn kleinere Appartements einrichten. Das Schlafzimmer befand sich dabei am rückwärtigen Teil des Palais in der Enfilade, seine drei Fenster gingen auf den Garten. Das 1779 angefertigte Inventar beschreibt das textile Interieur in seiner Winterbespannung umfassend. Es zählt die «[q]uatre pièces de tapisserie des Gobelins, fond damas cramoisy, fleurs, guirlandes, avec un médaillon au milieu de chaque pièce représentant les Amours de Psyché d'après Bouché» auf, die mit «toille d'Aleçon rouge», einem Hanfstoff, doubliert waren. Die Beschreibung stimmt nur bedingt: Die vier Tapisseries enthalten neben den beiden neuen bei Boucher in Auftrag gegebenen Medaillons, von denen eines Psyche darstellt, auch zwei der älteren Sujets (siehe Abb. 47 und 49). Abgesehen von dieser Neuerung greifen die Tapisseries im Dekor die wesentliche Neuerung der Lillebonne-Kartons wieder auf: In den unteren Eckvoluten finden sich die Blumensträuße, in der Mitte steht die blaue Vase. Es gibt aber auch erhebliche weitere Änderungen, die sich auf alle weiteren *alentours* auswirkten. Sie sind zum Teil in vorsichtigen Umrisslinien auf die Lillebonne-Kartons aufgetragen und haben im Wesentlichen das Ziel das leere *alentours* zu füllen (siehe Abb. 46). Sie greifen wieder die Listel der *Don-Quijote*-Serie auf, die das *alentours* in einen äußeren, dunkelroten und einen inneren, hellroten Hintergrund aufteilt. Links und rechts bildet diese neue Rahmung Podeste, auf denen Blumen und Vögel ruhen. Den unteren Rand bildet eine Buchsbaumrundung, die im Kaminschirm wieder aufgegriffen wird. Die Rahmung ist, anders als das noch der Fall bei Lillebottes Bettrücken war, im oberen Teil geometrisch angelegt, was erstmals leicht klassizistische Elemente in die Tapiserie einfügt. Diese Elemente verstärken sich noch im Bettrücken: Er greift aus dem *alentours* neben den Blumengirlanden die vegetabile Stange und das geometrische Gesims auf, von dem zwei Kiefernzapfen herabhängen (Abb. 53). Beide Hintergründe nehmen den Effekt des Tapisserieshintergrundes auf, sind aber im Motiv verkleinert und abgewandelt. Im Mittelfeld, auf dessen unterem Rand wie auf einem Fensterbrett rechts und links Kriegstrophäen ruhen, eröffnet sich der Blick in eine Landschaft, in dessen Hintergrund sich ein kleiner Rundpavillon erhebt. Das Feld wird dominiert von einem im Vordergrund wachsenden, schmalen Rosenbusch, der eine linksseitige Lichtquelle suggeriert. Davor, auf dem hölzernen Bettkopf, befand sich eine wahrscheinlich geschnitzte, goldgefasste Skulptur, für die die Tapiserie den Hintergrund lieferte: «le chantourné [...] orné d'une figure de grandeur naturelle, de branches de laurier et de guirlandes

de fleurs; [...] au milieu du dit chantourné, un médaillon dans lequel est le chiffre de Madame la princesse». ²⁴⁵ Es handelte sich Christian Baulez zufolge um eine Figuration der Unsterblichkeit, des Kriegsgengels (*l'Immortalité, Génie de la Guerre*), ²⁴⁶ auf den auch die Kriegssymbole und Lorbeerzweige hinweisen und auf den Prince de Condé selbst als ursprünglichen Besitzer des Bettes. ²⁴⁷ Diese Leerstelle der Tapisserie ging demnach mit der Skulptur eine Einheit ein, wie laut Inventar auch der Baldachin skulptierte Elemente enthielt. Wahrscheinlich war die Figur von dem Bildhauer Charles Lachenait gefertigt worden, der mit Louis-Charles Carpentier zusammenarbeitete. ²⁴⁸ Wie auf den Tapisserien ist das Motiv des Bettrückens abschließend von Blumen-



53 Maurice Jacques und Alexis-Simon Belle: Bettrücken für das Paradebett, aus der Serie *Tenture de Boucher* für den Prince de Condé, um 1775, Tapiserie, Wolle und Seide, Paris, Musée du Louvre, OA 9546.

girlanden umgeben. Das dazugehörige Bett ($7 \times 7 \times 6 \text{ pieds}^{249}$) hatte laut Inventar einen dreistufigen Baldachin²⁵⁰ «dont celle de dessus est cartonnée et dorée en plain, les deux autres faites pour recevoir les etoffes, ornée de deux corniches très richement sculptées et dorées avec un couronnement à corniche orné d'un ordre d'architecture» und war mit vier Federbüschen und einer Federkrone bekränzt. Auf den Schabracken fand sich mehrmals das Wappen der Duchesse, die zu Kiefernzapfen geschnitzten Pfostenenden griffen das Thema wieder auf. Während der Baldachin, die unbekannte Figur und die Pfosten in verschiedenen Goldtönen gefasst waren, waren die Textilien, «savoir l'impériale, pentes en dedans et en dehors, le dossier, quatre bonnes grâces, la courtépointe, les trois soubassemens et petit dossier chantourné» aus abermals geblühten Gobelins-Tapisserie und verziert mit einem großen Fransensrand und einer Borte und, wie das Inventar nicht vergisst hinzuzufügen, «tout doublé de gourgouran et pékin cramoisy.»²⁵¹ Dezallier d'Argenville beschrieb 1778 in seiner *Voyage pittoresque de Paris* das Paradeschlafzimmer der Duchesse mit besonderem Gewicht auf den Tapisserien und dem Bett: «On entre ensuite dans la chambre à coucher, tendue l'hiver de tapisseries des Gobelins, avec des médaillons coloriés, exécutés d'après Boucher, ainsi que le lit d'un genre nouveau.»²⁵² Die Anbringung hatten wahrscheinlich die namentlich belegten *tapissiers* Toussaint und Ledreux besorgt,²⁵³ für die das Bett einen Höhepunkt ihrer Arbeit dargestellt haben mag.²⁵⁴ Diese Raumausstattung wurde abgerundet durch 22 Stühle (Privatsammlung), sechs Fauteuils (Amsterdam, Rijksmuseum), zwei Bergèren, einem Kaminschirm (Karton in Paris, Mobilier National) und einem sechspaneeligen Paravent (nicht erhalten), die ebenfalls mit der passenden Tapisserie bespannt waren.²⁵⁵ Auf den Kommoden stand ein Set Sèvres-Porzellan mit rosa Grund. Wahrscheinlich handelte es sich um die Vasen, die der Prince de Condé im Winter 1758 von der Sèvres-Manufaktur gekauft hatte, die ersten rosagründigen Porzellanstücke überhaupt (Paris, Musée du Louvre).²⁵⁶ Sie zeigen in ihrer Mitte jeweils eine Kartusche mit zwei Putti, die zusammen die Jahreszeiten symbolisieren und im Stil Bouchers gehalten sind.²⁵⁷ Auch die übrigen Räume des Hôtel de Lassay waren nach der neuesten Mode ausgestattet: Der *Salon d'attente* der Duchesse war seit etwa 1771/72 mit dem blaugrünnen Seidenstoff *Die Rebhühner* von Philippe de Lasalle bespannt (Abb. 54).²⁵⁸

Mit nur wenigen Jahren Abstand entstanden in Croome Court und im Hôtel de Lassay mithilfe der *Tenture de Boucher* zwei Interieurs als Gesamtkunstwerke, die nicht hätten unterschiedlicher sein können. Während für den Earl of Coventry das *alentours* des Comte de Lillebonne von jedem Balast befreit und reduziert wurde, auch die Einrichtung überaus reduziert war, stellte das Schlafzimmer der Duchesse de Bourbon ein vielteiliges Ensemble aus Textilien, Möbeln und Kunstwerken wie Gemälden und Porzellan dar. Die Interieurs zeugen auch vom individuellen Geschmack der Auftraggebenden, auf die Marigny, Neilson und Jacques mit ihrer Bilderfindung einzugehen wussten. Auf

unterschiedliche Weise bringen beide Räume klassizistische Elemente mit der *papillotage* in Verbindung und vermitteln so zwischen den Epochen und Stilen. Auch die Illusion selbst changiert zwischen verschiedenen Prinzipien der illusionistischen Wanddekoration: Einerseits wird hier, ähnlich dem Prinzip des *quadro riportato*, nach einem Weg gesucht das Bild Bouchers im Wandraum zu verankern, indem ihm mit dem *alentours* eine Rahmung gegeben wird.²⁵⁹ Andererseits sind die Räume aber durchaus auch der barocken Quadratura-Malerei verwandt, sucht die Rahmung der *Tenture de Boucher* doch eine Illusion zu erzeugen.²⁶⁰ Was sie von beiden unterscheidet, ist die Tatsache, dass der Rahmen selbst eine Illusion ist und in seinem Zentrum befindet sich nicht eine Öffnung hin zum Himmel, das heißt zur Natur, sondern das *alentours* wie auch das dargestellte Tafelbild werfen die Betrachtenden in den Innenraum und auf sich selbst zurück. Der Kunst des 18. Jahrhunderts entspricht die Illusion des Wirklichen oder des zumindest Möglichen: Nicht im Sujet von Bouchers Gemälde findet sich der Bildraum, dessen Illusion die Betrachtenden zu Beteiligten macht – Bouchers Bildraum bleibt flach und diffus, das Bild ist in sich abgeschlossen –, sondern in der *mise-en-abyme* der seidenbespannten Wand, auf der ein Gemälde hängt. Dieser *contrast piquant* der Illusion und auch der Widersprüche kommt in beiden Interieurs zum Tragen. Im *drawing room* von Croome Court, dem Raum für gesellschaftliches Beisammensein, umfasst er die Betrachtenden vollständig und erzeugt durch seinen Fokus auf die Leerstelle des imitierten Seidendamasts ein besonders intensives Spiel mit der Wahrnehmung



54 Philippe de Lasalle: *Die Rebhühner (Les Perdrix)*, 1771–1772, Lyon, Seide, 208,3 × 78,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1950, 50.8a.

die Betrachtenden. Zugleich erzeugt der textile Raum, der durch die Farbigkeit und Einheitlichkeit der Komposition zusammengehalten wird, auch einen Effekt des Abschlusses: Seine extreme Flachheit drängt in den Betrachterraum und umfängt den Anwesenden.

Im Hôtel de Lassay schmückte das *meuble* hingegen wie ein Alkoven die Bettwand eines repräsentativen Schlafzimmers, die Dekoration des Raumes stellt den Status seiner Bewohnerin zur Schau. Die *tenture* diffundierte abermals in Form von Sitzmöbeln, zusätzlich aber auch als Kaminschirm, Paravent und vor allem in Form des raumgreifenden Bettes in den holzvertäfelten Raumteil. Ovale Gemälde, möglicherweise gar die von Boucher angefertigten Bilder, griffen zudem die illusionistischen Bilder auf und überführten sie realiter in den Betrachterraum. Dieses Spiel mit der Illusion trieb der Betrücker auf den Höhepunkt, indem er die Figur aus dem Motiv in Form einer Holzskulptur heraustreten ließ. Skulptur und Tapisserie gingen eine bildliche Symbiose ein, deren Finesse auf der Illusion einer behangenen Zimmerwand beruhte.

1.3 Illusion und *papillotage*

Die Illusion einer behangenen Zimmerwand ist eine grundsätzlich andere als die eines perspektivischen Bildraumes. Diese Art der Illusion, die eine Einheit mit dem Raum eingeht, findet sich vielfach in den Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts, wurde aber bislang kaum betrachtet. Die Textilien rekurrieren damit aber auf ein Wahrnehmungskonzept – das der *papillotage* –, das für das Rokoko konstituierend war, wie dieses Kapitel zeigen mag.

Marian Hobson verortete 1982 in ihrer Monografie *The Object of Art: the Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert einen epistemischen Wandel der Rezeption von Illusion: War sie zuvor als ein Werkzeug der Magie, als ein Mittel zu Betrug und Täuschung angesehen worden, so wiederholte sich in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts die Locke'sche Trennung der materiellen, äußerlichen Realität von der mentalen, innerlichen Subjektivität: Illusion konnte jetzt als ein Teil einer bimodalen Kunsterfahrung geschätzt werden, bei dem der Rezipient bzw. die Rezipientin die fast gleichzeitige Wahrnehmung des physikalischen Gegenstandes sowie dessen imaginativen Stoff erkennt und zu schätzen weiß.²⁶¹ Diesen Effekt des Flirrens benannte Hobson nach zeitgenössischen Aussagen von Roger de Piles, Nicolas Le Camus de Mézières und anderen als *papillotage*.²⁶² Hobson erarbeitete diesen Umbruch vor allem auf dem Gebiet der Literatur, der Malerei und des Theaters.²⁶³ Es wird aber schnell deutlich, dass ihre Erkenntnisse auf weite Teile der Kunst des 18. Jahrhunderts anwendbar sind, denn ihnen liegt ein genereller gesellschaftlicher Zustand zugrunde. Roger de Piles etwa bewunderte die Augentäuschung («tromper les yeux») statt sie zu verurteilen, und der Mathematiker Bernard Lamy (1640–1715) benannte in seinem *Traité de perspective* wohlwollend den Unterschied zwischen dem Gesehenen und dem Wahrgenommenen («le jugement»), das den Fehler der Augen ob der Kunstfertigkeit der Täuschung nicht korri-

gieren könne.²⁶⁴ Die Illusion, die zwischen dem Echten und Falschen oszillierte, wurde dadurch zum Mittler zwischen der Kunst und den Betrachtenden; sie wurde ein ästhetisches Prinzip und setzte die alte Herrschaft der *vraisemblance* ab, der plausiblen Naturnachahmung.²⁶⁵ Auch die *Geschichte des Don Quijote*, die *Tenture de Boucher* sowie Seidenwandbespannungen und Savonnerien nutzten diesen Effekt, wie diese Arbeit zeigt.

Generell ist eine Illusion zunächst nur das, was passiert, wenn ein Betrachter oder eine Betrachterin etwas wahrnimmt, wovon das Kunstwerk lediglich das Abbild ist. Sie entsteht, wenn die Betrachtenden nicht sicher sein können, ob eine Erscheinung ‹echt› ist, jedenfalls nicht, ohne sie zu berühren oder ihren Standort zu verändern.²⁶⁶ Imitiert diese Erscheinung eine Grenzüberschreitung vom Betrachter- in den Bildraum hinein, lässt sich nach Omar Calabrese, der die illusionistischen Bildräume nach der Art ihrer Liminalität unterschied, von einem *Trompe-l'Œil* sprechen.²⁶⁷ Tapissierfolgen wie beispielsweise die *Maisons royales* zielten auf ein solches Blickregime, bei dem naturnahe, architektonische und auch utopische Tiefenräume eröffnet wurden (Abb. 55); doch als zeitgemäß wurden vielmehr, so zeigen Briefe der Gobelins-Unternehmer, die *tapisseries d'alentours* empfunden. Um allerdings die Unterschiede der Illusionen zu verstehen, muss die Frage nicht lauten, wie die Kunst die Realität kopierte, sondern wie die Kunst die Rezipienten und Rezipientinnen glauben machte, dass sie die Realität kopiert.²⁶⁸ Diese Frage drängt sich bei der Betrachtung der Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts auf, denn eine Form von Naturalismus ist erkennbar, aber sie arbeitet nicht mit



55 Gobelins-Manufaktur nach Charles Le Brun: *Das Schloss von Monceaux - Dezember* (*Château of Monceaux - Month of December*), um 1665–1668 entworfen, vor 1712 gewirkt, Tapissiererie, Wolle und Seide, 3,17 × 3,30 m, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 85.DD.309.

den klassischen Mitteln, die der illusionistischen Kunst zugeordnet werden, etwa dem perspektivischen Bildraum. Bei ihnen kann nicht eine räumliche Schwellenüberschreitung das Objekt erklären, denn ihr Illusionsraum bleibt dermaßen flach, dass er sich im Gegenteil in den Betrachterraum wölbt. Indem sie eine modische Zimmerwand imitiert, unterscheidet sich die *tapisserie d'alentours* fundamental von Trompe-l'Œil-Tapisserien, die vielmehr einen Außenraum zu evozieren suchen. Die Illusion der *tapisseries d'alentours* richtet sich jedoch nach innen, in den Raum hinein, und wirft dadurch gleichfalls die Betrachtenden auf sich selbst und ihre innere Gefühlswelt zurück. Nicht die Annahme einer Grenzüberschreitung wie im Trompe-l'Œil bedeutete für die Betrachtenden des 18. Jahrhunderts den Schlüssel zum komplexen Reiz der *tapisseries d'alentours*, sondern die *papillotage* sowie die zweifach tradierte Motivgeschichte der Grotteske und der Millefleurs-Tapisserie. Mit deren Hilfe wird verständlich, dass sich das Medium der Tapisserie im 18. Jahrhundert auf seine motivischen Wurzeln besann, indem es den medienspezifischen Raumbegriff und die Ästhetik einer komplexen Illusion anwendete. Ausgehend vom Motiv des Rahmens als klassisches Parergon entwickelte sich mit der *tapisserie d'alentours* das Motiv der gestaffelten Rahmungen zum Ergon eines *«Ganzen aus vielen Teilen»*. Mit diesen Mitteln konnte eine textile Raumausstattung wie die der *Tenture de Boucher* mit dem Interieur in Beziehung treten, so dass sie gemeinsam ein nach innen gerichtetes Dekor der Umschlossenheit vertraten. Einem solchen Eindruck konnte ein Betrachter oder eine Betrachterin beim Betreten des *tapestry room* in Croome Court und den anderen belieferten Adelsresidenzen wie bei einer *millefleurs*-Tapisserie nicht entgehen, denn die eintretende Person war sogleich der sie vollständig umgebenden Raumbühne des Textil-Ensembles ausgesetzt: Nicht nur alle vier Wände, inklusive der Supraporten, waren mit der Tapisserie bespannt, das *meuble* wurde auch komplettiert durch mit dem gleichen Stoff bezogene Sofas, Stühle, Kaminschirme und Paravents. Kein Blick konnte sich dieser Realität entziehen, was die Betrachtenden somit auf sich selbst, das heißt ihren Intellekt und ihre Wahrnehmung, zurückwarf. Ihnen bot sich ein Schauspiel, das ihre Sinne und ihren Geist gleichermaßen ansprach. Eine Staffelung von Rahmen und Rahmungen – äußerer und innerer Goldrahmen, Blumengirlanden, das *alentours* – überfrachtete die Betrachtenden mit der Superposition heterogener Bildelemente wie Ornament und Sujet, Fläche und Tiefe und scheinbar verschiedener Materialien; ein Zustand, der die Abstammung von der Grotteske verrät.²⁶⁹ Die illusionistische Wandbespannung – das Bedürfnis der Taktilität ist hier somit doppelt gegeben – stand im Einklang mit einer bimodalen Wahrnehmung des auf engstem Raum gegebenen Effekts, wie sie von Hobson beschrieben wurde. Bei einer solchen koexistieren die sinnliche Wahrnehmungsillusion und das intellektuelle Bewusstsein und vereinigen sich zu einer angenehmen zirkulären Erfahrung aus Überraschung und Befriedigung.²⁷⁰ Gesteigert wurde dieses Erlebnis durch die *papillotage*, nach deren Prinzip flirrende, überbordende und fragmentierte Bilder die Betrachtenden in einen Zustand des Taumels versetzen, idealtypisch umgesetzt von den *tapisseries d'alentours*.

Weder das Gemälde noch das Buch konnten die Betrachtenden in der Illusion dermaßen komplett umfassen und, gefördert durch den *contrast piquant* der Fülle und Trivialität des Dekorativen, den unendlich wiederholbaren und erneuerbaren Interpretationsprozess bieten.²⁷¹ Hobson beschreibt die *papillotage* anhand des Flackerns von Komplexität und Trivialität in der Malerei, wo die Überraschung der Illusion den Blick der Betrachtenden zunächst in den Bildraum lenkte, um von dort zurück auf die Realität des Zeichens – die Bildoberfläche – verwiesen zu werden. Die *tapisserie d'alentours* trieb dieses System jedoch noch weiter. Der nach außen gerichtete Blick ging über die (textile) Erscheinung der (ölfarbenen) Erscheinung einer mythologischen Szene, die Wahrnehmung des Interieurs erfolgte mithilfe der textilen Illusion eines Textils und die Trivialität des Ornaments wurde zur Komplexität des Ergon-*alentours*.

Das sind keinesfalls rein epistemologische Kategorien, kommt doch Montesquieu in seinem *Essai sur le goût* auf ganz ähnliche Freuden («*plaisirs*») der Wahrnehmung zu sprechen (Montesquieus Wahrnehmungsorgan ist die Seele).²⁷² Während Voltaire im Lexikonartikel *Goût* das Schöne und das Hässliche wie Linsen in zwei säuberliche Häufchen zu trennen suchte,²⁷³ bemühte sich Montesquieu in soziologischer Manier die Bedingungen und Regeln zu beschreiben, die die ästhetische Wahrnehmung eines Menschen beeinflussen.²⁷⁴ Montesquieu sah den Geschmack beeinflusst durch die Freuden der Ordnung, der Abwechslung («*ordre*» und «*variété*») sowie der Symmetrie und der Kontraste. Der Mensch bzw. seine Seele brauche ein Mindestmaß an Ordnung und Symmetrie, um ein Ding oder ein Bild wahrnehmen zu können, doch erst die Abwechslung und die Kontraste machten die Wahrnehmung zu einer Freude. Aus diesen Prinzipien leitete Montesquieu eine Darstellungsregel ab: Dinge, die länger angesehen werden können, sollten abwechslungsreich sein, während Dinge, für die lediglich ein kurzer Blick übrig ist, zur Symmetrie neigen sollten. Aus diesem Grund seien unter anderem Gebäudefassaden symmetrisch gestaltet – und das Rokokointerieur übervoll mit abwechslungs- und kontrastreichen Bildern, möchte man hinzufügen.²⁷⁵ Als letztes Prinzip kam Montesquieu auf die Überraschung zu sprechen und beschrieb im Zuge dessen auch die Freuden der Illusion:

«Il arrive souvent que notre ame sent du plaisir lorsqu'elle a un sentiment qu'elle ne peut pas démêler elle-même, & qu'elle voit une chose absolument différente de ce qu'elle sait être; ce qui lui donne un sentiment de surprise dont elle ne peut pas sortir.»²⁷⁶

Als Beispiel nannte Montesquieu den Petersdom, dessen Pfeiler Michelangelo zwar massiv habe erbauen lassen, dessen Kuppel aber dem Auge ganz leicht erscheine.²⁷⁷ Die Seele bleibe unsicher zwischen dem was sie sehe und dem was sie wisse und sei von diesem Widerspruch erfreut.²⁷⁸ Die *papillotage* als Wahrnehmungsphänomen ist demnach, so zeigte Montesquieu, auch eingebettet in den barocken Perspektivismus, wie ihn Gilles Deleuze in *Die Falte* beschrieb.²⁷⁹ Darin stellte er dar, dass die barocke Philosophie auf das zunehmende Problem des Weltalls ohne Zentrum mit Projektionen reagierte, die ihm eine Ein-

heit zurückgeben sollten, indem jede Seele ihren Gesichtspunkt hatte, von wo aus sie wahrnimmt.²⁸⁰ Diese Haltung hatte auch Auswirkungen auf das barocke Verhältnis zur Monade, zum Trompe-l'Œil und letztlich auch auf die Illusion. Deleuze beschrieb, wie der Barock der Illusion weder erlegen noch aus ihr herausgetreten sei, sondern ihr eine «geistige Anwesenheit» zugeteilt habe.²⁸¹ Der barocke Mensch wertschätzte den Zwischenzustand, er lieferte sich der «Benommenheit durch die kleinen Perzeptionen» aus und realisierte zugleich «unaufhörlich die Anwesenheit in der Illusion, im Flüchtigen, in der Benommenheit [...] Die Barocken wissen wohl, daß nicht die Halluzination die Anwesenheit vortäuscht, sondern daß die Anwesenheit halluzinatorisch ist.»²⁸² Mit Deleuze ist die *papillotage* demnach das Wahrnehmungsprinzip des Barock, das notwendig war, um Leibniz' Konzept der Einheit von Seele und Körper möglich zu machen.

Gérard Raulet konstatierte anhand des Ornaments ganz ähnliche Entwicklungen respektive <Krisen>.²⁸³ Zwar machte er den Wandel an deutschsprachigen Autoren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie Kant und Lessing, sowie Rationalisten wie Descartes fest, am Ende sprach er der Einbildungskraft jedoch auch zu, sie sei im 18. Jahrhundert zu einem von der *memoria* und der verstandesmäßigen Erkenntnis unabhängigen ästhetischen Vermögen geworden – nicht nur für den autonomen Künstler, sondern auch für den Rezipienten bzw. die Rezipientin. Die Einbildungskraft habe sich, nun befreit von den falsch verstandenen Regeln der antiken Rhetorik, « ber die Problematik des Wahren und Wahrscheinlichen dezidiert» hinweggesetzt und «eine konsensuale, intersubjektive und dynamische Auffassung der Wahrheit» begründet.²⁸⁴ Mit anderen Worten: Illusionen waren willkommen, Wahrheit ist ein dehnbarer Begriff und die Künstler forderten das alte Primat der Nachahmung heraus. Allerdings sah Raulet im Aufstieg der Illusion das in der Rhetorik bis ins 17. Jahrhundert noch wertgeschätzte Ornament zu Zierrat verkommen – eine Annahme, die für die Literatur stimmen mag, jedoch im krassen Widerspruch zur bildenden Kunst des Rokoko steht.

Tatsächlich musste sich die Forschung des 20. Jahrhunderts ein Verständnis für das Rokoko im wahrnehmungspsychologischen Sinne erst erarbeiten. Erste Schritte unternahm etwa Heinrich W lfelin, der 1915 in seinem *Kunsthistorische Grundbegriffe* die Bewegung und den Anschein st ndigen Wandels als die Rokokodekoration konstituierend erkannte.²⁸⁵ Richard Alewyn wies 1959 in *Das große Welttheater* auf zwei wichtige kulturelle Denkweisen des Barock hin, die auch über das Jahr 1700 hinaus ihre Gültigkeit behielten: Zum einen übertrug er W lfelins Erkenntnis, «daß das Leben ein unablässiger Wechsel ist und kein Ding einen Bestand hat», in größerem Umfang auf den Barock.²⁸⁶ Diese Ansicht sch tzte Bewegung und Wandel als etwas Grundlegendes. Die bewegte Linie und der «bewegte Betrachter» seien grundlegend für die barocke Kunst gewesen.²⁸⁷ Das andere von Alewyn beobachtete Phänomen ist die Faszination des Barock für die optische Täuschung, die Illusion.²⁸⁸ Alewyn machte sie an der Erfindung der Kulisse fest, dem auf einen Holzrahmen aufgespannten Leinwandbild, das leicht zu wechseln ist und die Erfahrung des Auges und des Tastsinns ent-

zweit.²⁸⁹ Alewyn beschrieb hier die Illusion von Perspektive, die sich vor allem in der Malerei des 17. Jahrhunderts fand und deren wichtigstes Anliegen es war, einen möglichst tiefen Bildraum vorzutäuschen. Er beobachtete, dass der Barock in Bezug auf Illusion gerne mit der Liminalität der Räume spielte und versuchte die ästhetische Grenze zwischen Betrachter- und Bildraum zu verwischen.²⁹⁰ Die Wirklichkeit der sichtbaren Ordnung wurde in Frage gestellt. Im 18. Jahrhundert wurde die Illusion hingegen nuancenreicher, sie spielte nun mit der Wahrnehmungsreflexion und Apperzeption ihrer Betrachtenden. Erkenntnisvoraussetzung für eine solche <intellektuelle> Ästhetik war eine neue Poetik des Sehens, die «schafft, was vorher nicht war», wie Ralph Köhnen 2009 in seiner Studie über *Das optische Wissen* herausarbeitete.²⁹¹ Erst durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung des 17. Jahrhunderts mit der Optik war die Differenz von Sehen und Nicht-Sehen, von Scheinbarem und Seiendem als Problem ins Bewusstsein gerückt und der Anfangspunkt für eine <ästhetisierte> Optik gesetzt.²⁹² Für die Künste erwiesen sich diese Probleme und die neu erkannte Unschärfe zwischen Sehen und Erkennen als fruchtbar. Das Prinzip der Illusion trat in Konkurrenz zur Tradition der Nachahmung und der *vraisemblance*. Sie löste sie schließlich ab, indem sie die zunehmend arbiträren Zeichen nicht mehr mimetisch anwenden musste.²⁹³ Albrecht Koschorke sprach vom «Autonomwerden der Phantasie».²⁹⁴ Vorbereitet durch die wissenschaftlichen Abhandlungen des 17. Jahrhunderts wurde die Wahrnehmung somit im 18. Jahrhundert ein die gebildeten Kreise unterhaltendes Thema. Als Beleg dafür kann das Wissen um kleine optische Experimente dienen, die man zur Unterhaltung in Gesellschaft durchführte.²⁹⁵ Zusammen mit der Aufwertung und Autonomisierung des Dekorativen im 18. Jahrhundert wurde es so möglich, dass der intellektuelle Zweifel an der Illusion mithilfe der scheinbar trivialen Dekoration zum gewünschten Effekt, nämlich der Überraschung und Befriedigung des aufgeklärten Menschen, führte.

Anmerkungen zu Kapitel I

- 1 Vgl. Brassat 1992, S. 156–57.
- 2 Vgl. Semper 1860, S. 27–38.
- 3 Vgl. Viollet-le-Duc 1858–75, S. 350–51.
- 4 Vgl. Zedler 1732–54, Bd. 41, Sp. 1771–72.
- 5 Guiffrey/Müntz/Pinchart [1878]. Siehe zur kritischen Einordnung Caen 2016, S. 21–22.
- 6 Schmitz [1919].
- 7 Jarry 1968.
- 8 Standen 1981; Standen 1985.
- 9 Brassat 1992.
- 10 Joubert/Bertrand/Lefébure 1995.
- 11 Campbell 2007; Brejon de Lavergnée/Vittet 2007; Bertrand 2015b.
- 12 Vittet 2014.
- 13 Weddigen 2013a; Weddigen 2013b; Weddigen 2014.
- 14 «Dekorationstextil» im Gegensatz zum «Bekleidungstextil» bezeichnet Textilien verschiedenster Herstellungstechniken, die in Hinblick auf Möblierungen und Innenräume gestaltet, hergestellt oder verwendet wurden, also all jene Textilien, mit denen der *tapissier* arbeitete, siehe auch Jolly 2005, S. 29.
- 15 Der Begriff «Tapisserie» ist gleichbedeutend mit Bildteppich, Gobelin und Bildwirkerei. Im 18. Jahrhundert wurde er in zweierlei Weise verwandt, im Sinne von «Bildwirkerei» sowie – unabhängig von der textilen Technik – im Sinne von «Wandbespannung». In dieser

Arbeit wird er vornehmlich in der erstgenannten Bedeutung verwendet; andernfalls steht er als französischer *terminus technicus* kursiv.

16 Vgl. Pardailhé-Galabrun 1988, S. 368–72. Thomas Gray 1835–43, Bd. 3, S. 221 schrieb im Jahr 1759: «Yet I allow tapestry (if at all tolerable) to be very proper furniture for your sort of house [neugotisch, AR]; but doubt, if any bargain of that kind is to be met with, except at some old mansion-sale in the country where people will disdain tapestry because they hear that paper is all the fashion.» Caraccioli 1768, Bd. 1, S. 88: «Ceux qui sont dans le dernier goût, préfèrent les Damas à trois couleurs, aux tapisseries des Gobelins.»

17 Siehe Gaehtgens 1990, S. 77–90.

18 Vgl. Hellman 2007, S. 132–33. Siehe dazu auch Kapitel I.2.

19 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1367.

20 Vgl. ebd., Sp. 1288; *Dictionnaire* 1694, S. 538: «Tenture. s. f. Certain nombre de pieces de tapisserie, ordinairement de mesme dessein, de mesme ouvrage, de mesme suite d'histoire. Une belle tenture de tapisserie une fort belle tenture. une tenture de verdure. On dit aussi. Une tenture de velours, une tenture de damas une tenture de cuir doré. une tenture de deuil.»

21 Zur doppelten Wortbedeutung von «Tapisserie» als Wandbehang und Wirkerei vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1288.

22 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1368–69. Laut Havard ist der Begriff erstmals in dieser Bedeutung im Inventar der Catherine de Médicis von 1589 zu finden.

23 Im Französischen hat der Begriff «tente» (Zelt) den Begriff «tendre» ((auf)hängen) beeinflusst, vgl. CNRTL 2017d.

24 Boutillier 1479, fol. 115: «si cōme sont meubles qui transporter se peuent de lieu en autre et ensuiuir le corps.» Siehe auch *Dictionnaire* 1694, S. 98.

25 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 3, Sp. 866; Hellman 2007, S. 132–33. Während Nicot 1606 diesen Sinn noch nicht kennt, schreibt das *Dictionnaire* 1694, S. 98 u. a. «Il se prend encore dans un sens plus estroit pour signifier seulement la garniture d'un appartement, d'une chambre, d'un cabinet &c. comme tapisserie d'estoffe, lit, sieges &c. Il a un beau meuble dans sa chambre. il a fait faire depuis peu un meuble magnifique.» Im *Dictionnaire* 1832–35 ist noch hinzugefügt «Toute la garniture d'un appartement, d'une chambre, [...] principalement lorsqu'elle est assortie pour les formes et pour les couleurs. [...] Meuble de tapisserie.»

26 Luynes 1860–65, Bd. 1, S. 404 (26. Nov. 1737): «La Reine a trouvé à son arrivée de Fontainebleau un nouveau meuble dans son appartement; c'est une étoffe couleur de feu et or, la couleur de feu un peu pâle. [...] J'ai ouï dire que c'étoit pour soutenir des manufactures de Lyon qui manquent d'ouvrage.» Am 9. 12. 1736 schrieb de Luynes außerdem (Bd. 1, S. 140–41): «Je viens d'apprendre que M. le Cardinal a chargé M. de Fontanieu d'aller prendre les orders de la Reine pour un meuble nouveau que le Roi fait faire pour l'appartement de la Reine; on a fait faire les étoffes exprès. La reine choisira celles dont les dessins lui plairois davantage; on donnera huit cents aunes d'étoffes pour faire ce meuble.»

27 Vgl. etwa Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 11.

28 Semper 1860, S. 276–301 widmete dieser Frage ein Kapitel mit dem Titel «Exkurs über das Tapezierwesen der Alten». Siehe auch Pile/Gura 2013.

29 Vgl. Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 10, 28; Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1299. Siehe auch Souchal 1965; Lestocquoy 1978, S. 9–17. Zur Unterscheidung der verschiedenen mittelalterlichen Zünfte der *tapissiers*, vgl. Havard [1887–90], Bd. 3, Sp. 1117–19; Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1318–21.

30 Vgl. Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 30; Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1301–02.

31 Vgl. Dehaisnes 1886, Bd. 2, S. 712.

32 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1286.

33 Vgl. ebd., Sp. 1307.

34 Vgl. Weddigen 2013a, S. 89. Siehe auch Weddigen 2017, S. 236–37.

35 Vgl. Jarry 1968, S. 8; Standen 1981, S. 6.

36 Die Logistik war Aufgabe des *tapissier*, siehe Kapitel I.1.

37 Im Gegensatz zum Tapisserietypus der *Chancellières*, bei denen das Wappen das Sujet darstellte.

38 Vgl. Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 27–28.

39 Vgl. Standen 1981, S. 15–19; Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 10.

40 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1286–88.

41 Vgl. Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 78. Im Inventar des Malers Hieronymus Francken I von 1610 heißt es: «Une tanture de tapisserie fasson de Beauvais, contenant six pièces.» Im Inventar von Charles Benoît, maître de la Chambre des Comptes, von 1634 sind fünf flämische Tapisseriebehänge aus je acht Wandteppichen beschrieben. Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1369.

42 Vgl. Jarry 1968, S. 162, 172.

- 43 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1307.
- 44 Eine erste Grundlage legte Heinrich IV. durch ein Privileg für Marc de Comans und François de la Planche und das Einfuhrverbot ausländischer Tapisserien ab 1607, vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1312–13. Zu den Statuten siehe *Statuts* 1756, S. xxiii–xxiv; Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1321.
- 45 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1314–16.
- 46 Vgl. ebd., Sp. 1316.
- 47 Nur wenige vor dem 18. Jahrhundert gefertigte Tapisserien suchten ein Verhältnis zum Betrachtarraum aufzubauen, so etwa die Serie der *Maisons royales*, siehe S. 109.
- 48 Vgl. Savary des Bruslons 1726–32, Bd. 2, Sp. 1818; Zedler 1732–54, Bd. 44, Sp. 1251. Bimont 1770, S. 9, erwähnt sie ebenfalls kurz: «Il faut en dire autant de la Tontisse qui est une toile gomée sur laquelle on a formé un dessin de laine hachée, & dont les couleurs sont différentes du fond, ou si c'est la même couleur, elle diffère dans les nuances des fleurs.» Später wird darunter auch eine beflockte Papiertapete verstanden, vgl. Panckoucke 1782–91, Bd. 4, S. 393, 396; Jolly 2005, S. 16–17. Über die Zeit und den Ort der Erfindung dieser Technik besteht Uneinigkeit, im 18. Jahrhundert scheint ihre Produktion nachgelassen zu haben, vgl. Döry 2003, Sp. 1280, 1283; Jacqué 2001.
- 49 Weitere Bergamo-Tapisserien sind etwa *Hanging fragments* (5 Teile), 1680–99, Elbeuf, Wolle, Hanf, London, Victoria & Albert Museum, T.108 – D.1961; *Slip Seat*, 1732–1958, Elbeuf, Wolle, Leinen, Wilmington, Winterthur Museum, 1969.5499; Pierre Maille: *Panel*, 1732–40, Bast, Wolle, Baumwolle, Seide, 229 × 244 cm, New York, Cooper Hewitt Museum, 1994–116–1; *Wandbehang*, 1670–1725, National Trust, Packwood House, NT 557836. In Els Calderers, Mallorca, ist eine gewebte Bergamotapissierie (ca. 2. Hälfte 18. Jahrhundert) als Teppich in Gebrauch. Siehe auch Montgomery 1961; Montgomery 2007 [1984], S. 165–67.
- 50 Vgl. etwa Beckmann 1777, S. 36; Thornton 1960a.
- 51 Siehe Williams 1967; Montgomery 2007 [1984], S. 265–69.
- 52 Vgl. Saint-Denis 1894–1905, Bd. 3, S. 352; Montgomery 1961; Becchia 2000, S. 71, 79.
- 53 Weitere Betten mit Flammenstichstickerei haben sich erhalten u. a. im Schloss Foix (spätes 16. Jahrhundert, genannt «Bett Heinrichs IV.»), in Parham House (1620, ehemals Wroxton Abbey; außerdem ein großer Wandbehang, datiert auf 1560–85) und im Schloss Montgeoffroy. Das Inventar von Gabrielle d'Estrées von 1599 verzeichnet zwei «petits tapis de Bergham», vgl. Desclozeaux 1889, S. 301.
- 54 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 1, Sp. 297–99. Havard zitiert ein Dokument aus Lyon von 1596, in dem von 25 *aulnes* Bergamo-Tapissierie die Rede ist, die die Stadt Lyon von einem Mann namens Girardo Basso erwarb. Die Größe weist darauf hin, dass dieses Textil bereits gewebt war. Sein hoher Preis – 50 *écus soleil* – wiederum lässt darauf schließen, dass die Technik in Frankreich zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt war, was das fremde Exportgut wertvoll machte.
- 55 Vgl. Mitchell 2009, S. 14–15. Mitchell verzeichnet *irish stitch* (als Synonym für Flammenmuster, gleich ob gestickt oder gewebt) ab den 1690er Jahren als Wandbehang, vorher nur als Möbelbespannung, was auf die zeitliche Verbreitung der Flammenmuster-Webtechnik schließen lässt.
- 56 Vgl. Pardailhé-Galabrun 1988, S. 369.
- 57 Savary des Bruslons 1726–32, Bd. 1, Sp. 318–19: «[...] y ayant peu d'Artisans, ou Gens de basse condition de cette grande Ville [Paris, AR], qui ne se fasse un point d'honneur en s'établissant, d'avoir dans sa chambre une tapisserie de Bergame.»
- 58 Siehe Kapitel II.1.
- 59 Savary des Bruslons 1726–32, Bd. 1, Sp. 318–19: «BERGAME. Grosse tapisserie, qui se fabrique avec différentes sortes de matieres filées, comme bourre de soye, laine, coton, chanvre, poil de bœuf, de vache, ou de chevre. C'est proprement un tissu de toutes ces sortes de fils, dont celui de la chaîne est ordinairement de chanvre, qui se manufacture sur le métier, à peu près comme la toile. [...] Rouen & Elboeuf [...] fournissent une quantité considerable de Bergames de toutes les couleurs & nuances; les unes en façon de point de Hongrie [d. h. mit Flammenmuster, AR]; les autres à grandes barres chargées de fleurs & d'oiseaux, ou d'autres animaux; d'autres à grandes & petits barres unies, sans aucune façon [d. h. ohne figürliches Muster, AR]; & d'autres, qu'on appelle Chine & Ecaille, parce qu'elles sont remplies de façons qui imitent le point de la Chine, les écailles de poisson.» Siehe auch Bezon 1859–63, Bd. 5, S. 348–49; Bohanan 2007, S. 120.
- 60 Vgl. Clément 1846, S. 217–21.
- 61 Vgl. Gady 2014, S. 408.
- 62 Das Gründungsedikt des Königs vom 21. 12. 1667 legt die Hierarchie fest: «IV. Le Surintendant de nos Bâtimens, & le Directeur sous lui, tiendront la Manufacture remplie de bons Peintres, Maîtres Tapissiers de lautelisse, Orfèvres, Fondeurs, Graveurs, Lapidaires, Menuisiers en

ébene & en bois, Teinturiers, & autres bons Ouvriers en toutes sortes d'Arts & Métiers qui sont établis, & que le Surintendant de nos Bâtimens estima nécessaire d'y établir. [...] VI. Voulons qu'il soit entretenu dans ladite Manufacture, à nos dépens, le nombre & quantité de soixante enfans [...] VII. [...] un Maître Peintre [...] qui aura soin de leur éducation & instruction, pour être ensuite distribués par le Directeur, & par lui mis en apprentissage chez les Maîtres de chacun des Arts & Métiers [...] VIII. Pourront lesdits enfans, après six ans d'apprentissage, & quatre ans de service chez les Maîtres, [...] de se présenter pardevant les Maîtres & Gardes desdites Marchandises, Arts & Métiers, pour être admis entre les autres Maîtres de leur Communauté; ce que lesdits Maîtres & Gardes seront tenus de faire sans aucuns frais [...].» Gerspach 1893, S. 241–42.

63 Vgl. Gady 2014, S. 408. Insgesamt verdiente er zu dieser Zeit, d. h. in den 1680er Jahren, jährlich 12 000 livres: 1200 livres als Premier Peintre du Roi, 2000 livres als Livrees, 4800 livres für Ausführung und Aufsicht der Ausmalungen königlicher Besitzungen und 4000 livres für die Leitung der Manufakturen.

64 Vgl. Dassas 2014, S. 60.

65 Vgl. Opperman 1982, S. 36.

66 Vgl. McCracken 1988; Coquery 2011; Fairchilds 1993.

67 Siehe etwa Brice 1725; Thiéry 1787.

68 Siehe Reineke 2015.

69 Vgl. Gaehdgens 1990.

70 Vgl. Glorieux 2011, S. 55.

71 Zum Verhältnis der Tapisserie zum Konzept der Zentralperspektive vgl. insbesondere Weddigen 2013a.

72 Vgl. Standen 1981.

73 Abraham Bosse: *Der Besuch bei der Wöchnerin (Visit to the New Mother)*, aus der Serie *Die Hochzeit in der Stadt (Marriage in the City)*, 1633, Radierung, Kupferstich, 26,4 × 34,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, 51,501.2235.

74 Piganiol 1742, Bd. 3, S. 86.

75 Augustin-Oudart Justinat: *Eine Ratssitzung zur Zeit der Régence (Un conseil sous la Régence)*, 1715–25, Öl auf Leinwand, 95,5 × 130,8 cm, Versailles, Châteaux de Versailles et Trianons; Luis Paret y Alcázar: *Eid Ferdinands VII. als Prinz von Asturien (Jura de Fernando VII como príncipe de Asturias)*, 1791, Öl auf Leinwand, 237 × 159 cm, Madrid, Museo del Prado.

76 Zum Vorhang siehe Blümle 2008; Blümle/Wismer 2016.

77 Siehe auch Gerrit Dou: *Frau am Frisiertisch (Jonge vrouw aan de kaptafel)*, 1667, Öl auf Holz, 75,5 × 58 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Ders.: *Die wassersüchtige Frau (La malade/La femme hydropique)*, 1663, Öl auf Holz, 86 × 67,8 cm, Paris, Musée du Louvre; Johannes Vermeer: *Die Malkunst*, ca. 1666/68, Öl auf Leinwand, 120 × 100 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. Siehe auch Schindler 2014, S. 143–44.

78 Gerrit Dou: *Die junge Mutter*, ca. 1660, Öl auf Holz, 49,1 × 36,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie; Nachfolger von Gerrit Dou (wahrscheinl. Domenicus van Tol): *Der Musikunterricht*, ca. 1664–69, Öl auf Holz, 60 × 46,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

79 Siehe dazu Cloutier-Blazzard 2010. Siehe auch Thomas de Keyser: *Porträt Constantijn Huygens' und seines Gehilfen (Portrait of Constantijn Huygens and His Clerk)*, 1627, Öl auf Holz, 92,4 × 69,3 cm, London, National Gallery; Jan Steen: *Eine Frau am Cembalo mit Zuhörer (A Young Woman Playing a Harpsichord to a Young Man)*, 1659, Öl auf Holz, 42,3 × 33 cm, London, National Gallery.

80 Vgl. Allen et al. 2003, S. 62, Nr. 33; Schindler 2014, S. 261–67.

81 Vgl. Thornton 2000 [1984], S. 68–69, Nr. 75. Hüfthohe Vertäfelungen, wie hier zu sehen, sind bereits 1679 in Ham House zu finden.

82 Vgl. Join-Lambert/Préaud 2004, S. 191–96; Lothe 2008, Nr. 317–21. Ich danke Anne Röhl, die mich auf die Bedeutung der Tapisserien in Bosses Serie *Die fünf Sinne* aufmerksam gemacht hat.

83 François Boucher: *Eine Dame auf ihrem Faubett (A Lady on Her Day Bed - Madame Boucher)*, 1743, Öl auf Leinwand, 57,2 × 68,3 cm, New York, Frick Collection; Nicolas Lancret: *Billardspieler (Billiard Players)*, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 53 × 61 cm, Privatsammlung; Louis Surugue nach Jean-Baptiste Pater: *Die Sommerfreude (Le plaisir de l'été)*, 1744, Kupferstich, 32,6 × 36,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France.

84 Vgl. Helmholt 2000, S. 163. Siehe auch Springer 2008, S. 67–69.

85 Hubert-François Gravelot: *Das Quadrille-Spiel (A Game of Quadrille)*, ca. 1740, Öl auf Leinwand, 63,5 × 76,2 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund.

86 Siehe dazu Pierre-Antoine Baudouin: *Die indiskrete Ehefrau (L'épouse indiscreète)*, um 1765, Gouache, 30,5 × 27,5 cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs; Jean Honoré Fragonard: *Das Bett der*

Putti (*Le lit aux amours*), ca. 1765–70, Tinte auf Papier, Besançon, Musée des Beaux-Arts et de l'Archéologie. Siehe auch Brandstetter/Peters 2008.

87 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1288–318.

88 Guiffrey/Müntz/Pinchart [1878], Bd. 3, S. 13, Fn. 5. Philipp der Kühne nahm 1375 seine gesamten Tapisserien von Paris nach Brügge mit, vgl. Prost/Prost 1908–13, Bd. 2, S. 247, Nr. 1499. Auf Reisen wurden die Tapisserien in eigens dafür gefertigten Säcken transportiert, vgl. Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 11.

89 Vgl. Vrand 2013, S. 109–16. Siehe auch Castelluccio 2004.

90 Siehe diesen Vertrag aus den 1420er Jahren: «À Jaquemard Haneuse, tappareiller de mondit seigneur, et par lui ordonné estre et demorer en l'ostel de madame la duchesse pour rapparoiller ses chambres et tappareilleries de haulte liche, aux gaiges de vint frans par an, parmy ce que il aura ses depens de bouche en l'ostel de madicte dame, moyennant lesquels il doit livrer à ses missions les estoffes necesseres au rappareillement desdictes chambres et tappareilleries.», vgl. Mollat 1965–76, Bd. 2, S. 104. Siehe auch Vigne 1981 [1495–98], S. 218, der Ende des 15. Jahrhunderts die *tapissiers* als «serviteurs domestiques» aufzählte.

91 Siehe Bertrand 2015a; Bonnet 2017a; Bonnet 2017b. Ich danke Xavier Bonnet, der mir freundlicherweise seine Manuskripte vor Veröffentlichung zur Verfügung gestellt hat.

92 Vgl. Mercier 1783, Bd. 6, S. 94–98, der sehr anschaulich die Arbeit der *tapissiers* zur Vorbereitung der *Fête-Dieu* beschreibt.

93 Vgl. Bonnet 2017b, S. 76–78.

94 Vgl. Sargentson 1996, S. 21.

95 Bonnet 2017, S. 82; vgl. Sargentson 1996, S. 38, Fn. 22.

96 Vgl. Bonnet 2017b, S. 83–84.

97 Bimont 1766; Bimont 1770.

98 Vgl. Coquery 2007, S. 63.

99 Vgl. Savary des Brulons 1726–32, Bd. 3, Sp. 359.

100 Vgl. Sargentson 1996, S. 38, Fn. 22.

101 Zum Leben Bimonts siehe Bonnet 2017a.

102 Bimont 1770, S. 90.

103 Ebd., S. 91.

104 Ebd.

105 Ebd., S. i.

106 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1318–21; Godefroy 1881–1902, Bd. 10, S. 442. Siehe auch Kapitel I.1.

107 Vgl. Martin 2016. Siehe auch Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1318–33. Heute wird der Berufszweig in Frankreich häufig als «*tapissier-décorateur*» bezeichnet.

108 Vgl. Havard [1887–90], Bd. 1, Sp. 1025–26; Nassieu Maupas 2015, S. 14–15.

109 Vgl. Bonnet 2017b, S. 76–85.

110 Vgl. Besogne 1698 [1665], Bd. 1, S. 180–81.

111 Vgl. Trabouillet 1702, Bd. 1, S. 277: «Lorsque le nonce ou un Ambassadeur doit avoir audience, le Tapissier découvre auparavant le lit, le fauteuil & les sièges plians, c'est-à-dire qu'il doit ôter la housse de taftas qui est autour du lit & les fourreaux des sièges qui sont en dedans la balustrade qui entoure le lit: & quoique le lit ne soit pas encore fait, il doit le couvrir de la courtpointe & ouvrir les rideaux du moins par les pieds & par le devant du lit.»

112 Vgl. Roland de la Platière 1784–1828, Bd. 2, S. 219.

113 Vgl. ebd.

114 Vgl. ebd., S. 224.

115 Caraccioli 1768, Bd. 3, S. 197.

116 Vgl. Bonnet 2017a, S. 71.

117 Vgl. ebd., S. 69.

118 Vgl. ebd., S. 68–69. Bimont selbst rekurriert auf das Handbuch *Tarif des Glaces* von 1765, vgl. Bimont 1774, S. v.

119 Vgl. Bimont 1774.

120 Vgl. ebd., S. 1–2.

121 Siehe etwa Piganol 1742, Bd. 3, S. 84, der über das Hôtel de Toulouse schreibt: «en hyver elle [das erste Vorzimmer des großen Appartements, AR] est ornée d'une magnifique tapisserie à personnages.»

122 Vgl. Bimont 1774, S. 6–7.

123 Abgelöst als Sommerbespannung ab den 1740er Jahren durch die bedruckten Baumwollstoffe aus Indien, vgl. Havard [1887–90], Bd. 4, Sp. 1370–71.

124 Vgl. Coquery 2009; Bremer-David 2011.

125 Für eine zeitgenössische Einschätzung des Begriffs, siehe Roland de La Platière 1784–1828, Bd. Supp., S. 83–84. Zum Aufkommen des Begriffes in Deutschland um 1628, vgl. Bruhn 1937.

- 126 Vgl. Bimont 1774, S. 7.
- 127 Vgl. Bimont 1774, S. 9.
- 128 Deville 1878–80, S. 149.
- 129 Vgl. Scott 1995, S. 32.
- 130 Für einen Überblick zu den *tapisseries d'alentours* vgl. Jarry 1968, S. 236–46; Joubert/Bertrand/Lefébure 1995, S. 250–53; Reineke 2015.
- 131 Zum Einfluss der Groteskenkartuschen auf das Werk Audrans und Belins, vgl. Reineke 2015, S. 134–35.
- 132 Siehe auch Bertrand 2013; Badin 1909.
- 133 Vgl. Reineke 2015, S. 128.
- 134 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 174: Brief von M. d'Isle an M. de Tournehem, 22. Mai 1749: «L'alentour ou ornements».
- 135 Vgl. *Dictionnaire* 1694, S. 577; *Dictionnaire* 1762, Bd. I, S. 50; *Dictionnaire* 1798, Bd. I, S. 41.
- 136 Zum Motiv der Rahmung vgl. Reineke 2015.
- 137 Für eine Übersicht aller *alentours* siehe Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 281–82.
- 138 Siehe Coburger 2015.
- 139 Cervantes 2008 [1605/1615]. Anzumerken ist, dass der Name Don Quijotes in den Inschriftenkartuschen lustvoll changiert: Jans: Dom Quixote, Dom Qvichot, Dom Quichot, D Cuichot, 3 × D. Guichot; Lefebvre: Dom Quichotte, Dom Gvichot, Dom Cuichot, 2 × Dom Guichot.
- 140 Siehe Seznec 1948; Pichova 2007; Álvarez Barrientos 2005.
- 141 Vgl. Stoichita 1990, S. 105–40. Siehe auch Scott 1995, S. 177–85. Scott interpretiert Coypels Bildfelder zeitpolitisch ebenfalls in Bezug auf Illusion, stellt jedoch keinerlei Verbindung zu den *alentours* her.
- 142 Siehe Kapitel III.
- 143 Vgl. Windt 2004, S. 167; Lefrançois 1994, S. 148–49.
- 144 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 172. Vittet 2014, S. 75 schreibt, dass Audran auch einige Bildfelder entwarf, dann jedoch ausschließlich für die dekorativen Elemente eingesetzt wurde. Bei Fenaille findet sich dazu nichts.
- 145 Vgl. Verlet 1982, S. 299, Nr. 1; siehe Kapitel III.1.
- 146 Vgl. Verlet 1982, S. 301, Nr. 4–5. Weitere Exemplare: Los Angeles, J. Paul Getty Museum (drei Paneele); New York, Metropolitan Museum of Art, 58.75.128 (drei Paneele); Stockholm, Königliche Sammlung (drei Paneele).
- 147 In späteren Ausführungen des Paravents sind auch die Medaillons mit diesem Muster umgeben. Wann der Karton in diese Richtung verändert wurde, ist allerdings unklar, vgl. Wilson/Sassoon/Bremer-David 1984, S. 180–83.
- 148 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 1–11; Vittet 2014, S. 27–35. Die *Portières des Dieux* sind ebenso ein Schritt in Richtung der *tapisseries d'alentours*, siehe Irmscher 1984, S. 246–47.
- 149 Vgl. Verlet 1982, S. 301, Nr. 3; siehe Kapitel III.1.
- 150 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 157–65.
- 151 Vgl. Vittet 1914, S. 75.
- 152 Siehe Lenaghan 2005, S. 66–70.
- 153 Vgl. Cervantes 2008 [1605/1615], Bd. 2, S. 262–493; Lenaghan 2005, S. 66–68.
- 154 Vgl. Cervantes 2008 [1605/1615], Bd. 1, S. 76–77. Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel: *Don Quijote, geleitet von der Verrücktheit und geküsst von der bizarren Liebe Dulcineas, zieht aus um fahrender Ritter zu werden (Dom Quijote conduit par la folie, et embrasé de l'amour extravagant de Ducineè, sort de chez luy pour etre chevalier errant)*, aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote (Histoire de Don Quichotte)*, ca. 1717–18, Tapisserie, Wolle und Seide, 3,48 × 1,31 m, Privatsammlung.
- 155 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel: *Die Vernunft, schlussendlich von Don Quijote erkannt, erlöst ihn von der Verrücktheit (La sagesse reconuë enfin de D. Guichot, le delivre de la folie)*, aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote (Histoire de Don Quichotte)*, ca. 1717–18, Tapisserie, Wolle und Seide, 3,39 × 2,24 m, Privatsammlung.
- 156 Cervantes 2008 [1605/1615], Bd. 1, S. 248–51.
- 157 Ebd., S. 87.
- 158 Ebd., Bd. 2, S. 264.
- 159 Ebd., Bd. 1, S. 199.
- 160 Ebd., S. 200–01.
- 161 Ebd., S. 252.
- 162 Vgl. Seznec 1948, S. 174–80.
- 163 Diderot 1765, fol. 190v.
- 164 Ebd., fol. 190v–91v. Siehe zu Diderot und Winckelmann Harloe 2018.

- 165 Vgl. Christie's 1993, o. S.; Guiffrey 1869, S. 13–15.
- 166 Vgl. Vittet 2014, S. 75.
- 167 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 172–73.
- 168 Vittet 2014, S. 75 vermutet den Beginn der Produktion schon 1715 und das Ende nicht vor 1721, u. a. aus dem Grund, dass zwei Quellen beschreiben wie auf Geheiß des Königs dem russischen Zar Peter I. im Mai 1717 sechs Tapisserien der Don-Quijote-Serie geschenkt wurden, vgl. Buvat 1865, Bd. 1, S. 269. Für diese Produktion gibt es keine Rechnungsbelege, vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 172–73. Die Herstellung muss sukzessive erfolgt sein, denn die 15 Kartons von Coypel stammen aus den Jahren 1714–18 (Compiègne, Château de Compiègne), vgl. Christie's 1993, o. S.
- 169 Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel: *Auftritt der Schäferinnen zum Tanz auf der Hochzeit des Camacho* (*Entrée de bergeres qui dancent aux noces de Gamache*), aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote* (*Histoire de Don Quichotte*), ca. 1717–18, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,48 × 2,27 m, Privatsammlung; Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel *Fortsetzung der Hochzeit des Camacho: Auftritt der Liebe und des Reichtums* (*Suite des nœces de Gamache entree de lamour et de la richesse*), aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote* (*Histoire de Don Quichotte*), ca. 1717–18, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,45 × 2,22 m, Privatsammlung; Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran, Jean-Baptiste I Belin und Charles-Antoine Coypel: *Die Vernunft, schlussendlich von Don Quijote erkannt, erlöst ihn von der Verrücktheit* (*La sagesse reconuë enfin de D. Guichot, le delivre de la folie*), aus der ersten Folge der Serie *Geschichte des Don Quijote* (*Histoire de Don Quichotte*), ca. 1717–18, Tapiserie, Wolle und Seide, 3,39 × 2,24 m, Privatsammlung. Vgl. Christie's 1993, o. S.; Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 172.
- 170 Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 174: Brief über das 4. *alentours* von 1749 (Marly) vom 22. 5. 1749: «par conséquent cet alentours [das 3., AR] ne peut pas servir pour une tenture nouvelle de 12 tableaux, comme le premier alentour [d'Antin, AR] qui a servi et qui a été fait pour être alongé ou retrécý suivant la largeur. Ainsi il faut faire une nouvelle composition d'alentour qui soit faite comme la ire pour être allongée ou rétrécie suivant la grandeur des tableaux.»
- 171 Vgl. Chaufourier 1730.
- 172 Brice 1725, S. 365: «Avec cela les appartemens de cet hôtel, sont ornez de meubles magnifiques & d'un tres-beau dessein; ensorte que l'on peut assurer que cet hôtel surpasse tout ce que l'on voit à présent dans cette Ville.»
- 173 Vgl. Christie's 1993, o. S.
- 174 Vgl. ebd.
- 175 Ebd.
- 176 Charles-Antoine Coypel und Claude III Audran: *Entwurf für die Tapiserieszfläche eines Sofas* (*Design for a Tapestry Seat of a Sofa*), 1721, Gouache mit Öl auf Papier, 13,2 × 37,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art; Charles-Antoine Coypel und Claude III Audran: *Modell für die Rückenlehne eines Sofas* (*Modèle dossier de Canapé*), 1720–30, Öl auf Leinwand, 1,08 × 3,05 m, Paris, Mobilier National, GOB 250–002, dazugehöriger Entwurf: Charles-Antoine Coypel und Claude III Audran: *Entwurf für einen Sofabezug: Der schlafende Cupido* (*Design of Upholstery for the Couch: Cupid Sleeping*), 1725, Stift, Tinte und Wasserfarbe auf Papier, 11 × 36,1 cm, St. Petersburg, Eremitage; Pierre-Josse Perrot: *Projekt für einen Sofabezug zur Folge des Duc d'Orléans* (*Projet de garniture de canapé accompagnant la tenture du duc d'Orléans*), ca. 1732, Paris, Musée des Arts Décoratifs, vgl. Vittet 2014, S. 76. Siehe auch den Entwurf eines Sofabezugs auf blauem Grund um 1719, Paris, Mobilier National, Beauvais 318–001 und Beauvais 318–002, vgl. Vittet 2014, S. 92–93.
- 177 Vgl. Bertrand 2013, S. 235.
- 178 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 195. Mindestens neun der zwölf Tapisserien der zweiten Folge der *Geschichte des Don Quijote* (1721–35) mit dem zweiten *alentours* befinden sich heute in Turin, Palazzo Reale (Sammlung Quirinale), siehe auch Forti Grazzini 1994, Bd. 2, S. 392–416.
- 179 Vgl. Leclercq-Marx 2007.
- 180 Vgl. Körner 2010, S. 41–62.
- 181 Siehe Kapitel I.2.
- 182 Vgl. Deleuze 2012, S. 52, der das Barock als von zwei Vektoren organisiert begreift, davon einer als «Einsinken nach unten».
- 183 Vgl. Standen 1975, S. 97; Standen 1986, S. 331; siehe auch Dufrené 1990, S. 89.
- 184 Vgl. Weddigen 2013a, S. 89–90.
- 185 Boucher hatte zuvor bereits für die Manufaktur von Beauvais gearbeitet, vgl. Rieder 2004, S. 160. Jacques Neilson schrieb am 10. 3. 1754 an Pierre-François Poisson de Vandières (Archives Nationales, Paris (im Folgenden AN) O¹ 2043): «Que ces ouvrages soient bien ou mal, le particu-

lier peu connaisseur donnera toujours la préférence à la nouveauté et se contentera des sujets traités de la composition et du goût du dit Sieur Boucher.»

186 Die Fäden der Tapiserie sind ebenso wie die Damaste der Zeit mit Cochenille gefärbt, vgl. Phipps 2010, S. 34.

187 Vgl. AN O¹ 2044; Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 228–29; Vittet 2014, S. 221.

188 Vgl. Gaehtgens 1990.

189 Siehe etwa Jacques et al. 1749.

190 Vgl. Reineke 2015, S. 132–35.

191 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 228–29; Vittet 2014, S. 221.

192 Irmscher 1984, S. 253 übersetzt «mosaique» mit «Gitterwerk». Siehe auch *Dictionnaire* 1762, Bd. 2, S. 175: «On appelle encore *Mosaïque*, Des ornemens faits par petits compartimens.»

193 Soufflot an den Marquis de Marigny, 14. 7. 1758, über den Entwurf der neuen Wappentapiserie (*Chancellerie*), vgl. AN O¹ 2044; Vittet 2014, S. 221.

194 Neben der bereits genannten etwa auch Gobelins-Manufaktur nach Guy-Louis Vernansal und Claude III Audran: *Chancellerie*, aus der Serie für Germain-Louis Chauvelin, 1700–01 entworfen, 1728–30 gewirkt, Wolle und Seide, 3,51 × 2,73 m, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 65.DD.5; Gobelins-Manufaktur nach Claude III Audran: *Chancellerie* für Michel Le Tellier bzw. geändert für den Marquis d'Argenson, um 1680, Wolle und Seide, Paris, Musée des Arts Décoratifs – Musée Nissim de Camondo, CAM 45. Siehe Bremer-David 1997, S. 28–33.

195 Soufflot an den Marquis de Marigny, 14. 7. 1758, vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 142. Siehe auch Laing 1986, S. 344.

196 Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 250. Eine Rechnung von Le Maire von 1753, die *Don-Quijote*-Serie betreffend, weist auf ein ähnliches Verfahren hin: «et trois chassis portant chacun un pied et demi de haut sur un pied de large, avoir peint dessus de la mozaïque pour servir de fond au dit tableau de Don Quichotte», vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 176. Ein Karton trug also nicht notwendigerweise das Hintergrundmuster, weil es mithilfe der kleinen Vorlagen von den Wirkern selbständig eingearbeitet werden konnte.

197 Vgl. Vittet 2014, S. 23.

198 Er schrieb an den Rand: «Non, la tapisserie d'aujourd'hui comme autrefois.» Soufflot an den Marquis de Marigny, 14. 7. 1758, vgl. AN O¹ 2044; Mondain-Monval 1918, Nr. 50, S. 84–87.

199 Bis in die 1760er Jahre hinein wurde demnach ein Hintergrund allein als ein Hintergrund wahrgenommen, seine Musterung bezog sich auf kein real existierendes Objekt. Erst die Illusion eines herabhängenden Bildes machte auch die Illusion eines Damastes plausibel und in Kombination stellten sie eine fiktive Zimmerwand dar.

200 Der Maler Louis Tessier, der 1770 mit der Kopie eines Kartons der *Tenture de Boucher* auf blauem Grund beauftragt war, schrieb: «une nouvelle tenture [...] composés de guirlandes de fleurs des plus variées et de toutes espèces, ainsi que fruit, corbeille, nœuds de rubans de toutes couleurs, agraffes, et une bordure de fantaisie de forme ovale dans le milieu [...], pour y mettre un sujet des quatre saisons, ou pastorales et autres sujets de fantaisie. [...] Le tout peints en coloris, à l'huile, sur un fond de damas bleu imitant l'étoffe de soie.», vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 252.

201 Vgl. Mertens 2009, S. 144, Fn. 19: ein Maurice Jacques war 1752 in Lyon als «compagnon, maître» und «marchand fabricant» verzeichnet, in einem Bericht von 1754 wird Jacques als ein *dessinateur* bezeichnet, der für die Lyoner Seidenindustrie tätig sei.

202 Neben dem abgebildeten Ornamentstich auch: Maurice Jacques: Ornamentstich mit vier Blüten, 1749, aus: Jacques et al. 1749, fol. B 9, Paris, Bibliothèque de l'INHA.

203 Zur Verbreitung ovaler Bilderrahmen in den 1760er Jahren vgl. Cailleux 1975, S. 6–10; Michel 1987. Das Nachlassinventar der Gabrielle d'Estrée von 1599 (Paris, AN KK 157) verzeichnet die achteilige Serie einer bestickten Wandbespannung, in deren Mitte jeweils eine Szene in einem Oval dargestellt ist, vgl. Fréville 1842, S. 162.

204 Vgl. Bimont 1770, S. 5.

205 Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 3, S. 177.

206 Siehe auch Pierre-Antoine Baudouin: *Der entleerte Köcher (Le carquois épuisé)*, ca. 1775, Öl auf Leinwand, 31,5 × 25 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay; *La Gazette de Théophraste Renaudot*, 8. 9. 1753, S. 430–31: «[...] le Marquis & la Marquise de Monteynard, nouvellement mariés, s'étant rendus à Avignon, le Marquis de Brantes leur donna le 19 une fête magnifique. Il avoit fait construire sur le bord du Rhône une Salle spacieuse, ornée de tapisseries, de glaces, & de guirlandes de fleurs.»

207 Vgl. Hyde 2005, S. xii; Vittet 2014, S. 35. Siehe auch Velut 1993.

208 Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 264. Weiter heißt es: «Je serois infiniment flatté si Votre Excellence avoit le temps de jeter un coup d'œil sur une partie de ces ouvrages avant qu'ils passent en Angleterre, ils sont traités pour le fond de l'ouvrage dans un goût nouveau qui n'a pas encore paru en France et sur des Tableaux que M. Boucher a fait exprès.»

- 209** Nicolas Lavreince Gouache *L'heureux moment* (Auktionshaus Bukowski, Stockholm, 25. 11. 2008) zeigt dieses Detail nicht und könnte nachträglich entstanden sein. Ähnlich ist es bei Nicolas Delaunay nach Nicolas Lavreince: *Der Trost der Abwesenheit (La consolation de l'absence)*, 1785, 37,8 × 27,6 cm, Paris, Musée du Louvre. In einer nachträglichen Gouache (ca. 1785–90, 26 × 20,5 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay, J 156) ließ Lavreince die Wand klassizistisch leer.
- 210** Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 285, 289; Baarsen 2013, S. 402–03, Nr. 97. Zwei weitere dieser Tapisserien wurden 1775–76 für Osterley Park in Middlesex gewirkt.
- 211** Audran, Cozette, Neilson an den Marquis de Marigny, 12. 3. 1768, AN F¹² 639^A.
- 212** Marquis de Marigny an Soufflot, 19. 4. 1768, AN F¹² 639^A.
- 213** Vgl. Verlet 1953.
- 214** Vgl. Standen 1985, Bd. I, S. 385–401. Zur französischen Mode in England vgl. Standen 1959.
- 215** *Croome Court Tapestry Room*, 1763–71, 8,25 × 6,90 × 4,23 m, New York, Metropolitan Museum. Vgl. Rieder 2004, S. 159. Siehe auch Standen/Parker 1959; Beard 1993; Lane 1997; Coleridge 2000; Harris 2001.
- 216** Ein Brief berichtet von dem Plan «Möbel zu kaufen sowie Tapisserien und Spiegel in Augenschein zu nehmen», vgl. Standen 1985, S. 386–87. Siehe auch Rieder 2004, S. 164.
- 217** Vgl. Leech 2015, S. 14.
- 218** Der Spiegel ist nach 1764 in das Ensemble eingefügt worden, wie eine Zeichnung Robert Adams, *Lord Coventry's Tapestry Room* von 1764 (London, Sir John Soane's Museum, SM Adam Vol 50:12) belegt, in der Adam anstelle des Spiegels noch ein Medaillon vorsieht.
- 219** Vgl. Rieder 2004, S. 165.
- 220** Zur Francomanie im England des 18. Jahrhunderts vgl. Rieder 2004, S. 160.
- 221** Boucher schuf 1763–64 vier Gemälde als Vorlage für die Kartons: *Cephalus et Aurore* (Luft) (1764, 1,42 × 1,17 m, Paris, Musée du Louvre), *Vertumne et Pomone* (Erde) (1763, 1,47 × 1,22 m, Paris, Musée du Louvre), *Venus aux forges de Vulcain* (Feuer) (1764, 1,50 × 1,90 m, Château de Versailles, Depot MN) und *Les amours de Neptune et d'Amymone* (Wasser) (1764, 1,50 × 1,90 m, Château de Versailles, Depot MN). Vgl. Rieder 2004, S. 162–64.
- 222** Rechnung von John Mayhew und William Ince von 1769: «2 Settees for Each Side the Chimney», vgl. Rieder 2004, S. 164–65.
- 223** Es ist nicht eindeutig, ob der Tisch für den *tapestry room* gefertigt wurde, oder möglicherweise erst später hinzugefügt ist, vgl. Rieder 2004, S. 164–65.
- 224** Es handelt sich um Serien für die Häuser Newby Hall (1767–76, für William Weddell, in situ), Weston Park (1766–71, für Sir Henry Bridgeman, nicht mehr im Originalraum), Osterley Park (1772–76, für Robert Child, in situ), Moor Park (1766–75, für Sir Lawrence Dundas, verschiedene Orte) und Welbeck Abbey (1783, für William Cavendish-Bentinck, in situ). Siehe auch Wyld 2013.
- 225** Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 399; Vittet 2014, S. 336.
- 226** Vgl. Vittet 2014, S. 221.
- 227** In einem Brief von Neilson an Soufflot, Nov. 1771, ist zudem von einer Skizze aus dem Jahr 1759 die Rede, vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 401. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 399 interpretiert das als (verschollene) Zeichnung Jacques' für das Palais-Bourbon des Prince de Condé. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um Jacques' Entwürfe von 1758 und Fenaille missinterpretiert die Aussage «que le projet de ce lit composé en 1760», denn für ein solches Projekt gibt es vor 1770 keine Hinweise.
- 228** Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 246, 255; Vittet 2014, S. 221–24.
- 229** Vgl. Vittet 2014, S. 226–28. Siehe auch Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 402.
- 230** Vgl. Neilson an Soufflot, 25. 10. 1773: «des raisons particulières empêchèrent le succès de cette entreprise.» Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 401; Vittet 2014, S. 224.
- 231** Vgl. Mitchell 2009, S. 13. Für Frankreich vgl. Pardailhé-Galabrun 1988, S. 279–80.
- 232** Vittet 2014, S. 221.
- 233** Brief von Neilson an Soufflot, 25. 10. 1773: «Enfin en 1769 ils me furent demandé pour M. le Prince de Condé [...]», Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 401.
- 234** Vgl. Pons 1987, S. 28.
- 235** Vgl. Fenaille/Calmettes 1903–23, Bd. 4, S. 401: Brief von Neilson an Soufflot, Nov. 1771: «Le Prince a chargé M. Boucher de lui faire les tableaux manquant pour la tenture, mais il les garde pour les placer chez lui.»
- 236** Vgl. Ananoff 1980, S. 138, Nr. 673. Siehe auch Ananoff 1976, Bd. 2, S. 268, Nr. 637; Fenaille 1925, S. 236; AN O¹ 1934B. Das North Carolina Museum of Art datiert beide Werke auf 1766.
- 237** Vgl. Ananoff 1980, S. 101, Nr. 202.
- 238** Vgl. Ananoff 1976, S. 268–70, Nr. 637–39; Bremer-David 1997, S. 66.
- 239** Rechnung Briards an den Prince de Condé, 1771, vgl. Macon 1903, S. 128–29.
- 240** Vgl. Macon 1903, S. 129.

- 241** Öl auf Leinwand, 65 × 53 cm, New York, Privatsammlung, vgl. Ananoff 1980, S. 101, Nr. 202.
- 242** Vgl. Vittet 2014, S. 336.
- 243** Vgl. Magny 1987, S. 33.
- 244** Bei den Räumen handelte es sich um: ein Antichambre zum Hof, Galerie zwischen Hof und Flussufer, ein Salon d'attente zum Flussufer, ein großer Salon de Compagnie, im Zentrum das Zimmer der Duchesse (8,40 × 9,70 m) sowie ein Musiksalon, vgl. Blondel 1752–56, Bd. 1, Buch 2, Kap. 23, Bl. 9 («Hôtel de Lassay, Plan au rez-de-chaussée»).
- 245** Vgl. Castelluccio 1998, S. 53: Beschreibung des Bildhauers Haurés vom Bettkopf des Bettes für Marie Antoinette 1787, für das ursprünglich das *Meuble Gaudin* vorgesehen war (siehe Kapitel 11.3): «Un chautourné de 7 pds. de large, avec carquois et deux figures de femmes en arabesques, qui couronne de fleurs le chiffre de la Reine».
- 246** Vgl. Baulez 1987, S. 46.
- 247** Der Prince de Condé kehrte 1763 als Held aus dem Siebenjährigen Krieg zurück, vgl. Macon 1903, S. 89.
- 248** Lachenait besaß mit seinem Partner Joseph Metivier ein großes Gebäude zwischen rue Meslay und rue Notre-Dame-de-Nazareth. Ihr wichtigster Mieter war der *marchand-mercier* und *bronzier* Antoine Magnien (AN MC XXII, 16, Mietvertrag vom 3. 7. 1776), der ebenfalls Lieferant des Prince de Condé war, vgl. Baulez 1987, S. 46–47; Eriksen 1974, S. 195.
- 249** Das entspricht 1,95 × 1,95 × 1,79 m.
- 250** Zur Bedeutung eines überkuppelten Bettes siehe Kisluk-Grosheide 2009.
- 251** Archiv des Château de Chantilly, vgl. Verlet 1966, S. 246, 270–84, hier S. 278; siehe auch Macon 1903. Erhalten geblieben sind vom Bettfond die Tapiserie (Paris, Musée du Louvre) und der Karton (Paris, Mobilier National), von den Schabracken die Kartons (Paris, Mobilier National) und von der Zierdecke die Tapiserie (amerikanische Privatsammlung), vgl. Verlet 1953. Ein gewirkter Betthimmel in der Sammlung des Musée du Louvre (OA 10405) wird allgemein diesem *meuble* zugeschrieben, unterscheidet sich aber stilistisch erheblich in der Musterung. Insgesamt befinden sich von Jacques' 16 Kartons für das Bett noch neun im Mobilier National (GOB 245/1–5, 8–10, 15), vgl. Vittet 2014, S. 336.
- 252** Dezallier d'Argenville 1778, S. 392. Thiéry 1787, Bd. 2, S. 601 übernahm Dezalliers Formulierung fast wortwörtlich: «On entre ensuite dans la chambre à coucher, tendue l'hiver de tapisseries des Gobelins, avec des médaillons coloriés, exécutés d'après Boucher, ainsi que le lit qui est d'un genre neuf.»
- 253** Baulez 1987, S. 47.
- 254** Vgl. Roland de La Platière 1784–1828, Bd. 2, S. 220.
- 255** Vgl. Baarsen 2013, S. 404–07, Nr. 98; Standen 1985, Bd. 1, S. 397. Die Boiseries sind nicht erhalten, eine Kommode befindet sich heute in London, Wallace Collection (Jean-François Leleu, 1772, 100,5 × 186,6 × 78,5 cm, F246), zwei in Paris, Musée du Louvre (Jean-François Leleu, 1772, 87 × 124,5 × 9,2 cm, OA 9589). Letztere zeigen ebenfalls ein ovales Medaillon auf ihrer Front, in dem ein Blumenkorb hängt. Die Paraventpaneele könnten diejenigen sein, die 1971 von der Norton Simon Foundation verkauft wurden (New York, Parke-Bernet Galleries, 7.–8. 5. 1971, Lot 232).
- 256** Vgl. Rochebrune 2003. Inwiefern das karmesinrote *alentours* von Maurice Jacques und der rosane Grund des Sèvres-Porzellans, die beide im Jahr 1758 entstanden, in Verbindung stehen, ist bislang unbekannt. Siehe auch Baarsen 2013, S. 403.
- 257** Vgl. Rochebrune 2003.
- 258** Vgl. Baulez 1987, S. 47.
- 259** Vgl. Fastenrath 1990, S. 1–3.
- 260** Zur Bedeutung der Rahmung auch für die Quadratura-Malerei siehe Ganz 2011, S. 115.
- 261** Vgl. Hobson 1982, S. 32–36. Siehe auch Kremer 2015.
- 262** Vgl. Hobson 1982, S. 52.
- 263** Vgl. auch Juranville 1995, S. 9–12, die in Crébillon fils' Erzählung *Le sofa* das Entschlüsseln, die Subtilität und das Schockieren zur «Freude des Geistes» verortet: «Cette énigme autour d'expression plus ou moins transparentes, qui attise le feu, est plaisir de l'esprit, subtilité ludique. Invitant à lire entre les lignes, requérant de se comprendre à demi-mots, elle tisse des liens de connivence gaie entre celui qui la conçoit et celui qui la déchiffre. [...] Le décalage, la subversion, font naître le sourire. Le décryptage aiguise et flatte la finesse».
- 264** Vgl. Hobson 1982, S. 37; Lamy 1701, S. 194.
- 265** Vgl. Hobson 1982, S. 36–38, 42. Alewyn 1989 [1959], S. 81–87 deutet diese Fähigkeit der Illusion sogar auch an, aber erkennt nicht die sich wandelnden Nuancen zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert: «Jeder Zuschauer spaltet sich in einen Träumenden und einen Wachen, einen, der der Täuschung erliegt, und einen, der ihrer bewußt bleibt.»

- 266 Über die Macht der Betrachtenden, den angenehmsten Blickwinkel durch Bewegung zu wählen, schreibt auch Hogarth 1753, S. 29: «When we view a building, or any other object in life, we have it in our power, by shifting the ground, to take that view of it which pleases us best».
- 267 Vgl. Calabrese 2010, S. 52.
- 268 Vgl. Hobson 1982, S. 7.
- 269 Vgl. Irmscher 1984, S. 256.
- 270 Vgl. Hobson 1982, S. 47–50.
- 271 Vgl. Paulet 1773–89, Bd. 6, S. 885: «Que le Dessinateur le plus habile rende les effets de la Nature dans un dessin, il n'aura rien fait, si dans ce même dessin il n'y a pas des effets d'opposition. Pour qu'un dessin soit agréable dans quelque genre que ce soit, il faut que les objets dont il est composé s'entre-cèdent les uns aux autres [...] On verroit [...] dans un dessin le mieux groupé, qu'on n'y trouveroit jamais ce goût piquant [...]».
- 272 Montesquieu 1757. Zu Montesquieus Verhältnis zur Ästhetik siehe Shackleton 1955, S. 250 und Ehrard/Volpilhac-Auger 2007, S. 13–15.
- 273 Voltaire 1757, S. 761: «le mauvais goût dans les Arts est de ne se plaire qu'aux ornemens étudiés, & de ne pas sentir la belle nature».
- 274 Montesquieu 1757, S. 762: «notre ame goûte trois sortes de plaisirs; il y en a qu'elle tire du fond de son existence même, d'autres qui résultent de son union avec le corps, d'autres enfin qui sont fondés sur les plis & les préjugés que de certaines institutions, de certains usages, de certaines habitudes lui ont fait prendre. [...] Les anciens] regardoient comme des qualités positives toutes les qualités relatives de notre ame.» Hier bezieht sich Montesquieu auf die Frage nach dem Verhältnis des «absoluten Schönen» zum «relativen Schönen», wie es u. a. von Yves-Marie André und Jean-Pierre de Crousaz bereits diskutiert worden war, vgl. Beyer 1967, S. 26.
- 275 Montesquieu 1757, S. 764: «Or les choses que nous voyons successivement, doivent avoir de la variété; car notre ame n'a aucune difficulté à les voir; celles au contraire que nous appercevons d'un coup-d'œil, doivent avoir de la symmétrie. Ainsi comme nous appercevons d'un coup-d'œil la façade d'un bâtiment, un parterre, un temple, on y met de la symmétrie qui plait à l'ame par la facilité qu'elle lui donne d'embrasser d'abord tout l'objet.»
- 276 Ebd.
- 277 Montesquieu scheint von den architektonischen Wirren in der Entstehung des Petersdoms nichts gewusst zu haben: der von ihm gelobte Überraschungseffekt ist der langen Erbauungszeit und den wechselnden Architekten geschuldet: die Pfeiler (1506–14) entstanden noch unter Bramantes Leitung, die Kuppel (1588–90) stammt von Michelangelo (Entwurf) und Giacomo della Porta (Ausführung). Auch Wölfflin führte St. Peter als wahrnehmungsästhetisches Beispiel an: der von Bramante vorgesehene Dom stehe für die nicht-malerische Architektur, der wechselnde Ansichten bedeutungslos erschienen seien, vgl. Wölfflin 2004 [1915], S. 82.
- 278 Montesquieu 1757, S. 766: «L'ame reste donc incertaine entre ce qu'elle voit & ce qu'elle sait, & elle reste surprise de voir une masse en même tems si énorme & si legere.»
- 279 Deleuze 2012 [1988].
- 280 Vgl. ebd., S. 36–38, 204.
- 281 Ebd., S. 204.
- 282 Ebd., S. 204.
- 283 Vgl. Hazard 1965 [1935], der den Übergang des 17. zum 18. Jahrhunderts erstmals als Krisenzeit und als Beginn der Aufklärung und der Moderne interpretierte. Siehe auch Schlosser 1920, S. 44; Hazard 1949 [1946], S. 23.
- 284 Vgl. Raulet 1996, S. 26.
- 285 Vgl. Wölfflin 2004 [1915], S. 81.
- 286 Vgl. Alewyn 1989 [1959], S. 75. Siehe auch Köhnen 2009, S. 189, der die Erkenntnis über die Relativität der Perspektive mit derjenigen über die Relativität der Wissensdaten in Verbindung bringt.
- 287 Vgl. Alewyn 1989 [1959], S. 52.
- 288 Vgl. ebd., S. 86.
- 289 Vgl. ebd., S. 73–75. Die Theaterkulisse fand auch in Form von illusionistischen Vorhängen (*cartonnières*) ihren Weg in die Wohnräume des (späten) 18. Jahrhunderts.
- 290 Vgl. ebd., S. 77.
- 291 Vgl. Köhnen 2009, S. 29.
- 292 Allen voran Descartes 1658 [1637] und Newton 1704. Vgl. Köhnen 2009, S. 191–93, 210–11.
- 293 Siehe auch Köhnen 2009, S. 248, 259.
- 294 Koschorke 1999, S. 424.
- 295 Vgl. Köhnen 2009, S. 208–09.