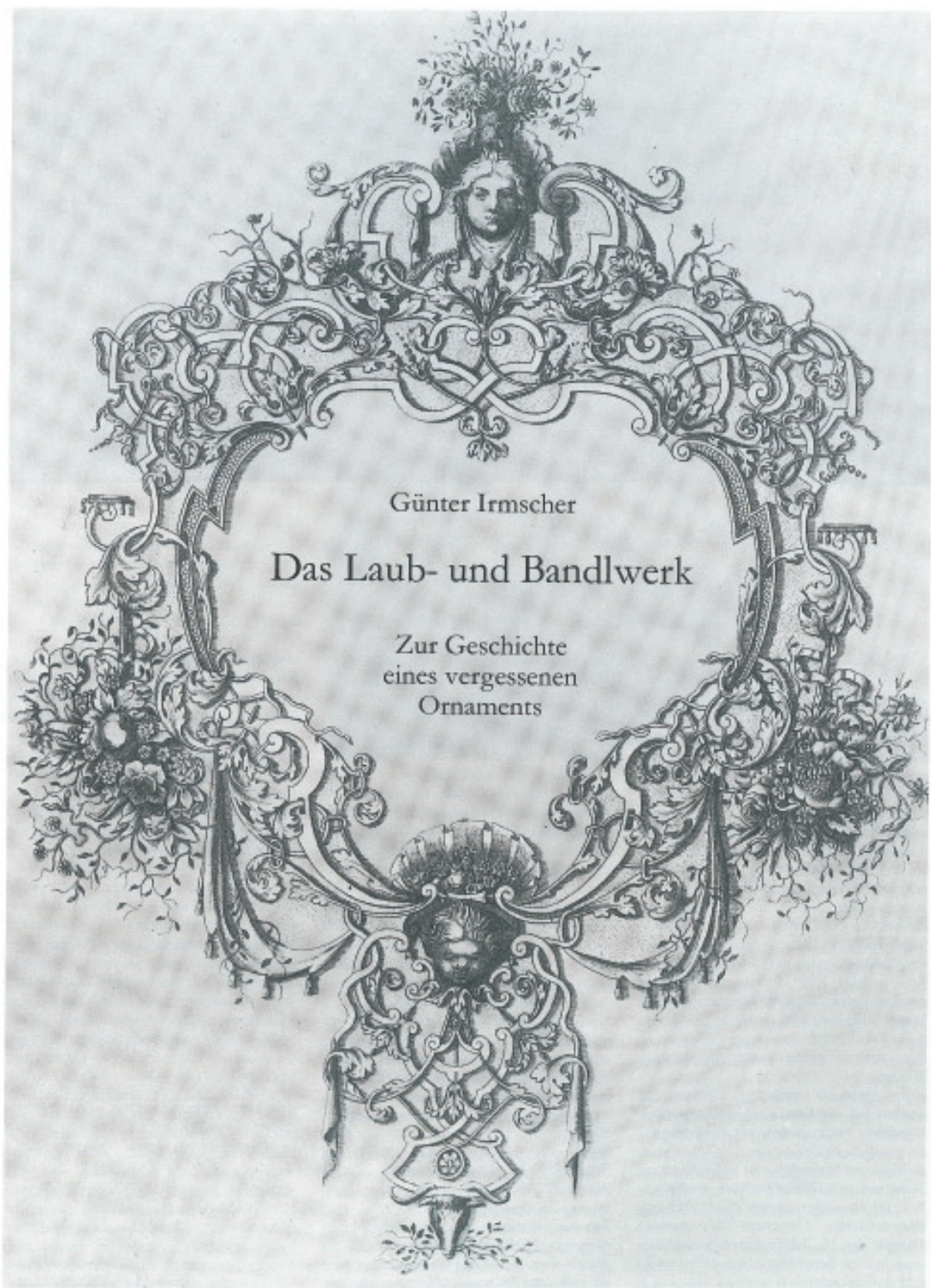




3

BAROCKBERICHTE



Günter Irmischer

Das Laub- und Bandlwerk

Zur Geschichte
eines vergessenen
Ornaments



1. Ein vergessenes Ornament

Von allen wichtigen, ganze kunsthistorische Epochen prägenden Ornamenten blieb das Laub- und Bandwerk in der Forschung das unbekannteste. Dennoch wird jeder, der sich für die Bau- und Kunstgeschichte mitteleuropäischer Kirchen, Schlösser und Paläste des 18. Jahrhunderts interessiert, rasch feststellen, daß das sogenannte Laub- und Bandwerk zusammen mit dem Akanthus und der Rocaille zu den am weitesten verbreiteten und auch heute noch in großem Umfang erhaltenen Ornamenten zählt. Durch einen Blick auf die zahlreichen Objekte des Kunstgewerbes – Tapissereien, Möbel, Silberschmiedearbeiten – aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts läßt sich dieser Eindruck noch vertiefen. Wenn im Dekor auch nicht immer überwiegend, so bildet das Laub- und Bandwerk an ihnen doch stets den kleinsten gemeinsamen zeittypischen Nenner.

Um so mehr überrascht es, daß dieses Ornament auf der Landkarte der Ornamentforschung noch immer, wenn auch nicht als gänzlich weißer, so doch als recht grauer Fleck zu bezeichnen ist – bezogen auf Mitteleuropa. Demgegenüber wurde die Rocaille als nicht weniger modisches und allumfassendes Ornament des zweiten Drittels des 18. Jahrhunderts kunsthistorisch in allen Bereichen sehr gut untersucht und dokumentiert.

Hinsichtlich des Laub- und Bandwerks bildet die hervorragende, leider ungedruckt gebliebene Wiener Dissertation von Hilde Schwarz *Das Bandwerk*¹ die Grundlage aller weiteren Recherchen – auch für die hier vorliegende im Bereich der österreichischen Stuckdekorationen. Sowohl für Hilde Schwarz als auch für alle späteren Autoren eminent wichtig sind die Arbeiten R.-A. Weigerts über den französischen Erfinder des Laub- und Bandwerks, Jean I. Berain; insbesondere die 1957 in zwei Bänden erschienene Monographie mit Katalog und Datierungsvorschlägen zu den zahlreichen Ornamentdrucken Berains, welche die Ausbreitung des Laub- und Bandwerks in Mitteleuropa nachhaltig initiierten – nicht zuletzt durch zahlreiche Nachdrucke –, muß genannt werden².

Nach Weigert und H. Schwarz hat sich Ludwig Baron Döry in mehreren, zum Teil umfangreichen Studien zum gemalten und stuckierten Laub- und Bandwerk, vor allem des mittelhessischen Bereichs (Nassau und Hessen) befaßt³. Zu nennen wäre noch eine schmale Dissertation von Christian Friedrich Rupp (1934) zum Bandwerk und frühen Rokoko in Franken⁴ sowie der Artikel *Bandwerk* im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte von 1937⁵. Seit den genannten Arbeiten erfolgte keine monographische Beschäftigung mehr mit diesem Ornament⁶. Das findet seine Gründe nicht nur in wandelnden Forschungs-

interessen, mangelnder Aktualität kunsthistorischer Epochen oder gar Desinteresse am Ornament – im Gegenteil: kaum ein Ornament, sei es nun die Grotteske, das Beschlagwerk, das Schweißwerk, das Knorpelwerk respektive das Kwab-Ornament, die Rocaille, die Ornamente des Louis XVI., des Historismus und des Jugendstils, das in den letzten Jahrzehnten nicht zum Teil mehrfache monographische Bearbeitungen erfahren hätte.

Die Gründe für ein mangelndes Interesse am Laub- und Bandwerk liegen wohl woanders und kündigen sich in den thematischen Einschränkungen Dörys bereits an: Es ist die unüberschaubare Fülle des überkommenen Materials – vom fürstlichen Schloß bis zur entlegenen Dorfkapelle, vom bekannten Chorgestühl bis hin zur unbekannteren Tabatière, die sich gleichwohl für die Ornamentforschung als wichtig erweisen könnte. Und es ist eine unüberschaubar gewordene, oft entlegene Literaturfülle zu allen Bereichen der Barockkunst mit ihren oft nur in Fußnoten versteckten Hinweisen auf Laub- und Bandwerk-Vorkommen. Zum Problem werden zudem die zahlreichen, selbst bei wichtigen Bauten ungeklärten Bau- und (Um-)Dekorierungsphasen und -daten, der hohe Verlust und die Datierungsprobleme im Kunstgewerbe sowie das Fehlen von Erscheinungsdaten auf zahlreichen Blattfolgen im Bereich druckgraphischer Vorla-

gen (Ornamentdrucke). Besonders wichtig wäre zunächst das Sichten dieser noch vorhandenen druckgraphischen Vorlagen, ihrer Abhängigkeit untereinander (Kopien, Teilkopien, Kombinationen, Abwandlungen) und der Versuch einer relativen Chronologie. Eine sich auch nur auf Teilbereiche oder Regionen beschränkende Untersuchung zur Kompetenz des Laub- und Bandwerks als Ornament wäre bereits ein langwieriges Unterfangen.

☆

Dieses Heft versteht sich als Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung im Salzburger Barockmuseum, nicht als eigener Forschungsbeitrag zum Thema. Das in seinen Umrissen und Hauptströmungen Bekannte konnte und sollte auf diesem knappen Raum zusammengefaßt werden. Einen gleichwohl eigenständigen Beitrag versucht der Autor hinsichtlich der Entstehungsgeschichte des Laub- und Bandwerks, das in der Groteskenvorstellung und im Formengut der Spätrenaissance beruht, und seines *décor* zu leisten. Daß den Ornamentdrucken in dieser Schrift eine gewisse Präferenz zukommt, begründet sich einerseits in den Rahmenbedingungen einer Studio-Ausstellung, die nur auf graphisches Material rekurrieren konnte, andererseits auch in deren historischer Funktion als „Leitmotiv“ für Architekten, Maler und Handwerker. So verfolgt dieses Heft einen doppelten Zweck: dem interessierten Besucher die Schönheit ornamentalen Gestaltens vor Augen zu führen und ihn zu eigenen Entdeckungsreisen im Bereich des Laub- und Bandwerks zu animieren.



Abb. Seite 73: Ornament um den Titel = Titelkartusche als Detail aus dem Kupferstich von Johann Jacob Biller († 1723) „Neues Zierathen Buch von Schlingen und Bändelwerk“, verlegt bei Jeremias Wolff, Augsburg, A. 18. Jh. Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Inv.-Nr. G 3279.

Abb. Seite 74: Tischplatte eines Schreibtisches, Frankreich (?), um 1700, Schildpatt und Messing auf Lindenholz furn., Bronze vergoldet; Osterr. Museum f. angew. Kunst, Inv.-Nr. H 1967.

Abb. Seite 75: (Nach) Juan Beraun, „Groteske“, verlegt bei Jeremias Wolff, Augsburg, A. 18. Jh. – Seitenverkehrter Augsburger Nachstich (Nr. 3) eines frühen Beraun-Stiches (1680/90). Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, abse Inv.-Nr.

2. Das Ornament der frühen Neuzeit

Vor der näheren Betrachtung des Laub- und Bandwerks empfiehlt es sich, dessen historischen Ort im Kanon der Ornamente der frühen Neuzeit auszumachen. Das Ornament in der Kunst der frühen Neuzeit (1400–1750), die in Italien kurz nach 1400, in Nordeuropa um 1500 aufsteht, weist im wesentlichen auf drei Quellen: 1. Mittelalter, 2. Islam und Asien, 3. römische Antike

Daß Denk- und Schweisen (nicht Kunstformen!) des Mittelalters durch die Renaissance kurzfristig abgelöst worden sein sollen, ist ein kaum noch haltbares historisches Fehlurteil des 19. Jahrhunderts. Das kommt sehr klar zum Ausdruck in einer Stichfolge des Paul Vredeman de Vries aus dem Jahre 1606, die neben antikisierenden

Renaissancegebäuden, die in ihrer Gestaltung den fünf Säulenordnungen folgen, auch die Ansicht eines von gotischen Gebäuden umstellten Platzes mit der bezeichnenden Erläuterung *Forum Moderni Edificii* enthält. Nicht die antikisierende zeitgenössische („welsche“), sondern die „gotische“ Bauform wird als die *moderna* bezeichnet. Wie die antikisierende Kunst der Frührenaissance entwickelte sich jedoch auch die „spätgotische“ allmählich weiter – was bisher zu wenig beachtet wird; und die beiden parallel verlaufenden Strömungen entwickelten sich nicht nur weiter, sondern durchdrangen und überlagerten sich auch zunehmend.

Gotische Zirkelschlagornamente („Pässe“) jeglicher Art wurden bis ins 18. Jahrhundert hinein tradiert. Am Ende des 16. und

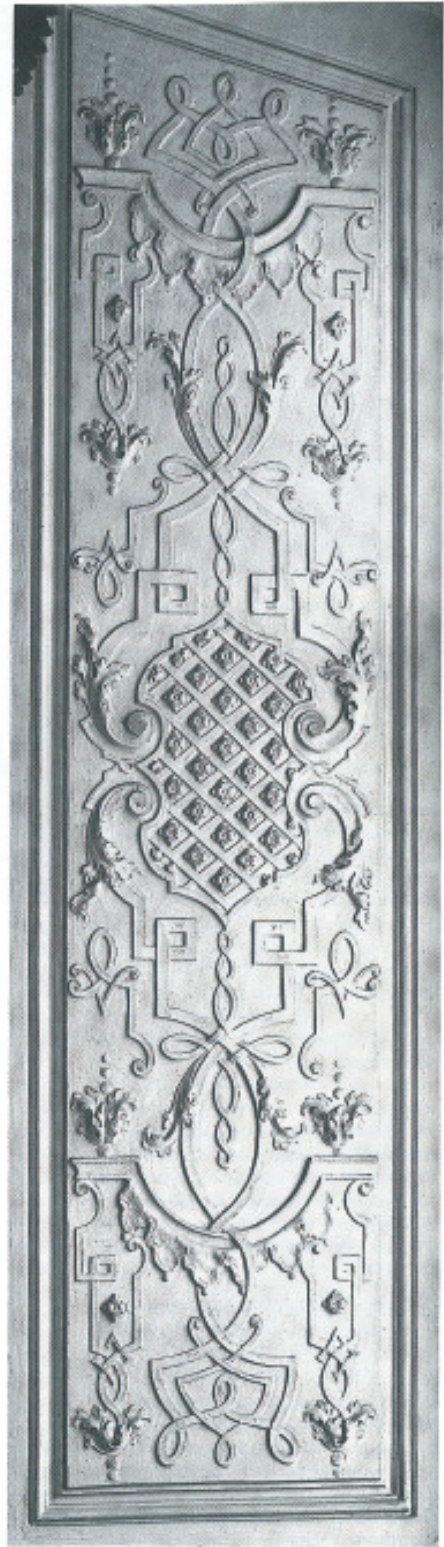


Abb. Seite 76 außen: Stift Altenburg, NÖ., Fensterlaibung in der Westwand der Bibliothek, Stuck von J. M. Flor um 1742 (Foto: Bundesdenkmalamt Wien, Nr. N 12477).

Abb. Seite 76 innen: Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, OÖ., Raum 13 der Kaiserzimmer, Stuck des Fenstergewändes von J. M. Viertaler, um 1720 (Foto: Bundesdenkmalamt Wien Nr. N 49523). – Klare, am französischen Laub- und Bandwerk orientierte, zu den schönsten Beispielen dieser Art zählende Dekoration in Österreich.



Abb. Seite 77: Schloß Mirabell, Stiegenhaus, Kreuzgratgewölbe, Stuck von Jacopo Gallo, 1723 (Foto: Landesbildstelle Salzburg, H. Ullmann), nach Entwurf Hildebrandts.

in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts kam es nicht nur zu einem wieder breiter werdenden Strom spätgotischer Ornamente und Gestaltformen in Nord- und Mitteleuropa, sondern auch im Bereich vegetabilischer und floraler Dekors läßt sich noch weit bis in das 18. Jahrhundert hinein eine Deszendenz naturalistischer spätgotischer Dekors, beispielsweise von floralen Randornamenten der Buchmalerei her, beobachten. Die Fortentwicklung der beiden parallel laufenden Strömungen kommt zum Ausdruck in den ständigen *querelles des anciens et modernes*, wobei seit 1500 die *anciens* allerdings für rund 200 Jahre dominierten. Eben darin fundiert sich die relative Homogenität der „Renaissance“ und „Barock“ übergreifenden Epoche.

Die zweite bedeutende Quelle neuzeitlicher Ornamente sind der islamische Kulturkreis, später auch das ferne Asien. Bedingt

durch das freilich nicht immer streng eingehaltene Bilderverbot, entwickelte die islamische Kunst eine Fülle abstrakter Ranken- und Bandornamente, die das europäische Ornament bereits im Mittelalter beeinflussten. Einfallstore des islamischen Ornaments waren Spanien mit seiner weithin noch maurischen Kultur sowie Venedig als eine Stadt, die mit dem Orient intensive Handelsbeziehungen verband. Im 15. Jahrhundert wurde das islamische Band- und Rankenornament zunehmend „europäisiert“, i. e. geometrisch rationalisiert, dann im 16. Jahrhundert auch in Nordeuropa sehr beliebt. Bei diesem bereits im 16. Jahrhundert als *mosaïque* bezeichneten Ornament – daher seine deutsche Bezeichnung „Mauseske“ – handelt es sich um gänzlich flächige, zumeist silhouettierte, abstrakte, sich über- und unterschneidende, oft auch verknotete Linien oder Bänder; daher die

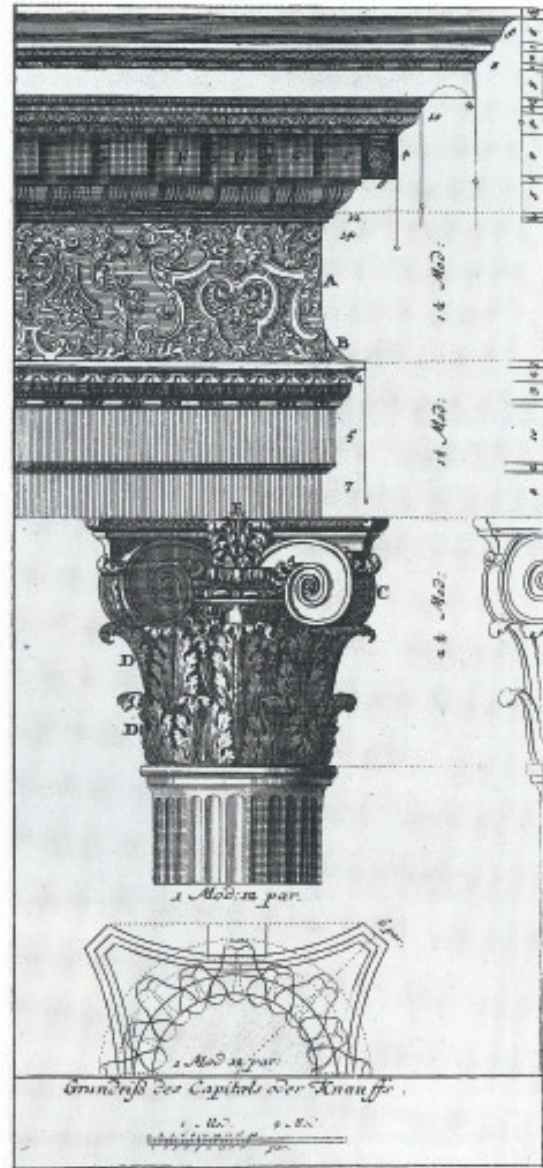
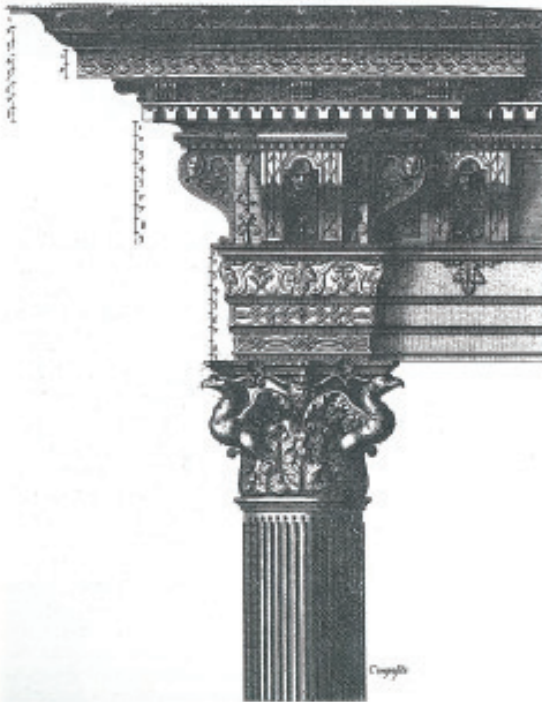
Unterscheidung zwischen *Linien-* und *Bandmauskesken*. In der Praxis können sie sich, wie alle Ornamente, untereinander vermischen. Auch bei diesem Ornament handelt es sich um ein mittelalterliches, wenn auch außereuropäisches, das von besonderer Wichtigkeit für das Laub- und Bandwerk wurde.

Was die Ornamente des fernen Asiens betrifft, nahmen sie zwar keinen Einfluß auf den Typenkanon europäischer, wohl aber um und nach 1700 auf das Bildrepertoire der Grotteske, die während der Chinamode (*chinoiserie*) chinesische Figürchen etc. in ihre Komposition integrieren konnte.

Die dritte und bedeutendste Quelle für das neuzeitliche Ornament war allerdings die römische Antike, und hier besonders die Architektur. Sie vermittelte nicht nur die Ornamenttypen, sondern auch deren dekorative (= angemessene) Verwendung. Da

Säulen bereits in der römischen Antike weniger statischen Zwecken, sondern vor allem der Dekoration dienten – was der frühen Renaissance nicht verborgen blieb –, galten sie auch der frühen Neuzeit als die wichtigsten Ornamente. Durch Maße und Proportionen, auf den ersten Blick besonders durch die Kapitellarten, wurden die fünf Säulengattungen *Toskana*, *Dorisch*, *Ionisch*, *Korinthisch* und *Composita* differenziert. Die *Toskana* gilt als neuzeitliche Erfindung.

Hauptorte ornamentalen Schmucks sind horizontale und vertikale Frieze. Horizontalfrieze tragen in der Regel eine fortlaufende Wellenranke – den klassischen *Akanthus* – oder das alternierende *Lotus-Palmetten*-Ornament. Beide bildeten bis um 1900 das Rückgrat der klassizistischen Ornamenttypen. Zwar finden beide auch an Vertikalfriesen Anwendung, aber das beliebteste Ornament, besonders in der Innendekoration, war hier der *Kandelaber* in seinen vielfältigen Spielarten. Vorbild war der originale antike Bronzekandelaber. Er wurde durch Rankeneinstellungen zunehmend vegetabilisiert. Den Endpunkt dieser Entwicklung bildete der *Pflanzenkandelaber* mit spiegelbildlich um einen Mittelstab aufwachsenden (*Akanthus*-)Ranken. Zwischen dem originalen und dem gänzlich vegetabilisierten Kandelaber gibt es zahlrei-



che Übergangsformen. Durch die Hereinnahme von Elementen der ornamentalen Grotteske konnte das Kandelabermotiv entrektonisiert werden in Richtung der schmalen *Pilastergrotteske*, bei der das ursprüngliche Kandelaberprinzip durch die mehr oder weniger ausgeprägte Mittelachse zumeist noch erfahrbar bleibt.

In Ausnahmefällen können richtungsorientierte Ornamente wie *Lotus-Palmette* und *Akanthus* durch Änderung ihrer kanonischen Bewegungsführung auch Flächen

Abb. Seite 78 innen: Paulus I Decker (1677–1713), „Obertheil der Römischen Ordnung“, aus: „Ausführliche Anleitung zur CIVIL-BAU-KUNST“, Nürnberg ca. 1710, Teil I, Taf. 16. – Decker greift hier offensichtlich auf Vredemans „Composita“-Blatt zurück.



Abb. Seite 78 außen: Hans Vredeman de Vries (1523–1608), „Composita“ (Kapitell und Gebälk), Detail, aus: „Den eersten Boeck, Gemacht auff die zwoy Colossen Corinthia and Composita“, Antwerpen 1565, fol. 20. – Der Dekor der Fronten zeigt „in uwe“ das kommende Laub- und Bandwerk; Berain und Decker wissen diese Blätter Vredemans gekannt haben.

übergreifen, hinsichtlich kleinerer Flächen auch der Kandelaber durch Breitenausdehnung. Wenn man große Flächen nicht mit Historien oder Landschaften ausmalte, blieb immer das Problem, wie man sie anders dekorierte. Geometrische Muster, Strebepfeiler oder ähnliche wirkten auf Dauer langweilig. Dieses Problem wurde für Jahrhunderte nachhaltig gelöst, als man gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Rom Wandmalereien der *Domus aurea*, des Palastes des Nero, freilegte. Diese ornamentalen Malereien bestanden aus netzartig über die Fläche gelegten Versatzstücken aus der kulturellen und natürlichen Welt, dabei statische Gegebenheiten mißachtend: in der Luft schwebende Maskarons, denen Ranken entwachsen, auf denen wiederum Tempelarchitekturen ruhten, etc. – ein Kompositionsprinzip, das netzartig sich nach allen Seiten theoretisch unendlich fortknüpfen ließ. Da die mit diesen antiken Malereien versehenen Räume unterirdisch lagen und somit als *grotte* – Grotten – galten, waren die in ihnen entdeckten Ornamente schlicht *grotteske* – Grottesken – genannt. (Um Mißverständnissen vorzubeugen, empfiehlt es sich, den Begriff der ornamentalen „Grotteske“ im Unterschied zu dem literarische Phänomene kennzeichnenden Begriff „das Grotteske“ mit doppeltem *t* zu schreiben.)

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts kam es hinsichtlich der Grottesken zu einer zweigleisigen Entwicklung. Die klassizistische Tradition – mal dominierend, mal in der Defensive – perpetuierte die antikisierende Grotteske bis zum 19. Jahrhundert. Vorbilder waren hier stets die Grotteskendekorationen Raffaels und seines Kreises, die freilich variiert wurden, und gegen 1800 auch die originalen pompeianischen Dekorationen des 3. und 4. Stils.

Um 1550 also ereignete sich eine Modifizierung der antiken resp. antikisierenden Grotteske, indem ihr eine stabile Gitterkonstruktion eingefügt wurde – ornamentale Gitterkonstruktionen, die sich selbst tragen und unabhängig vom Grotteskenverbund eigene Flächenornamente bilden können. Daraus entstanden die *Beschlagwerk*, die *Schweifwerk*, die *Laub- und Bandwerk* und schließlich die *Rocaille-Grotteske*. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Vergitterungseffekt ursprünglich um eine Fortsetzung des vergitternde Effekte erzeugenden Maßwerks in antiken Formfragmenten. Die „flächige“ Schweife des Mittelalters – Maßwerk entfaltet sich wie die Grotteske in der Fläche und vergittert diese – bediente sich neuer Formen, und zwar – ähnlich wie im Maßwerk – geometrischer, insbesondere kurvilinearere. Die Jahre zwischen 1500 und 1540 waren in Nordwesteuropa eine Zeit der Transformation; dafür steht sehr anschaulich die zeugenössische niederländische Kunst mit



Abb. Seite 79 innen: Anonymus, Band- und Liniemaßwerk (Druck), Schweiz oder Deutschland um 1540/50. Ornamentstich, Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 33217. – Die Ende des 15. Jb.s in Norditalien europäisierte orientallike Maßwerke war im 16. Jb. eines der beliebtesten Ornamente in den Künsten des Buchschmucks, des Email, der Eisendekoration (Waffen) und des Möbels. Seine Modifikationen lassen sich bis in das 18. Jb. hinein verfolgen.

Abb. Seite 79 außen, oben und unten: Hans Vredeman de Vries (1523–1606), Details von Säulenportamenten, aus: „Den eersten Boeck, Gemacht op twee Colossen Dorica en Ionica . . .“, Antwerpen 1565, fol. A.

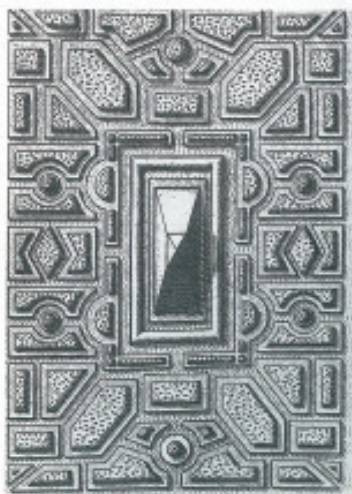




Abb. Seite 80: (Nach) Raffael und Giovanni da Udine. Mittelteil eines Loggienpilastrs, Vatikan, ca. 1518/19. Nachstück des Giovanni Volpato 1775, kol. Radierung, Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, Inv.-Nr. Bibl.-Nr. 51A. – Die Grottesken der vatikanischen Loggia Raffaels waren Vorbild zahlreicher Grotteskenentwerfer bis zum 19. Jh.

Abb. Seite 81 oben: Hans Vredeman de Vries (1526–1606), Blatt aus „Grottesco: in diverse manieren“ (Druck), Antwerpen um 1565. Ornamentstich, Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 17299. – Der Maler und Architekt Hans Vredeman de Vries zählt zu den produktivsten und einflussreichsten Ornamententwerfern des späten 16. Jhs in Nordwesteuropa.

Abb. Seite 81 unten: Zwei Grottesken-Drucke des Etienne Delaune (ca. 1518–1583) um 1570–80. Ornamentstiche, Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 39896 und 39897. – Die kleinformatigen Grottesken Etienne Delaunes waren von weitreichendem Einfluß auf die Goldschmiedekunst, die Emailkunst, das Edelstein und den Eisenabschnitt des späten 16. Jhs in West- und Mitteleuropa.

ihren Mischformen aus gotischen und antikisierenden Elementen. Bisher wurde diese Phase nur als sukzessiver Verdrängungsprozess der gotischen Formen durch die antikisierenden interpretiert: das Säulenpostament wird zunächst noch mit Maßwerk gefüllt, später mit einer kleinen Grotteske – oder aber mit Beschlagwerk. Die letztere Alternative erscheint mir nicht unwichtig, denn man kann den Adaptionsvorgang auch umgekehrt interpretieren: die alte Sehform (in Analogie zur Denkform, *mental habit*) bedient sich nur der neuen Formen, ohne ihre alten Strukturen in derselben Geschwindigkeit zu ändern. So entstehen zwei Grundströmungen, die antikisierende – *all'antica* – und die moderne, die mittelalterliche Sehtradition jedoch nicht konservierende, sondern fortentwickelnde. Das Beschlagwerk (ca. 1550 bis nach 1600) wurde im niederländischen Floris-Kreis und besonders von Hans Vredeman de Vries geprägt. Neben Kreis- und Quadratformen greift es auf die C- und S-förmigen Spangen antiker Lotus-Palmetten-Friese zurück. Es ist ein hauptsächlich flächenfüllendes Ornament, auch an Giebeln, wo es Zwickel füllt. In Kombination mit der Grotteske bildet es die Beschlagwerk-Grotteske. Es war in ganz Nordeuropa verbreitet.

Mit dem Beschlagwerk verwandt ist das Schweifwerk (ca. 1580–1620/30). Sein primäres Ornamentmaterial sind geschweifte C- und S-förmige schwellende, oft wie abstrakte Ranken behandelte Spangen. Sie sind Flächen- und Rahmenornament. In Kombination mit der Grotteske kann es die Schweifwerk-Grotteske ausbilden. Sein Anwendungsbereich sind die Silberschmiedekunst und farbig emailierte Kleinflächen. Höhepunkt und zugleich Schwanengesang des Ornaments sind die Inventionen Christoph Jamnitzers um 1600.

Am Ende des in Süd- und Westeuropa vorwiegend klassizistisch geprägten 17. Jahrhunderts greift die Laub- und Bandwerk-Grotteske Jean Berrains zurück auf Grottesken und Mauresken des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts. In Mitteleuropa wurde auf dieser Grundlage das reine Laub- und Bandwerk entwickelt, das als genuines Gitterornament historisierend auf Formen des Schweifwerks der Zeit um 1600 zurückgreift. Wie das gotische Zirkelschlagornament und das Beschlagwerk des späten 16. Jahrhunderts wird das Laub- und Bandwerk nicht partikulär, sondern alle Gestaltungsobjekte seiner Zeit einbeziehend und sie ornamental prägend verwendet.

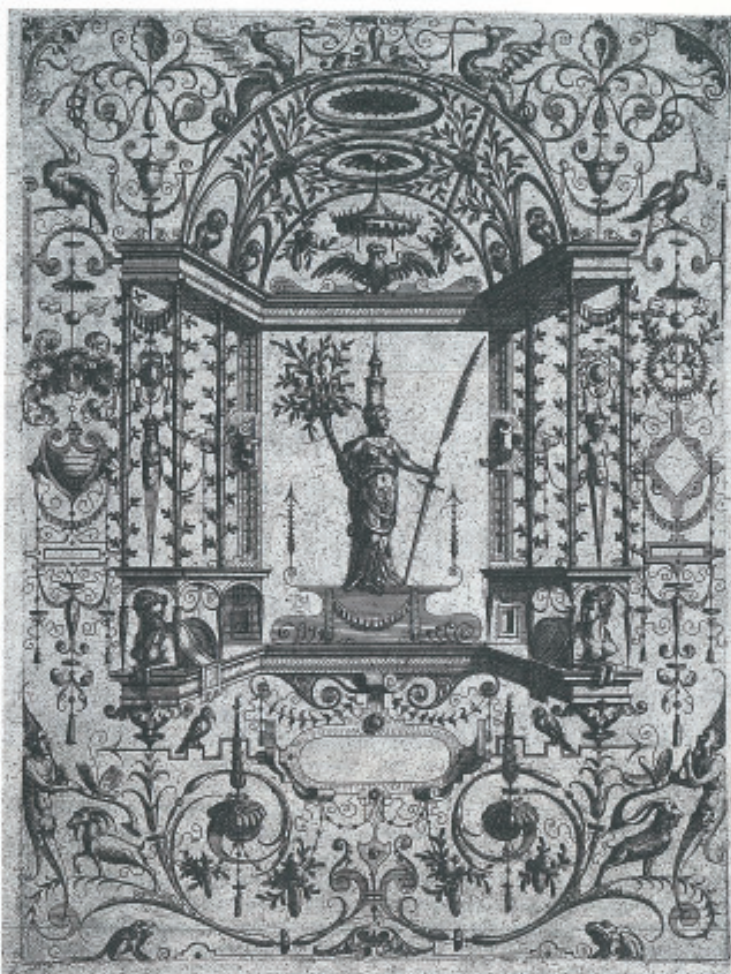
Dasselbe gilt für die Rocaille und die Rocaille-Grotteske, die in Frankreich nach einer Zwischenphase, die den Berrain-Dekor vegetabilisiert, seit 1730 zu beobachten sind und bis ca. 1760, in Mitteleuropa auch noch später, aktuell bleiben. Seine mitteleuropä-

sche Formulierung erfährt es bereits früh durch François Cavillès. Auch die Rocaille rekurriert auf die C-förmigen Spangen des antiken Lotus-Palmetten-Ornaments. Im Unterschied zu Frankreich, wo es – sparsam eingesetzt – ein Ornament unter anderen bleibt und die Leichtigkeit der Wanddekoration nicht zerstört, tendiert es besonders in Süddeutschland in seiner Endphase zu schweren, oft wenig differenziert eingesetzten, dominierenden Arrangements.

Ein besonderes, kurz nach 1500 auftauchendes und bis weit in das 18. Jahrhundert hinein aktuell bleibendes Ornament war das *Rollwerk*. Eigentlich handelt es sich bei diesem nur um vor- oder zurückgerollte Ränder oder Zungen von Tafeln oder Kartuschen und nicht um ein eigenständiges Ornament. Auch diese Weise der Formgestaltung weist zurück auf das späte Mittelalter. Mit dem Rollwerk eng verwandt ist das mitteleuropäische *Trig- und Karpelwerk*, das die formerweichende und -verschleifende Gestaltungsweise der Michelangelo-Nachfolger, vermittelt über Prager Künstler (Spranger) und Niederländer (Goltzius, van Mander), aufgreift und die um 1610/20 aktuellen Ornamente, insbesondere das Roll- und das Schweißwerk, dieser exagierten Deformation unterwirft, die bis ca. 1680 andauert. In Prag „erfunden“ (Paulus van Vianen), wird in den nördlichen Niederlanden das *Kwabornament*, bis über die Jahrhundertmitte hinausreichend, modisch, insbesondere in der Silberschmiedekunst. Es besteht aus ineinanderfließenden, an zoomorphe Fragmente erinnernde „quallige“ (*kwab*) Formen.

Eine der wichtigsten dekorativen Formen der Neuzeit war die *Kartusche*. Ihrer Deszendenz entsprechend changiert sie zwischen Schrifttafel und Wappenschild. Die Gestaltung ihrer Ränder erfolgte nach den jeweils modischen Ornamenten, wobei das Rollwerk jedoch über Jahrhunderte eine wichtige Rolle spielte.

Die kurze Erläuterung der wichtigsten Ornamente der Neuzeit erhellte zugleich ihre ornamentale Funktion: Rosetten und Kartuschen akzentuieren punktförmig; Kandelaber, Akanthus- und Lotus-Palmetten-Ranken dekorieren linear; Zirkelschlagornamente, Mauresken und vor allem Grottesken füllen in der Regel größere Flächen. Allerdings ist diese ornamentale Funktion nicht identisch mit der dekorativen hinsichtlich konkreter Dekorationaufgaben. Der Begriff Ornament (*ornamentum*) bezeichnet das Schmuckmotiv, die Einzelform, also zum Beispiel die Akanthusranke. Damit ist noch nichts ausgesagt über die Art und Weise ihrer Verwendung, die in der frühen Neuzeit nicht beliebig erfolgte. Der Vollzug des Schmückens kommt in den Verben *ornare, adornare* zum Ausdruck.



Die vollzogene Ausstattung eines Objekts mit Schmuck, die Gesamtheit der Schmuckformen, die an einen Gegenstand zur Anwendung kamen, ihn nun schmücken und in seiner Erscheinung wesentlich verändern können, sowie die richtige Verwendung der Ornamente (Ausstellung) nennt man Dekoration (*decor*). Nicht nur die Form, auch die richtige Anwendung des Laub- und Bandwerks wird unten näher beleuchtet.

Was den ornamenthistorischen Standort des Laub- und Bandwerks betrifft, handelt es sich – um das Ausgeführte zusammenzufassen – um eine in der Tradition der Beschlagwerk-Groteske stehende, parallel zur genuin antikisierenden Groteske existierende Groteskenvariante mit abstrakten, flächigen Gitterelementen, die Formen der Maureske und der Spätrenaissance synthetisieren. Diese Gitterelemente können sich von Grotesken separieren und als reines Laub- und Bandwerk eigenständig ornamental verwendet werden.

3. Zur Geschichte der Ornamentbenennung

Als Erfinder des Laub- und Bandwerks gilt der französische Ornamentzeichner und Entwerfer Jean I. Berain. Durch eine eigenwillige Stilisierung von Bandornamenten, die er der in langer Tradition stehenden Groteske integrierte, entstand ein völlig eigenständiges Ornament, das Berain seit den 1680er Jahren durch zahlreiche Ornamentdrucke verbreitete (Abb. auf S. 75). Um 1700, als der Einfluß Berains auf die französische Dekorationskunst bereits nachließ, machte sich der Einfluß des Laub- und Bandwerks auch in Mitteleuropa – Österreich und Deutschland – zunehmend bemerkbar, bis es ca. 1710 bis 1740 zum Modeornament *par excellence* avancierte. Seit den 1730er Jahren wurde es in den meisten Gebieten fast schlagartig von einem anderen aus Frankreich kommenden Ornament verdrängt: der Rocaille (Muschelwerk).

Wie es der Begriff *Laub- und Bandwerk* bereits andeutet, handelt es sich um ein gegen andere Ornamente klar abgrenzbares, eigenständiges Ornament, das sowohl im Verbund mit der Groteske (Abb. auf S. 76) als auch unvermischt, also weitgehend nur aus Bändern bestehend (Abb. auf S. 76), vorkommen kann; Übergänge sind häufig. So läßt sich – strenggenommen – unterscheiden zwischen einer Laub- und Bandwerk-Groteske und dem reinen Laub- und Bandwerk.

Als typisches Kennzeichen des Laub- und Bandwerks gelten vielfach gekurvt, besonders rechteckig abgeknickte und – wichtig – sich überschneidende, absolut flächig geführte Bänder von gleichbleibender Breite, die sich wenigstens an einem Ende voluten- respektive spiralförmig einrollen. Der konvexen, außenliegenden Sei-

te der Volute entwachsen in der Regel kleine Akanthusblätter; daher die Doppelbezeichnung *Laub- und Bandwerk*. Manchmal können diese Laubauswüchse fehlen, oft auch in kleine Ranken auswachsen. In reiner, unvermischter Form eignet dem Laub- und Bandwerk wie anderen Bandornamenten, beispielsweise der Maureske, eine Doppelsymmetrie um ein Achsenkreuz mit einem (oft nur virtuellen) Mittelpunkt; oder anders formuliert: es kennt kein ausgeprägtes Oben und Unten (Abb. auf S. 76 innen).

Im größeren Groteskenverbund (Abb. auf S. 75) bildet das Laub- und Bandwerk nur ein abstraktes, allerdings prägendes Element unter anderen zumeist gegenständlichen. Es bildet ein abstraktes Voll- oder Teilgerüst, dem die üblichen Versatzstücke der Groteske – Götter, Menschen, Tiere, Pflanzen, Mischwesen – eingestellt oder eingehängt werden. Diese sind dann in Richtung eines imaginären Bodens hin orientiert.

Die dritte Existenzmöglichkeit des Laub- und Bandwerks besteht in der Möglichkeit, vor allem Konturformen, beispielsweise bei Lambrequins, Balustern, Godronen und Randleisten, seinem Bewegungsmodus zu unterwerfen.

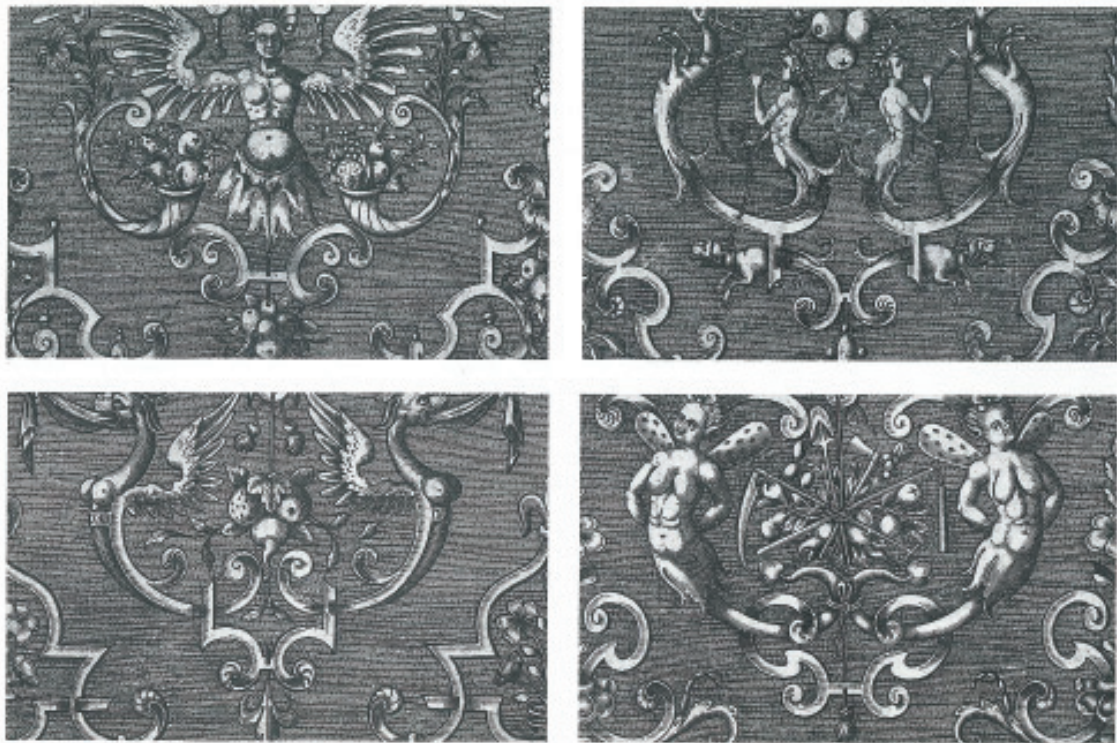
Die Doppelbenennung Laub- und Bandwerk wie auch die süddeutsche Schreibweise *Bandl-* statt *Bandelwerk* sind wichtig zu seiner Differenzierung von andersgearteten Bandornamenten (zum Beispiel Bandmaureske und Beschlagwerk), die in der Literatur nicht selten ebenfalls undifferenziert als *Bandwerk* bezeichnet werden. Der Historiker befindet sich hier in der seltenen Gewißheit, daß die moderne „wissenschaftliche“ Benennung unseres Ornaments gleichlautend ist mit der historischen des frühen 18. Jahrhunderts. So lautet eine Folge von Johann Leonard Eysler (um 1710) *Neu-inventiertes Laub- und Bandl Werk*, eine Benennung, die auf Ornamentdrucken anderer Stecher dieser Zeit oft leicht verändert (*Laub- und Bandel-Werk, Laub und Bändl Werk* etc.) wiederkehrt. Hingegen benennt Paulus I. Decker seine zwischen 1706 und 1708 entworfenen, bei Johann Christoph Weigel in Nürnberg herausgegebenen, Berain nachempfundenen Entwürfe in traditioneller Hinsicht durchaus korrekt *Groteschgen Werk*; eine weitere, allerdings anonyme Folge bei Weigel spricht, nun ganz „exakt“, von *Laub Bandl und Groteschgen-Werk*.

Diese Formulierungen belegen, daß man sich des Oszillierens des Laub- und Bandwerks zwischen seiner Einbindung in die Groteske und seiner reinen Form durchaus bewußt war; und umgekehrt, daß man die Laub- und Bandwerk-Groteske von älteren Grotesken, beispielsweise der Beschlagwerk- oder der Schweifwerk-Groteske, zu differenzieren wußte.



Abb. Seite 82: Zwei Beispiele von Versätzen vor Laub- und Bandwerkfond, Bernard Picart (1673–1733), Niederlande. Ornamentstiche, Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 33513 und 33515.

Abb. Seite 83: Vier Schweifwerkentwürfe des Andreas Gentsch (vor 1612 bis nach 1626) aus dessen „Spitzen Büchle“, Augsburg 1617. Ornamentstiche, Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 32888 bis A 32891. – Die späten Schweifwerkformen der Zeit um 1600 antizipieren Bewegungsformen des Laub- und Bandwerks.



4. Der Ort des Laub- und Bandwerks in der Ornamentgeschichte

Das europäische Ornament der frühen Neuzeit weist in formaler Hinsicht zurück auf drei Quellen: römische Antike, Spätgotik und maurischer Kulturkreis. Zwei davon, römische und maurische ornamentale Tradition, aber auch die spätgotisch-bildliche in Form von Affendrollen u. ä., prägen in vielfach gebrochener Form noch das Laub- und Bandwerk um 1700. Die sich im Laub- und Bandwerk synthetisierenden Ornamente und ihre Traditionen müssen daher kurz skizziert werden.

Vor allem nach materiellen Schätzen wie Gold und Silber, aber auch nach Marmor- und Bronzestatuen suchend, stieß man gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Rom bei Ausgrabungen auf antike Säle, die hinsichtlich der bisherigen Vorstellungen und Theorien über Malerei und deren Bildtradition (Historie, Perspektive) eine Sensation bargen. Man war auf die *domus aurea*, das goldene Haus, den bereits in der Antike legendären stadtrömischen Palast des Kaisers Nero, gestoßen. Nachdem um 100 n. Chr. eine Feuersbrunst den Palast zerstört hatte, ebnete man ihn ein und bebautete das Terrain teilweise neu. Allerdings glaubte man noch bis zum 19. Jahrhundert,

daß es sich bei diesen Sälen um Bestandteile der nahen Titusthermen handle¹⁹.

Wände wie auch Gewölbe zahlreicher Säle waren mit Malereien überdeckt, die den Regeln der Statik und der Perspektive, überhaupt jeder Naturnähe, spotteten (Abb. auf S. 84). Vor einfarbigem Grund steht gleichsam ein netzartiges Gespinnst aus übereinandergestellten und quer miteinander verbundenen Säulchen, Pflanzenstengeln, Schnurgehängen, Festons, Muscheln, Tieren, Architekturfragmenten und Mischwesen – innerhalb einer einzigen „Stellebene“ ein Changieren zwischen Linie, Fläche und Eigenplastizität unter weitgehender Negierung der Gesetze der Schwerkraft.

Sehr bald bemerkte man, daß es sich hier um Malereien handelte, die bereits der antike Schriftsteller Vitruvius Pollio, einer der Säulenheiligen der Architekturtheorie der Renaissance, in seinem Traktat *De architectura libri decem* verspottet und alles andere als zur Nachahmung empfohlen hatte. Das führte zu einem Konflikt. Während die Bedeutung dieser Malereien, die man bald deshalb *grotesche* nannte, weil man die unterirdischen Säle, in denen man sie fand, als *grotte* bezeichnete, von den Klassizisten relativiert wurden, konnten die Modernisten

ungeachtet aller Vitruvianischer Kritik sich auf die faktische Existenz der *grotesche* berufen. Wenn zahlreiche, besonders nord-europäische Künstler des 16. Jahrhunderts ihr Hauptaugenmerk auf die Mischwesenbestandteile der Groteske richteten, so weniger, weil sie bisher unbekannt waren – Mischwesen kannte auch das Mittelalter und die Renaissance vor der Entdeckung der *domus aurea* –, sondern, und das wurde bisher nicht beachtet, weil Grotten und Höhlen traditionell als Orte der Unterwelt, der Finsternis, des Spuks, der Monster, der Fabelwesen und der *nightmares* galten. Legitimiert durch die Anciennität der Grottenmalereien, bot sich nun die Gelegenheit, den an *natura* und *regula* ausgerichteten Kanon der Hochrenaissance als Nachahmung des von göttlicher Harmonie und Ratio durchdrungenen Kosmos zu unterwandern.

Höhepunkt und Schwanengesang dieser den Kontext der ornamentalen Wandgroteske längst verlassen habenden Richtung war das 1610 erschienene *Newe Grottesken Buch* des Nürnbergers Christoph Jamnitzer mit teilweise spätmittelalterlichen Dröleien, deren langes Überdauern vielleicht nur vor dem Hintergrund der Groteske geschah.

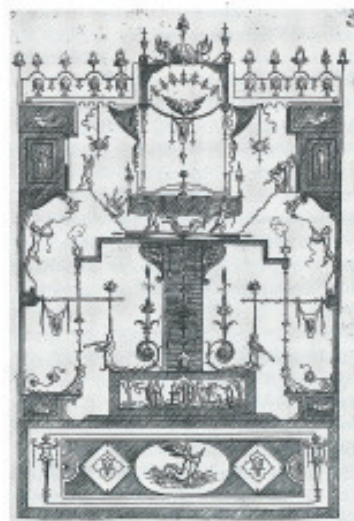


Abb. Seite 84 oben: Federzeichnung nach Grottesken der „domus aurea“, des Goldenen Hauses Kaiser Neros, im sog. Skizzenbuch „Tavolino senese“ des Gaetano da Sangallo vom Ende der 15. Jh.; Siena, Biblioteca Comunale, fol. 30r.

Abb. Seite 84 unten: Grotteskendruck um 1530/40 des sog. Italienischen Anonymus.

Abb. Seite 85 oben: Abraham Drostwatt (um 1647–1727), „Vierley Arten auff Tisch Blatten zugebrauchen“, aus: „Dess neuen Laub- und Goldschmied Buchs“, Bl. 9, verlegt bei Joseph Friedrich Leopold, Augsburg ca. 1710/20. Kupferstich, Stadt. Kunstsammlung Augsburg, Inv.-Nr. G 3573-61.

Abb. Seite 85 unten: Georg Conrad Bodemehr (1673–1710), Laubwerkfris, aus: „Nen Inveniert Französisches Laub-Buch“, verlegt bei Jeremias Wolff, Augsburg um 1700.



Den Disziplinierungsversuchen der Klassizisten kam zunächst ein glücklicher Umstand entgegen: die überragende Künstlerautorität Raffaels. Zusammen mit Giovanni da Udine und seiner Schule schuf er in wenigen Jahren Grotteskenmalereien, die für Jahrhunderte vorbildlich wurden und als quasi-antik galten: in der zweiten Loggia, der Stufetta und der Loggetta des Vatikans (ca. 1515–1519), aber auch nach seinem Tode in der Villa Madama. Insbesondere die Grottesken der zweiten Loggia wurden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht nur oft farbig kopiert, sondern auch wiederholt nachgestochen – oder richtig: bereits vorhandene Kopien wurden nachgestochen, denn die Grottesken verblaßten allmählich (Abb. auf S. 80)¹¹.

Schon bald, besonders unter dem Regiment der Gegenreformation, wurden die Lizenzen der Grotteske weiter eingengt. Zwar scheiterte der Versuch der Theoretiker der Gegenreformation, darunter Gabriele Paleotti, die Grottesken gänzlich zu verbieten, aber sie wurden im Rahmen des *decorum* aus sakralen Gründen insbesondere aus Kirchen fast völlig verboten und im Bereich der profanen Architektur nicht-repräsentativen, untergeordneten Räumen zugewiesen. Obschon von dem militanten Verdikt der Gegenreformation befreit, trafen diese Bestimmungen des *decorum* gut hundert Jahre später noch hinsichtlich der Raumdekorationen mit Laub- und Bandwerk-Grottesken zu!¹²

Noch eine weitere, gleichsam „thematische“ Kanalisierung der Grottesken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt offensichtliche Auswirkungen auf Berrains Grottesken: ihre ikonographische Einbindung in den Kosmos künstlerischer Themen wie Götter, Mythologien, Jahreszeiten, Monatsdarstellungen etc. Indem man die Grotteske einem legitimierten, klar lesbaren, zumeist in der Mitte der Komposition integrierten Leitthema unterwarf, das nicht selten auch Wahl und Ordnung weiterer Grotteskenelemente bestimmte, präventierte man sowohl die ganz offensichtlichen heidnischen sowie erotischen Konnotationen vieler Grottesken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als auch das Abgleiten der Grottesken in das allzu freie und unkontrollierbare Reich der Monster und Drölerien (Abb. auf S. 75). Fast alle Grottesken Berrains enthalten ein zentrales Leitmotiv (Abb. auf S. 75 und 101).

Neben den genannten Rahmenbedingungen muß noch die formale und kompositionelle Tradition gezeigt werden, die sich in Laub- und Bandwerk-Grottesken äußert. Sowohl die antiken als auch Raffaels Grottesken sind zwar wie alle Grottesken in ihrer Bildlichkeit zum Boden hin orientiert, von dem sie gleichsam nach oben durch Übereinanderstellung (Superposition) der Elemente emporwachsen, aber nicht an den

Rahmen des sie tragenden Feldes kompositionell angebunden oder mit ihm verschmolzen. Sie tragen sich einzig durch sich selbst vermittelt der schwebenden Superposition. Dieses antike und antikisierende Prinzip wurde – das ist für die Berrain-Grotteske sehr wichtig – erstmals durchbrochen in den graphischen Grotteskenentwürfen eines italienischen Anonymus (Abb. auf S. 84). Da 1541 datierte Nachstiche des Enea Vico existieren, muß die originale Blattfolge also vor diesem Zeitpunkt entstanden sein.

Bei diesen Blättern läßt sich eine folgenreichere Neuerung beobachten. Anders als bei antiken oder antikisierenden Grottesken werden die Kompositionen hier an seitlichen, sich innerhalb der Komposition befindenden Umrahmungen respektive Umrahmungselementen sowie Sockeln nicht nur befestigt, sondern Teile der Umrahmung wachsen sogar in das Innere der Grotteskenkompositionen hinein. Daraus folgt insofern eine Beeinträchtigung der bisherigen statischen Labilität der Grottesken, als ihre Kompositionen nun teilweise einen statischen Halt bekommen. Bei allen nachfolgenden Grotteskenkompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts läßt sich dieses dualistische Prinzip weiter verfolgen, und zwar besonders bei den großflächigen Grottesken. Die schmalen, hochrechteckigen Plastergrottesken, denen immer eine Affinität zum Kandalabermotiv eignet, verzichten hingegen fast immer auf die Rahmenanbindung – teils, weil sie zumeist eine ausgeprägte Mittelachse enthalten, teils, weil Raffaels Plastergrottesken der vatikanischen Loggien hier besonders nachwirkten.

Fast alle großflächigen Laub- und Bandwerk-Grotteskenkompositionen Berrains folgen dem rahmenstabilisierten Kompositionsprinzip; bei seinen Plastergrottesken ist das viel weniger der Fall.

Was Komposition (Rahmenstabilisierung) und Ikonographie (zentrales Leitthema) betrifft, greift Berrain nun auf Vorbilder der Spätrenaissance zurück – man wäre sogar geneigt zu sagen, es handle sich um einen historisierenden Neo-Manierismus, wäre eine solche Formulierung nicht mit methodischen Problemen verbunden. Daß Berrain Ornamentdrucke des 16. Jahrhunderts gekannt haben muß, belegt nicht zuletzt eine Zeichnungskopie nach einem Aldegrever-Stich aus der Mitte des 16. Jahrhunderts von seiner Hand.

Nun überrascht es kaum noch, daß sich nicht nur Bannlemente, sondern sogar gleichsam kanonische Bewegungsmotive des Laub- und Bandwerkes im Ornament der Spätrenaissance (die bis in das beginnende 17. Jahrhundert reicht) nachweisen lassen. Daß hier der Einfluß der beiden produktivsten Ornamentvorlagenstecher der nordeuropäischen Spätrenaissance, des



Franzosen Etienne Delaune (Abb. auf S. 81) und des Niederländers Hans Vredeman de Vries (Abb. auf S. 81), auf Berain besonders nachhaltig war, ist bereits deshalb wahrscheinlich, weil ihr umfangreiches Ornamentdruck-Euvre in statistischer Hinsicht noch einhundert Jahre später den größten Streuungsgrad vermuten läßt.

Tatsächlich findet sich gerade in den Ornamenten der beiden genannten Entwerfer – um mit diesem Element zu beginnen – die Blatt-(Laub-)Bekrönung von Voluten recht häufig. In anderen Ornamentdrucken jener Zeit ist dieses Phänomen sehr exceptionell, findet sich allerdings bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Zwei-

terts sind die Grottesken Vredemans und mehr noch diejenigen Delaunes paradigmatisch für die Thematisierung der Grottesken durch Einstellung eines ikonographisch lesbaren Zentralmotivs. Und drittens sind die Grottesken- und „reinen“ Beschlagwerkentwürfe Vredemans (Abb. auf S. 78) von doppelter Bedeutung: Sie vermitteln die Tradition der durch Rahmenfragmente stabilisierten Grotteske des italienischen Anonymus und – ebenso bedeutend für die Folgezeit – einen Dualismus in der teils reinen, unvermischten Darbietung eines ornamentalen Grundmaterials (bei Vredeman das Beschlagwerk) und teils dessen Integration in einen größeren Gesamtverbund (die Beschlagwerk-Grotteske).

Zwar war Vredeman nicht der Erfinder des Beschlagwerks – eine niederländische Erfindung der 1540er Jahre –, aber er hatte als erster die Herausstrennung eines für die sogenannten „Bindstrich“-Grottesken typischen Ornamentes und dessen autonome Darstellung in Ornamentdrucken vollzogen. Seit dieser Zeit werden im Ornamentdruck Beschlagwerk-Grotteske und Beschlagwerk, Schweifwerk-Grotteske und Schweifwerk, Laub- und Bandwerk-Grotteske und Laub- und Bandwerk sowie Rocaille-Grotteske und Rocaille getrennt dargestellt – auch dies ein in der Kunstgeschichte bisher nicht ausreichend differenzierter Vorgang, der die Ornamentgeschichte von ca. 1550 bis 1620 und wieder



von 1680 bis 1760 in einem neuen Licht, nämlich einer gewissen Entsprechung der weniger an der Antike orientierten Phasen neuzeitlicher Kunstgeschichte in einem bestimmten Bereich, erscheinen läßt. Besonders unhistorische und demnach gefährliche Spekulationen fänden hier einen Ansatzpunkt, so die von der auf einen Wechsel von Klassizismus und Manierismus verengte Zyklentheorie. In durchaus positivem Sinn wird hier jedoch treffend das Modell der Epochensukzession – Renaissance, Manierismus, Barock, Rokoko – in Frage gestellt.

Berains Grottesken greifen – um das Ausgeführte zusammenzufassen – drei bereits im 16. Jahrhundert erfolgte Grotteskenmodifikationen auf: die Randstabilisierung, die Allegorisierung und die Stilisierung durch ein im Material abstraktes orna-

mentales Primärmotiv, bei Berain das (später so genannte) Laub- und Bandwerk.

Außer der Laubbekrönung der Voluten finden sich auch die Bewegungsformen des Laub- und Bandwerks bereits im Ornament der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorgeprägt. Zwar wurde die Bedeutung der im 16. Jahrhundert verbreiteten Bandmaureske (Abb. auf S. 79) bei der Entstehung des Laub- und Bandwerks zu Recht betont, zumal sie in bestimmten Bereichen, zum Beispiel bei Stickereienarbeiten und Bucheinbänden, bis weit in das 17. Jahrhundert hinein anzutreffen ist, allerdings kann man meines Erachtens die Abhängigkeit von anderen französischen und niederländischen Vorbildern der Spätrenaissance sogar belegen.

War für die spätere Regierungszeit François Ier von Frankreich das plastisch-drei-

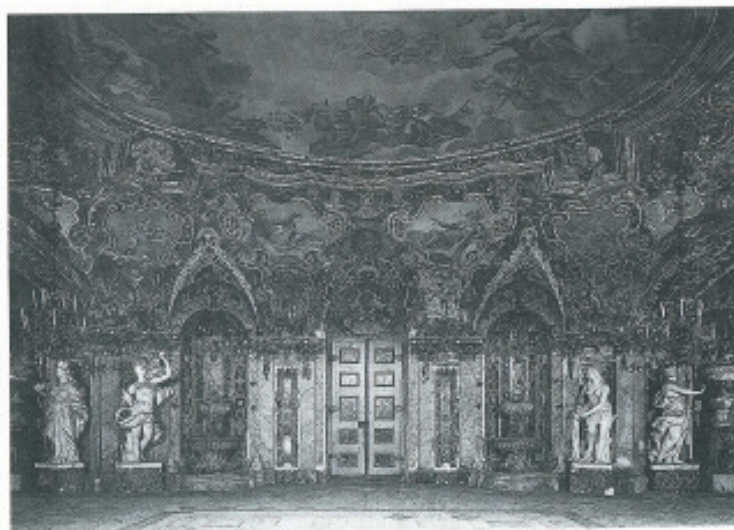
dimensionale Spangen- und Rollwerk typisch – man denke an die schweren Stuckrahmen in der Galerie François Ier in Fontainebleau –, änderte sich der ornamentale Geschmack mit dem Regierungsantritt Henri II. im Jahre 1547 fast schlagartig zugunsten einer sehr flächigen Dekoration aus rehta- und kurvilinearen, in ihren Bewegungen oft gebrochenen, mehr oder weniger breiten, mehr oder weniger verflochtenen Bändern. Hinter diesen steht letztlich die orientalische Bandmaureske, jedoch eine im neuzeitlich-europäischen, architektonischen Sinn geometrisch „rationalisierte“, das heißt Bewegungsformen des Quadrats, des Rechtecks, des Kreises sowie der Pelta-Kontur (Pelta = Amazonschild) nachzeichnende Bandmaureske. Als treffendes Beispiel sei die Umrahmung eines Emblems aus den *Emblemata* des Andreas Alciatus, wie sie in einer Lyoner Ausgabe mit dem Monogramm *PV* auftaucht, genannt (hier in der italienischen Edition von 1564). Es ist nicht nur diese Flechtwerkrahmung, die im *Prinzip* in zahlreichen Grotteskendrucke Berains wiederkehrt, sondern auch exakt ein Flechtmotiv, das sich rechts und links unten, wo das Pelta-Motiv in eine Schlaufe umschlägt, befindet: das rautenartige Verflechtungsmotiv, das eine kreuzartige Überschneidung zweier Bänder über- oder hinterfängt.

Dieses für Berain und das Laub- und Bandwerk typische Motiv kommt nun auch bei Vredeman vor, nämlich in der 1565 bei Hieronymus Cock in Antwerpen herausgegebenen Folge *Dorica-Ionica*, und zwar in den *Ionica*-Entwürfen mit ihren mehrmals mit geflochtenem Bandwerk geschmückten Postamenten (Abb. auf S. 79) und *Composita*-Friesen (Abb. auf S. 78), die auch das Rautenmotiv enthalten. Da dieses Motiv außerordentlich selten und mir nur in diesen wenigen Beispielen bekannt geworden ist, darf angenommen werden, daß Berain mindestens einen dieser Drucke kannte.

Interessant ist übrigens die Anwendung dieses Ornaments bei Vredeman im Rahmen der *Ionica*. Nach Vitruv bilden die Voluten der ionischen Kapitelle das aufgerollte Haar der Frauen nach; daß dieser Zusammenhang von Frauenhaar, Flechtmotiv und *Ionica* noch im 17. Jahrhundert Geltung besaß, belegen Bozzetti der Karyatiden von Artus I. Quellinus für das Amsterdamer Rathaus (1652). Sie tragen als Kopfschmuck geflochtene Zöpfe und ionische Kapitelle mit Zopfteinlagen in den Voluten. Sicherlich kein Zufall ist auch das Herzmotiv in der Mitte der seitlichen Rahmenleisten des oben besprochenen Blattes aus dem Emblembuch Alciatus. Im Unterschied zum Manne, dem *fortitudo* zukommt, verweist das Symbol Herz auf Venus und die Liebe, eine – jedenfalls in der Renais-

Abb. Seite 86: Schloß Pommersfelden, Sala terrena (J. Dietzenhofer), 1714. Bildarchiv Foto Marburg, Nr. 64321. – Grottenvorstellung in Anlehnung an die „*domus aurea*“.
Abb. Seite 87: Zwei Schraubflaschen, Meißener Porzellan mit Hausmalerei von Ignaz Bottu-

graber, Breslau um 1725; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1927.27a und b. – Nur an frühen Porzellanobjekten findet sich noch Laub- und Bandwerk, hier im Rahmen einer „*horror-vacui*“-Malerei eines Hausmalers unter Rückgriff auf Ornamentdrucke Eyslers.





sance – weibliche Attribution. Teils wird hier angespielt auf das Flechtwerk als altes Liebessymbol. Teils ergeben sich Bezüge zur traditionell „weiblichen“ Säulenordnung, der *Ionica* – im Unterschied zur *Dorica*, die als männliche Ordnung galt. An dieser Stelle sei angemerkt, daß die Assoziation „Flechtwerk – *Ionica*“ hinsichtlich der Laub- und Bandwerkdokorationen um und nach 1700 wohl nicht (mehr) zutrifft, weil sich Akzente des *rococo* verlagert hatten.

Ähnlich wie man im 18. Jahrhundert in Deutschland die am Anfang des 17. Jahrhunderts entstandenen Ornamentdrucke

Schmischeks wieder nachdruckte respektive aufgriff, weil man sie teils als Laub- und Bandwerk, später teils sogar als Rocaille interpretierte, so scheint man infolge des aus Frankreich übergenommenen Laub- und Bandwerks dort, wo man sich nicht nur an Berain und Marot anlehnte, einen retrospektiven Blick auf das um 1600 in Mitteleuropa verbreitete Schweifwerk geworfen zu haben. Das wird bei oft mit versteigten oder in ihrer Bewegung gebrochenen C- und S-förmigen Bändern arbeitenden Entwerfern wie Albrecht Biller, Johann Leonhard Eysler und Johann Leonhard Wüst offensichtlich. Wenn man ein-

mal von den rechteckig, kreis- oder rautenförmig gebrochenen Bändern des Laub- und Bandwerks absieht, könnten die Ornamentkompositionen einer Druckfolge des Augsburger Stechers Andreas Gentsch (1617) fast als „Präfiguration“ vieler Laub- und Bandwerk-Kompositionen dienen (Abb. auf S. 83). Besonders Johann Gottfried Pfautz scheint von Gentsch besonders nachhaltig beeinflusst worden zu sein. In den Kompositionen Pfautz' kehrt sogar die für das Schweifwerk typische knorpelförmige Volutenverschleifung, der sogenannte Keulenschwung, wieder.



Abb. Seite 88: Johann Jacob Schübler (1689–1741), Prunkbett, aus: „Erste Ausgab | seines vorhabenden Werchs krafft dessen er genant Die von Leonhard Christoph Sturm neu herausgegebene Goldmannsche Bau = Kunst . . . noch mehr zu amplifizieren“ (Jeremias Wolff). Augsburg i. d., Taf. 1. – Schübler war der produktivste deutsche Vorlagensetzer der ersten Hälfte des 18. Jh.s. Mit diesen Tafeln amplifi-

ziert er das Architektenlehrbuch Goldmann/Storms (1698) mit Objekten der Innenrichtung in dem für Schübler typischen, pompösen, eklektischen Stil.

Abb. Seite 89: Tischplatte eines Schreibtisches, Frankreich (?), um 1690/1700, Schildpatt und Messing auf Weichholz, farniert; Österreichisches Museum f. angew. Kunst, Wien, Inv.-Nr. H 2155.

5. Der Ornamentdruck und seine Themenbereiche

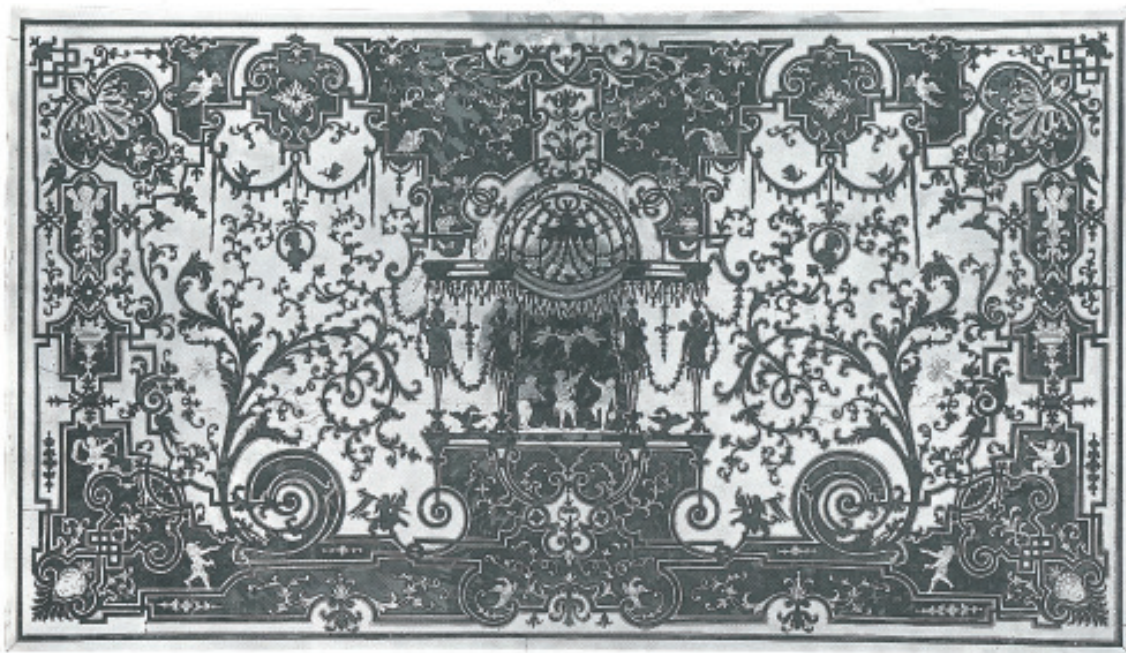
Architekten, Maler und die Vielzahl der Kunsthandwerker benötigten für ihre ornamentale Dekoration Anschauungsmaterial. Im Mittelalter war es einfacher. Die Objekte großer Dekorationsaufgaben, vor allem sakrale Architektur, standen vor jedermanns Augen. Dekorationsformen wie das Maßwerk veränderten sich im Laufe der Jahrhunderte nur sukzessiv oder graduell, nicht aber innerhalb weniger Jahrzehnte gänzlich.

Der Aufstieg des Bürgertums im späten Mittelalter – Luxus bedeutet, etwas zu besitzen, was der andere nicht hat, um seinen Reichtum hervorzukehren – bewirkte einen stetigen Wandel der Mode, um den Neuerwerb von Objekten gegenüber alten optisch zu demonstrieren. Hinzu trat im 15. Jahrhundert eine kulturelle Wandlung, die auch sämtliche Bereiche der Kunst einbezog: die Ausrichtung der Kultur an der römischen Antike. Nicht nur die Ornamente, auch die Gestalt tektonischer Kunstobjekte änderte sich völlig.

Insbesondere der nordeuropäische Künstler benötigte nicht nur dringend Anschauungsmaterial von antikisierend gestalteten Objekten (respektive was man in der frühen Neuzeit dafür hielt), sondern innerhalb des Zeitraums von 1500 bis 1800 Anschauungsmaterial für die rasch wechselnden Moden der künstlerischen Antikeninterpretation, zuweilen auch ihrer Negation.

Die schnelle und wohlfeile Übermittlung jeweils aktueller Ornamente, zugeschnitten auf jeden Bedarf, übernahm der Ornamentdruck, worunter im Unterschied zur Ornamentzeichnung die reproduktionsgraphische Vervielfältigung ornamentaler Entwürfe zu verstehen ist. Die in der älteren Literatur verwendeten Begriffe „Ornamentstich“ und „ornamentale Vorlageblätter“ sind ungenau, da es sich bei ersteren auch um andere Reproduktionstechniken als nur den Kupferstich, bei letzteren auch um gezeichnete Vorlagen handeln kann. Aus diesem Grund wird hier der Begriff Ornamentdruck verwendet. Da es sich bei Ornamentdrucken um die drucktechnische Vervielfältigung von ornamentalen Handzeichnungen handelt – es gibt übrigens Handzeichnungen nachahmende Ornamentdrucke –, beginnt die Geschichte dieser Drucke im 15. Jahrhundert¹⁵.

Obwohl der Ornamentdruck zu einer eigenen Darstellungsgattung innerhalb der Druckgraphik wurde, sind die Grenzen zu anderen Gattungen fließend, insbesondere zum Bereich der Buchillustration und der Architekturlehrbücher. Innerhalb des Ornamentdrucks lassen sich zwei Darstellungsthemen unterscheiden: erstens der rein ornamentale Entwurf (Abb. auf S. 75), zweitens Darstellungen ornamental, nicht



selten darüber hinaus auch figürlich dekorierte Objekte oder Teile von Objekten (Abb. auf S. 109 unten).

Den reinen, nicht an Objekte gebundenen Ornamentdarstellungen – das betrifft auch Zeichnungen – eignen drei wesentliche Eigenschaften: Sie verhalten sich hinsichtlich einer intendierten Umsetzung in anderen Materialien indifferent gegenüber Größenrelation, Seitendisposition und Farbgebung.

Allerdings bergen sie auch eine Gefahr. In höherem Grad als figürliche Kompositionen, die das künstlerische Unvermögen ihres Entwerfers offenbaren können, sind Ornamentdrucke ein Spielfeld der unterschiedlichsten Begabungen: Anfängen von der auch drucktechnisch brillanten Reproduktion ornamentkünstlerisch anerkannter Vorbilder wie beispielsweise der Grotteskenmalereien Raffaels (Abb. auf S. 80) bis hin zu mangelhaften Versuchen von Handwerkergehilfen, sowohl hinsichtlich der Qualität der ornamentalen Komposition als auch ihrer drucktechnischen Umsetzung, ist im Ornamentdruck alles möglich (Abb. auf S. 110).

Die vielschichtigen Konsequenzen, die sich daraus ergeben, können hier nicht weiter verfolgt werden. Allerdings läßt sich ungeachtet der vielfältigen Wechselwirkungen zwischen Ornamentdruck und ornamentaler Praxis in den Handwerken deshalb die Geschichte des Ornaments am be-

sten an Hand der Ornamentdrucke verfolgen, weil sie von einer weitgehenden gestalterischen Autonomie zeugen. Anders formuliert: Ornamentdrucke entstanden in der Regel aus vorausgegangenen Druckvorlagen und nur zu einem geringen Teil nach vorbildlich dekorierten Beispielen der Architektur, der Malerei und des Kunstgewerbes, obwohl aus letzterem wichtige Impulse kommen konnten. Insofern folgt auch der Ornamentdruck der Grundlage aller Künste der frühen Neuzeit, dem *disegno* als dem zuerst in der Zeichnung realisierten mentalen Konzept eines Künstlers¹⁴.

So vielfältig wie die künstlerischen Dekorationsaufgaben sind auch die Darstellungsthemen im Ornamentdruck. Ganz allgemein unterscheidet man – das wurde bereits angesprochen – reine Ornamentwürfe und solche, bei denen das Ornament bereits in seiner Anwendung hinsichtlich eines Trägers, beispielsweise eines Möbels, dargestellt wird.

Im folgenden soll von letzteren die Rede sein. Einmal abgesehen von solchen Phänomenen wie Körpertätowierungen, kommt das Ornament seit alters in zwei großen Bereichen zur Anwendung: in der Architektur und an Gebrauchsgegenständen.

Der einflußreichste und vornehmste Anwendungsbereich sind die Säulenordnungen selbst – seit dem italienischen Humani-

sten und Kunsttheoretiker Alberti (1485) gelten sie als *ornamenta* – und die an ihnen vorkommenden Ornamente, insbesondere im Bereich der Kapitelle und der Friesen, die um 1700 auch mit Laub- und Bandwerk dekoriert sein können (Abb. auf S. 78). Wer einen fürstlichen Palast besichtigt, wird bald bemerken, daß sich der ornamentale Reichtum vor allem in den Innenräumen entfaltet. An der Spitze der Architekturlehrbücher um 1700 steht das prächtige Tafelwerk Paul I. Deckers, der *Fürstliche Bauweiser* (1711–1716), in dem auf großen Kupfertafeln die wesentlichen Räume eines imaginären Residenzschlosses in der Art von Totalaufzissen gleichsam entfaltet werden (Abb. auf S. 93 und 104).

Solche Werke bilden jedoch die Ausnahmen. Wesentlich häufiger sind Ornamentdrucke, die sich den architektonischen Details widmen: den Schmuckböden, den Pilastern, den Friesen, den Sockelzonen, den Wandfeldern und schließlich den zumeist gewölbten Decken, und weiters Ausstattungsarchitekturen wie den Portalen, den Kaminen, den Wandspiegeln, den Zimmerbrunnen, den Treppen – kein Thema, das vom Ornamentdruck nicht aufgegriffen wird.

Alle diese Gliederungsflächen und Gegenstände können mit Laub- und Bandwerk-Grottesken dekoriert sein. Daß das nicht wahllos geschieht, soll unten näher erläutert werden. In der frühen Neuzeit waren



stand, beispielsweise Möbel – drei wesentliche Bestimmungen zu: *firmitas* (Standfestigkeit), *utilitas* (Nutzbarkeit) und *venustas* (ungefähr: Schönheit, Anmut). Im Unterschied zu den beiden erstgenannten Bestimmungen, die nicht weiter erläutert zu werden brauchen, war die letztere nicht eindeutig; man konnte unter *venustas* sowohl die Proportionsverhältnisse der Bauglieder untereinander verstehen (*conciuitas*) als auch den ornamentalen Schmuck (*ornamentum*), mit dem der Rohbau verkleidet wurde. Nur vom *ornamentum* soll im folgenden die Rede sein.

Ornamentum heißt in deutscher Übersetzung *Zierat* (die Schreibweisen differieren seit dem 16. Jahrhundert), *Zierde* oder *Verzierang*. Bis weit in das 18. Jahrhundert hinein wurden diese Begriffe praktisch synonym verwendet. Nicht zuletzt unter der Tatsache, daß den Säulen bereits seit der römischen Spätantike keine tragende Funktion (als Stütze) mehr zukam, sondern den Wandflächen nur vorgeblendet wurden, führte seit Alberti zu ihrer Bewertung als *ornamenta*, als *Zierat*. Allerdings galten sie nicht als *Zierat* unter anderem, sondern als der erhabenste und buchstäblich „bedeutendste“ Schmuck der Architektur.

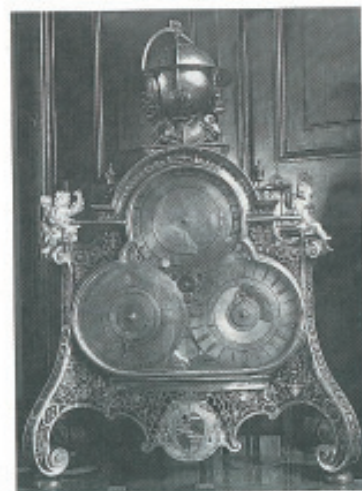
auch die Park- und Gartenanlagen, die Wege, die Rabatten und die Baumanzpflanzungen einem ornamentalen Schema, um 1700 nach Art des Laub- und Bandwerks, unterworfen (vgl. etwa Danreiters Mirabellgarten-Folge). Viele dieser historischen Gartenanlagen sind leider durch die spätere Mode des „englischen Gartens“ oder ähnliche „Verschlimmbesserungen“ zerstört worden. Nicht zuletzt sind noch die Entwürfe für die herrlichen schmiedeeisernen Gittertore und -umzäunungen, die ein Schloß umgrenzen, zu beachten. Besonders diese Ornamentdrucke zeigen das Laub- und Bandwerk in subtiler Vielfalt und Reinheit (Abb. auf S. 100).

Ein großes Themengebiet für Ornamentdrucke bieten die zahlreichen Gebrauchsobjekte, von denen hier nur die wichtigsten genannt werden sollen: Tapisserien, Wandbespannungen, Tapeten, Vertäfelungen, Möbel, Gold- und Silberschmiedearbeiten wie Geschirre, Schmuck und Behälter, Leuchter, Glas-, Fayence- und Porzellangegenstände, Hand- und Feuerwaffen, Stickereien, Prunkschiffe, Bucheinbände. Natürlich gab es Mischformen; beispielsweise präsentierte Schühler seine Möbelentwürfe in einem mitdargestellten Umräum (Abb. auf S. 88).

Anfangen von einem Blick in einen Schloßsaal bis hin zu den graphischen Entwürfen, bietet sich dem Betrachter eine überwältigende Fülle und Vielfalt an Ornamenten und, mehr noch, ihrer Anwendung, deren Sinn und Ordnung er auf den ersten Blick nicht durchschaut. Daß diese Anwendung nicht willkürlich geschah, soll der folgende Abschnitt verdeutlichen.

Die Architektur war nicht nur der vornehmste, sondern auch der kostspieligste und zeitaufwendigste Bereich ornamentaler Dekoration. Seit der Antike gibt es Lehrbücher, die nicht nur die technischen, funktionalen, wirtschaftlichen, klimatischen und hygienischen Aspekte des Bauens erörtern, sondern auch die dekorativen. Zur Dekoration zählten in historischer Zeit nicht nur die Ornamente, sondern die gesamte plastische und gemalte Ausstattung, darunter Wandgemälde, Statuen, Wandstuck und Marmorinkrustationen, insbesondere aber die Säulen. Alles, was über den Rohbau hinausging, zählte zum *ornamentum*. Das ist eine wichtige, die gegenwärtige Verengung des Ornamentbegriffs auf flächige, funktional „eigentlich“ überflüssige Dekors relativierende Erkenntnis. Seit der Antike (Vitruv) kommen der Architektur – wie jedem Gebrauchsgegen-

Abb. Seiten 90 und 91: *Prunkschloß mit dem Wappen des Salzburger Erzbischofs Leopold Firmian; gesamte Höhe 117 cm, gesamte Breite 81 cm; Salzburg, Residenz; Gebäude 1735 vom Hofschloß Simon Baldani; Schloßpatt, Zinn und Messing auf Blindholz furniert (Farbabbildungen: Ulrich Gberg)*.





In der nachmittelalterlichen Architektur verwendete man – neben der (sechsten) salomonischen Ordnung mit spiralig gedrehten Säulen sowie diversen „nationalen“ Ordnungen – fünf Säulenordnungen: die *Tosana*, die *Dorica*, die *Ionica*, die *Corinthia* und die *Composita*. Nun läßt sich beobachten, daß die verschiedenen Säulenordnungen hinsichtlich der vielen Gebäudetypen nicht willkürlich verwendet wurden. An Fortifikationsgebäuden wird man „in aller Regel“ kaum die *Corinthia* antreffen, jedenfalls nicht im Fassadenbereich. Es existiert demnach ein *ordo* der Säulenordnungszuweisung hinsichtlich der Gebäudetypen, und zwar – theoretisch (Vitruv) – seit der Antike. Die Anwendung der Säulenordnungen muß der jeweiligen Dekorationaufgabe also *angemessen* sein. Obwohl man die exakte Bedeutung des antiken Begriffs *decorum* bis heute nicht genau kennt, gilt seit der Renaissance die „Veräbderung“, daß mit ihm eben diese „Angemessenheit“ – das, was sich ziemt – gemeint ist. Da die Säulenordnungen von der *Tosana* bis zur *Composita* zunehmend schlanker und subtiler werden, hat man sie in der frühen Neuzeit „allegorisiert“, als abstrakte Repräsentanten geschlechtlicher oder ständischer Differenzen betrachtet¹⁵.

Die „grobe“ *Tosana* galt als bäuerlich; die *Dorica* als stark, männlich, heldenhaft; die *Ionica* (als mittlere Ordnung) als schwächer, weiblich; die *Corinthia* als zierlich und die *Composita* als frei verfügbar. So versteht es sich, daß die *Dorica* als trefflichster Säulenschmuck für Stadttore, die *Composita* hingegen für Kirchen bewertet wurde.

Diese „Zuweisungsordnung“ hinsichtlich ihrer Anwendung galt jedoch nicht nur für die Säulenordnungen als solche, sondern auch für die Ornamente, die mit ihnen zusammengeben. So wird man an einem mit der „groben“ *Tosana* geschmückten Landgebäude schwerlich das subtile Akanthuslaubwerk, welches der wesentliche Schmuck des *Corinthia*-Kapitells ist, und im Zusammenhang mit der *Dorica* kaum eine ornamentale Fülle aus Blattwerk, Blüten oder Mischwesen, wie sie eher für die *Composita* typisch ist, finden.

Um die Hauptornamente der Baukunst, die Säulen, von den anderen zur Anwendung kommenden Ornamenten – Reliefs, Statuen, Vasen, Kränzen, Fruchtbündeln, Akanthus, Grottesken, Laub- und Bandwerk etc. – begrifflich zu differenzieren, verwendete man seit Anfang des 18. Jahrhunderts für die letzteren auch den Begriff *Bezierden*¹⁶. Soweit diese Bezierden gegenständlich, demnach Fruchtstämme, Kränze, Festons etc. sind, läßt sich auch hinsichtlich ihrer Anwendung eine Abstufung im Rahmen des *decorum* belegen, hier besonders bei ihrer Verwendung in unterschiedliche Funktionen aufweisende Innenräume. In einem Musikzimmer wird man kaum das

Motiv des Stierschädels (*buccranion*) als Symbol des Opfers, viel eher hingegen ein Trophäenornament aus gebündelten Musikinstrumenten, und hinsichtlich der Wahl einer angemessenen, am *decorum* orientierten Säulenordnung eher die subtile *Ionica* oder *Corinthia* erwarten.

Dieses System zu erläutern versucht wurde nicht nur deshalb, weil das Laub- und Bandwerk bei konkreten Dekorationsaufgaben in den meisten Fällen zusammen mit anderen Ornamenten auftritt, sondern auch um die Frage zu stellen, wie sich das Laub- und Bandwerk zum *decorum* verhält. Zunächst läßt sich feststellen, daß das Laub- und Bandwerk im Unterschied zu gegenständlichen Ornamententypen (Füllhörner, Rosetten, Kränzen etc.) weder an bestimmte Dekorationsaufgaben (beispielsweise im Rahmen von Raumfunktionen) noch an bestimmte Säulenordnungen gebunden ist – obschon oben gezeigt wurde, daß im 16. und 17. Jahrhundert Flechtbandmotive mit der (weiblichen) *Ionica* zusammengesetzt werden konnten. Diese Assoziation war seit der Zeit um 1700 offenbar nicht mehr aktuell.

Andererseits läßt sich beobachten – und hier finden sich Übereinstimmungen mit dem älteren Beschlagwerk und dem Schweifwerk –, daß es dem *Subtilitätsordo* der Säulengenera folgt. Im Geltungsbereich der *Dorica* ist das Laub- und Bandwerk grob und wenig differenziert, der *Composita* hingegen zart, vielgliedrig und reich an Kurvilinearität. Überhaupt läßt sich beobachten – auch am Beschlagwerk des Vredeman de Vries –, daß runde Ornamente im Rahmen des *decorum* einer höheren Wertigkeit folgen als rektalineaere, und zwar in aufsteigendem Maße.

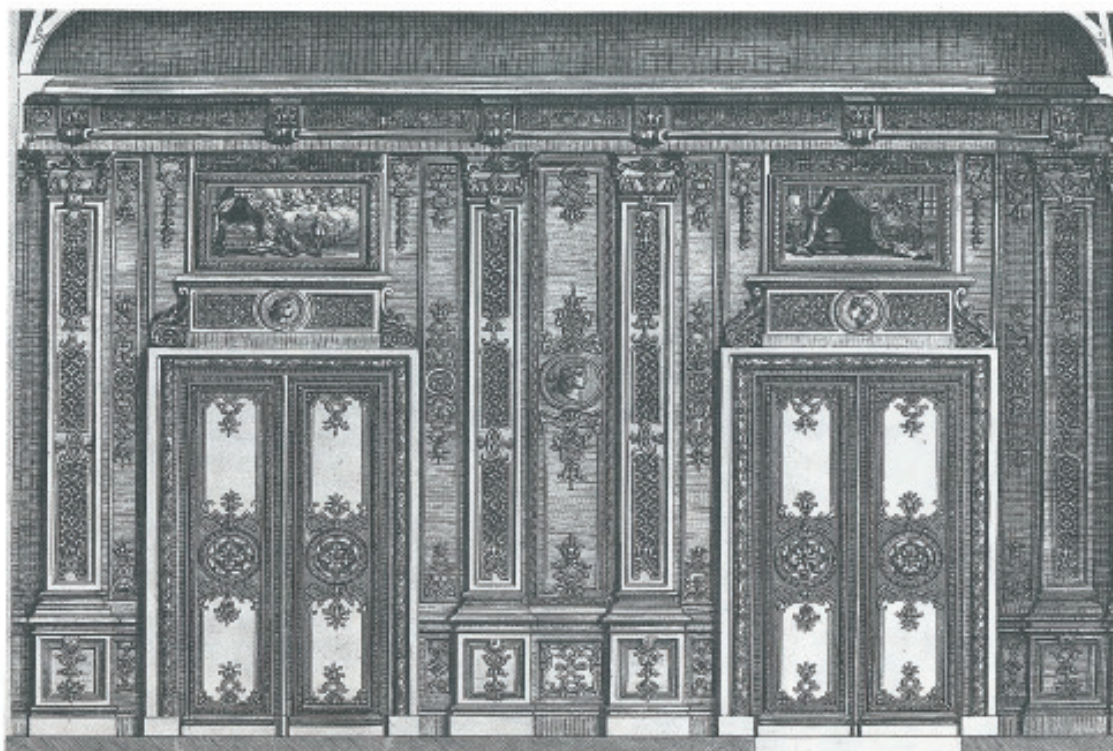
Eine Ausnahme läßt sich im Rahmen des *decorum* bei der Laub- und Bandwerk-Grotteske feststellen. Die Grotteske als regelloses Ornament (obwohl sie oft in Zusammenhang mit der *Composita* steht, so bei Serlio und Vignola) ist in ihrer architektonischen Verwendung seit der Renaissance eingeschränkt auf Loggien, Gartensäule, Schlafräume, Bäder, Bibliotheken – also auf Räume mit privater oder nichtrepräsentativer Funktion¹⁷. Dieser eher intime Charakter der Grotteske hatte sich bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts nicht wesentlich geändert. Allerdings gibt es Ausnahmen, da einerseits die Übergänge von der Laub- und Bandwerk-Grotteske zum reinen Laub- und Bandwerk fließend sind und andererseits die „Allegorisierung“ der Grottesken durch die Einfügung eines Zentralmotivs sie leichter in das *decorum* einbinden ließ.

Ein ideales Fallbeispiel der Austeilung des Laub- und Bandwerks und weiterer Zierate bietet Paulus I. Deckers *Fürstlicher Baumeister / Oder: Architectura Civilis, Grosser Fürsten und Herren Palläste / mit ih-*

ren Höfen / Lust-Häusern / Gärten / Grotten / Orangerien / und anderen darzu gehörigen Gebäuden füglich anzulegen / und nach bestiger Art anzuzujeren. 1. Theil. Augsburg 1711; ein zweiter, posthum erst vom Verleger zusammengestellter Teil erschien 1716¹⁸. Im ersten Teil werden auf 59 Tafeln die repräsentativen Räume und Säle eines mittelgroßen fürstlichen Schlosses – es zeigt eine erstaunliche Nähe zum heute nicht mehr existierenden Schloß Roissy-en-France von Nicodemus Tessin d. J., Stockholm – mit Wandaufsätzen und Plafonds entwickelt. Nach Gesamtansichten der Fassaden und Querschnitte durch den Palast wird mit Pl. 10 ff. der Hauptsaal – *grosser Saal* genannt – mit seinen vier Säulen und dem Plafond abgebildet. In seiner architektonischen Struktur mit Vollsäulen, Pilastern und schwerem Gebälk steht er in der Tradition italienischer Wandgliederung. Sämtliche Dekorationselemente repräsentieren das imperiale Thema.

Die beiden Statuen der Minerva und des Herkules symbolisieren die Einheit von *sapientia* (Weisheit) und *fortitudo* (tugendhafte Stärke). Zahlreiche Dekorationselemente – Malereien, Reliefs, Stukkaturen – spielen an auf die Themen Krieg und Waffen. Über dem Haupteingang, unter einem Baldachin, der Ouroboros als Symbol der Ewigkeit, einen himmlischen Globus mit einer Krone umfassend; über dem Baldachin der Adler des Jupiter zwischen Waffentrophäen. Die kompositische Ordnung der Säulen repräsentiert die römische, imperiale Laub- und Bandwerk sucht man innerhalb des Wandaufsatzes vergeblich. Einzig in den Gewänden der Seitendurchgänge erscheint es erst. In dem repräsentativen *grossen Saal* findet sich offensichtlich weder das Laub- und Bandwerk noch eine Grotteske.

Völlig anders dagegen die Dekoration des anschließenden *ersten Vorganges* zum Audienzsaal (Pl. 15 ff.) (Abb. auf S. 93). Die Wandgliederung bleibt mit nur schwach vorspringenden korinthischen Pilastern sehr flüchtig. Das Gliederungssystem ähnelt der französischen Wandfelderung, ohne sie jedoch zu erreichen. Von Voluten und Rosetten abgesehen, ist das Laub- und Bandwerk das einzige, den Charakter des Raumes wesentlich prägende Flächenornament. Der zu diesem Zimmer gehörende Plafondentwurf zählt zu den gestalterischen Höhepunkten des Tafelwerks (Abb. auf S. 104). Allein über das ikonographische Programm mit Apollon Musagetes im Zentrum ließe sich eine umfangreiche Abhandlung verfassen. Insgesamt acht Laub- und Bandwerk-Grotteskenfelder sind subtil miteinander versponnen. Evident ist ihre Anlehnung an Entwürfe Berninis und vor allem Sebastian Leclercs für den Hotel Tessin in Stockholm¹⁹. Gewichtigkeit und Subtilitätsgrad der Laub- und Bandwerk-



Abbildungstext 1, S. 95.

bestandteile folgen der Bedeutung der von ihnen umsponnenen ikonographischen Themen. Innerhalb der im Palast anzutreffenden Raumtypen – Festsäle, Kabinette, Vorzimmer – gehört dieses Vorgemach zur Gruppe der rangniedrigsten. Dem *deorum* entsprechend sind hier Grottesken in umfangreichem Maße gestattet. Vorzimmer dienen weder der Repräsentation noch dem Studium, sondern der Unterhaltung und dem Gespräch, dem die witzig-beitern Grottesken korrespondieren. Insofern sind Grottesken in diesen Räumen nicht nur erlaubt, sondern nachgerade sinnvoll. Dekker erläutert in einem Begleittext, wie er sich die *Grottesques* dieser Kammer vorstellt: *Diese können auf rötlichen | oder grünem Grund von Gold gemacht und mit dem Couleurs auf unterschiedliche Art variiert werden | dabey müssen alle Zierrathen (Ornemens) verguldet seyn.*

Was man sich unter *Grottesques* in der Zeit des Laub- und Bandwerks vorstellte, formulierte nur einige Jahre später Nicolai Goldmann in seiner *Abhandlung Von den Bey-Zierden Der Architectur, Welche durch Malerey und Bildhauerey zuewege gebracht werden* ... herausgegeben von Leonhard Christoph Sturm. Augsburg 1720, im Kapitel V.: *Von Frucht-Schnühen | Frucht-Hörnern | Grottesquen und Ehren-Kränzten* auf p. 17: *Grottesquen werden zwar mehr gemahlet | als mit*

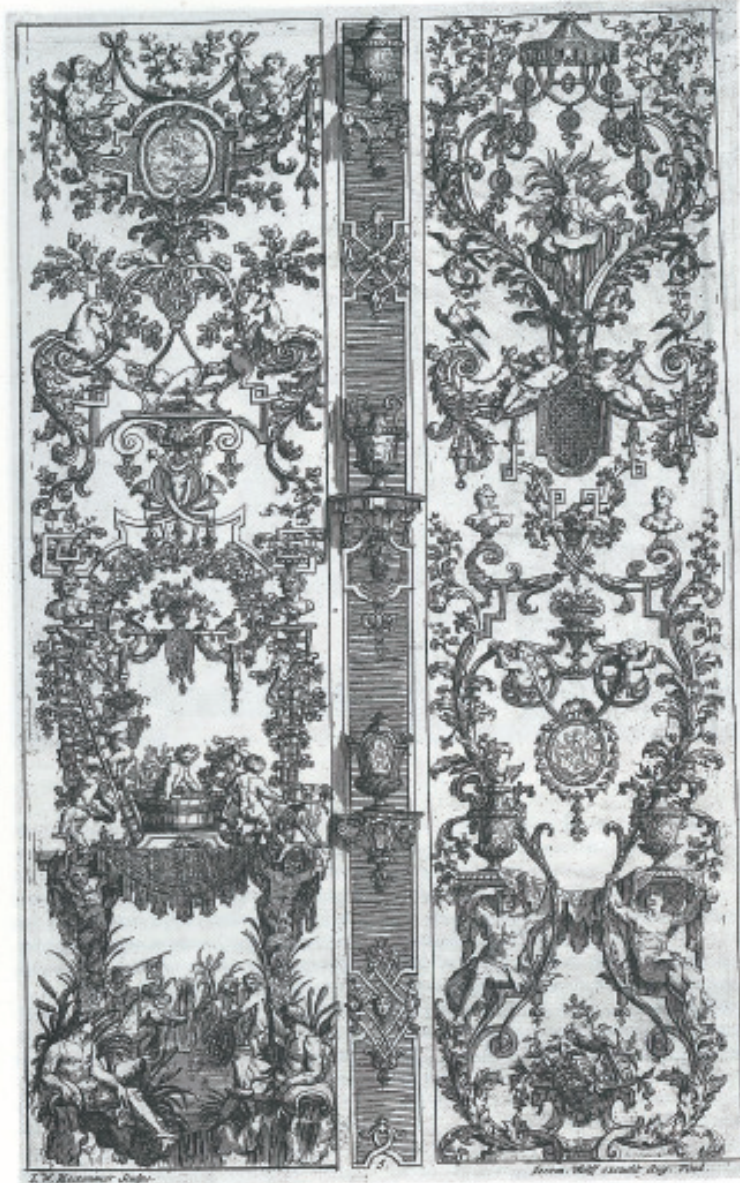
erhabener Arbeit gemacht | doch ist kein Zweifel | daß die schönsten und besten seyn | welche ganz niedrig erhaben | darüber aber gemahlet . . . sind. (. . .) was sie seyn | kann besser durch Figuren zu erkennen als mit Worten beschrieben werden. (. . .) Der Grund zu diesen Wercken muß allezeit weiß | oder matt verguldet seyn | und stehet am besten | wenn die Zierrathen dazwischen fein subtil gemacht werden | (. . .) Es müssen gar wenig Bilder darunter ganz nach der Natur gemacht seyn | sondern meist alles unnatürlich doch nicht ungeraint zusammengesetzt | doch muß man sich von pöflichen | und lächerlichen Bildern und Masquen darinnen hüten.

Das *quatrième* Vorgemach in Richtung Audienz-Zimmer (Pl. 20 ff.) ähnelt dem ersten, steht als unmittelbares Vorgemach in der Hierarchie etwas höher, was sich nicht nur in seiner gesteigerten Pracht, sondern beispielsweise auch in der Darstellung Jupiters im Zentrum des Plafonds mit ebenso prächtiger Grotteskenmalerei wie im vorausgegangenen Vorzimmer zeigt – Jupiter steht, als Göttervater, über Apollon. Die Wandgestaltung ist reicher an Figuren und mit illusionistischen Malereien versehen, auch dies ein Zeichen von Höherwertigkeit im *ordo* der Raumabfolge.

Die den Fenstern gegenüberliegende Raumseite entspricht in ihrer Felderung dem französischen Wandfeldersystem. Zwei großflächige Grotteskenfelder kann

man sich als Wandbespannungen oder als gemalt und farbig stuckiert vorstellen. Zwischen beiden Feldern und seitlich von ihnen Pilasterfelder, ebenfalls dekoriert mit Laub- und Bandwerk-Grottesken; an Fries und Sockel das Ornament in seiner unvermischten Form. Dieses zweite Vorgemach führt in den Audienzsaal.

Wie der Hauptsaal zählt das *Audienz-Zimmer* (als Thronsaal) zu den Festsälen, steht in der Hierarchie jedoch etwas unter dem Hauptsaal; die Wahl der nur korinthischen Ordnung spricht für sich. Als Festsaal zählt er in seiner architektonischen Struktur mit kolossalen Pilastern, schwerem Gebälk, vollplastischen Figuren, schwerem Gewölbe etc. zu den *salles à l'italienne* – das Changieren zwischen italienischer und französischer Wandgliederung ist ein Kennzeichen mitteleuropäischer Architektur dieser Zeit. Der französische Einfluß hat sich noch nicht durchgesetzt, die italienische Tradition das Feld noch nicht geräumt. Die Gründe für diesen Dualismus dürften aber wohl nicht nur im Bereich der an ihren traditionellen Formen festhaltenden italienischen Stukkateure, der französischen *cosmopoliti* und ähnlichen äußeren Gründen liegen, sondern meines Erachtens auf der Ebene der Reichsikonologie: Säulen und Statuen waren traditionell Formengut des römischen Imperiums,



J. V. Balthasar Kupf.

J. V. Balthasar Kupf.

als dessen Nachfolger sich das Heilige Römische Reich immer noch sah. Das Festhalten an diesen Formen war eine Weise der Herrschaftslegitimation. Einzig in nicht-offiziellen und privaten Räumen waren größere Freiheiten erlaubt, wobei noch die Zweckbestimmung des Gebäudes eine wichtige Rolle spielte.

Das Audienzszimmer wird in seiner Dekoration wie der große Saal vom imperialen Thema bestimmt, zeigt sich aber als nicht ganz so streng. Außer Liegefiguren (Ge-

fangene, Victorien, Fama etc.), Herrscherbösten, Gemälden kriegerischen und imperialen Inhalts kommen Laub- und Bandlwerk-Grotesken vor: über und neben dem Kamin, letztere als Tapissereien mit Kriegerdarstellungen sowie im Gewölbereich als Leerfelder füllende reine Laub- und Bandlwerk-Kompositionen. Als bedeutungsneutrale Füllornamente sind reine Laub- und Bandlwerk-Kompositionen demnach auch in Repräsentationssälen erlaubt, als Grotesken jedoch nur in

Maßen, wenn deren figürlicher Anteil sich auf die Funktion des Raumes bezieht; außer Papageien enthalten die beiden Tapissereien zu Seiten des Kamins keine Mischwesen, Affen oder Drölerien. Dazu Dekker: *Der Anfriff* (...) enthält in lauter Grotesquen das Leben des berühmten Trojanischen Helden Aeneas, und dessen fürnehmste Thaten | unter welchen eine und andere Sinn-Bilder | so sich zu dieser Historie schicken | untermischt sind. Warum die Elemente sich schicken, also den Anforderungen des decorum genügen sollen, erläutert wiederum Goldmann/Sturm, *Abhandlung Von den Beyzierden* (1720), Cap. V, p. 4 ff.: (*W*)enn man accurater vorfahren will | (...) so soll alle Malerey in einem Hause symbolisch seyn | das ist | eine gute | des Bauherrn Ehre | und der Zimmer Endzweck oder Nutzen gewisse Bedeutung haben | das ist gleichsam redend gemacht werden | (...) Wir haben auch die Gemähl, welche durch ihre Beyspiele zu tugendhaftem Leben anreizten. Eben das ist der Zweck der Aeneas-Geschichte, und die „redende Symbolik“ (gemeint sind die Bestimmungen der Rhetorik) soll nicht nur erfreuen (*delectare*) – das ist der Sinn der Grotesken –, sondern auch belehren (*docere*)²⁰.

Zum eisernen Gesetz des *decorum* gehört, daß Grotesken und groteskenähnliche Ornamente – ihrer Herkunft aus den Grotten entsprechend – niemals als Fassadendekors verwendet werden sollten. In Frankreich hielt man sich an diese klassische Regel, in Mitteleuropa nicht immer. So zeigt der Palast des Prinz Eugen in der Wiener Himmelpfortgasse zartes Laub- und Bandlwerk an den Brüstungen und über den Verdachungen der Fenster des ersten Stocks, das als *piano nobile* durch Schmuck hervorgehoben werden sollte (Abb. auf S. 106).

Zwar gibt es bis heute keine Untersuchungen zu den Problemen des *decorum* hinsichtlich der ornamentalen Dekoration von Kunstgewerbeobjekten; es läßt sich jedoch vermuten, daß das *decorum* bei qualitativ herausragenden und repräsentativen Objekten durchaus beachtet werden mußte. So sind Repräsentationsobjekte der Silberschmiedekunst mit reichem ornamentalem und figürlichem Schmuck versehen als Gegenstände des täglichen Gebrauchs, und die Laub- und Bandlwerk-Groteske findet sich an privaten Gebrauchsgegenständen wie Pillendosen und Glaspokalen sehr viel häufiger als an Altären. Nun ist die durch zahlreiche schriftliche Quellen belegte und rekonstruierbare Kunsttheorie der frühen Neuzeit zwar eine Sache, ihre Verbindlichkeit für den praktizierenden Architekten, Maler, Stukkateur und Kunsthandwerker eine andere. Zahlreiche Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel, was in Untersuchungen zur Kunsttheorie zumeist verschwiegen wird.



Abb. Seite 93: Detail aus einem Kupferstich des Paulus I Dacker aus dessen Werk „Fürstlicher Baumeister“, 1711: „Erster Vorgemach zum Audienzszimmer“. – Querschnitt mit ausgewählten Wanddekorationen des ersten Vorgemachs zum Audienzszimmer mit Laub- und Bandwerk.

Abb. Seite 94: Ornamentstich nach Daniel Marot (um 1663–1752): Pilastergrottesken; neiterwerkbrüter deutscher Nachstich, verlegt bei Jeremias Wolff, Augsburg A. 18. Jb. – Beispiel für Marots sehr laubreiches Laub- und Bandwerk.

Abb. Seite 95: Seidenstoff, Frankreich, Mitte 18. Jb.; Deutsches Textilmuseum Krefeld, Inv.-Nr. 01250. – Linarisiertes Laub- und Bandwerk mit hohem floralem Anteil in der Übergangsphase zur Regence. Außerhalb der Tapissereien ist das Laub- und Bandwerk im Bereich des Textils relativ selten.

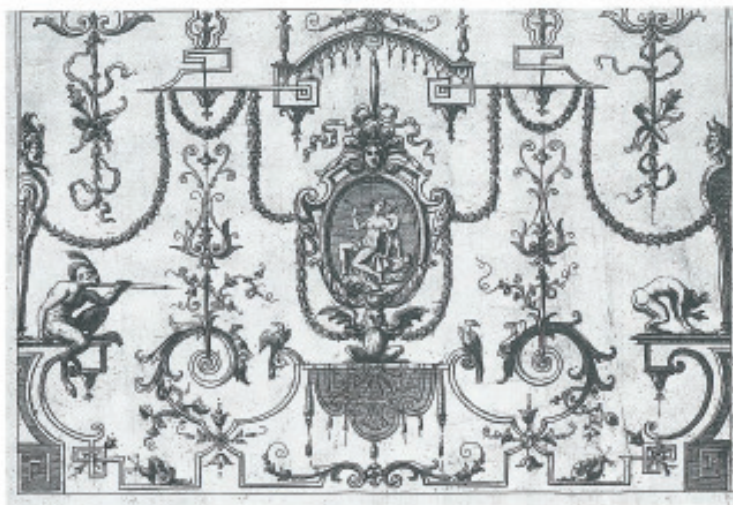
6. Das Laub- und Bandwerk in Frankreich und in den Niederlanden

Die Entstehung des französischen Laub- und Bandwerks um 1680 bei Jean I. Berain vollzog sich im Rahmen von zwei Voraussetzungen: dem französischen Wandfeldersystem und verschiedener Grotteskenmalereien Charles Le Bruns.

Im 17. Jahrhundert lassen sich in Frankreich bei der Wandgliederung von Innenräumen – nur von ihnen ist im folgenden die Rede, da Frankreich das Laub- und Bandwerk als Fassadendekor nicht kennt – zwei Weisen beobachten. Die eine steht mit ihren plastisch vorspringenden Voll- oder Halbsäulen, Pilastern, Sockeln, Gesimsen, Profilen und ihrem sehr plastischen Schmuck (vor allem Kartuschen und Figürliches) in italienischer Tradition. Besonders in Repräsentationsräumen kommt diese Weise der Wandgliederung zur Anwendung. Die andere Weise der Wandgliederung ist eine bereits im 16. Jahrhundert anzutreffende, genuin französische, nicht- oder kaum plastische „Felderung“ der Wand, also ihre Unterteilung in größere und kleinere, gegeneinander abgegrenzte Flächenfelder; auch Kamine und Türen können in dieser Art untergliedert werden. In der Regel findet man dieses Wandfeldersystem in nichtrepräsentativen, mehr pri-

vaten Räumen. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts, wohl auch mitbedingt durch den Tod des bis dahin tonangebenden französischen Hofdekorateurs Charles Le Brun im Jahre 1683, wurde das italienische System zugunsten der intimeren, flächigen französischen Wandfelderung zurückgedrängt. Die Entstehung der Berainschen Laub- und Bandwerk-Grotteske als Flächenfüllung setzt diese Flächigkeit der Wand voraus.

Andererseits waren die Wandfelder in Frankreich bereits vor Berain bevorzugter Ort von Grotteskenmalereien. Von ihnen hat sich leider nur ein verschwindend geringer Teil erhalten. Nun ist es interessant, daß bereits um 1660 in der Grotteskenmalerei Le Bruns im Schloß Vaux-le-Vicomte – dieses Schloß enthält sowohl die italienische als auch die französische Art der Wandgliederung – flächig abgeknickte Bänder vorkommen²⁵. Unserer Meinung nach läßt sich bereits hier ein auf französische Vorbilder des 16. Jahrhunderts rekurrerender Historismus beobachten (besonders auf Ornamentdrucke des J. A. I. Ducerceau). Diese Tendenz des Integrierens von Bändern in Grotteskendekorationen verstärkt sich in der ebenfalls von Le Brun dekorierten Galerie d'Apollon des Louvre um 1670, an der Jean Lemoine mitwirkte.

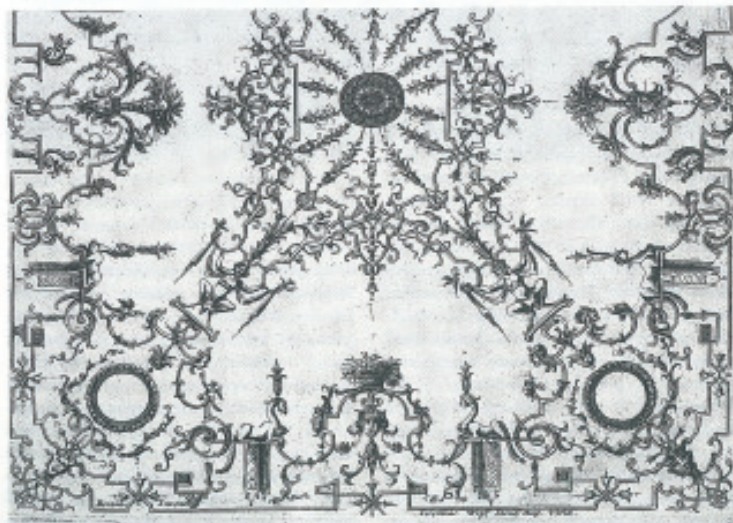


Diese bei Le Brun zu beobachtende Tendenz, Grottesken zunehmend Bänder zu integrieren, läßt sich weiterhin belegen in den seit 1669 unter der Leitung Le Bruns entstandenen Grand Appartements der Tuileries – hier können die Bänder sogar überwiegen.

Die für die Kunstpropaganda Ludwigs XIV. so wichtigen Malereien der Galerie d'Apollon hat Berain nicht nur gekannt, sondern 1670 bis 1678 auch in Kupfer gestochen²⁷.

Vor dem Hintergrund derselben Quelle entwarf Georges Charmeton vor 1684 (sein Todesdatum) Grottesken – gestochen von N. Robert –, deren Bänder große Affinitäten zum Laub- und Bandwerk aufweisen, darunter blattbekrönte Voluten.

Jean I. Berain wurde 1640 als Sohn eines Buchsenmachers geboren, der 1645 mit seiner Familie nach Paris zog. Im Jahre 1659 publizierte Berain eine Stichfolge mit Dekorationen für Büchsen, 1663 eine weitere Folge mit Vorlagen für Eisenkunstschneider. Nachdem er seit 1670 gelegentlich für die *Bâtimens* als Stecher gearbeitet hatte, wurde er 1674 *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi*; 1677 übertrug man ihm auch die Aufgabe der Gestaltung der königlichen Gärten; seit 1679 wohnte er im Louvre. Als *dessinateur* bestand seine Hauptaufgabe darin, *perspectives, Figures et habits qu'il conviendrait Faire pour les Comedies, Ballets, Cours de bagues et Carrousel*²⁸, also den Apparat und die Kostüme der höfischen Unterhaltung, zu entwerfen. Diese

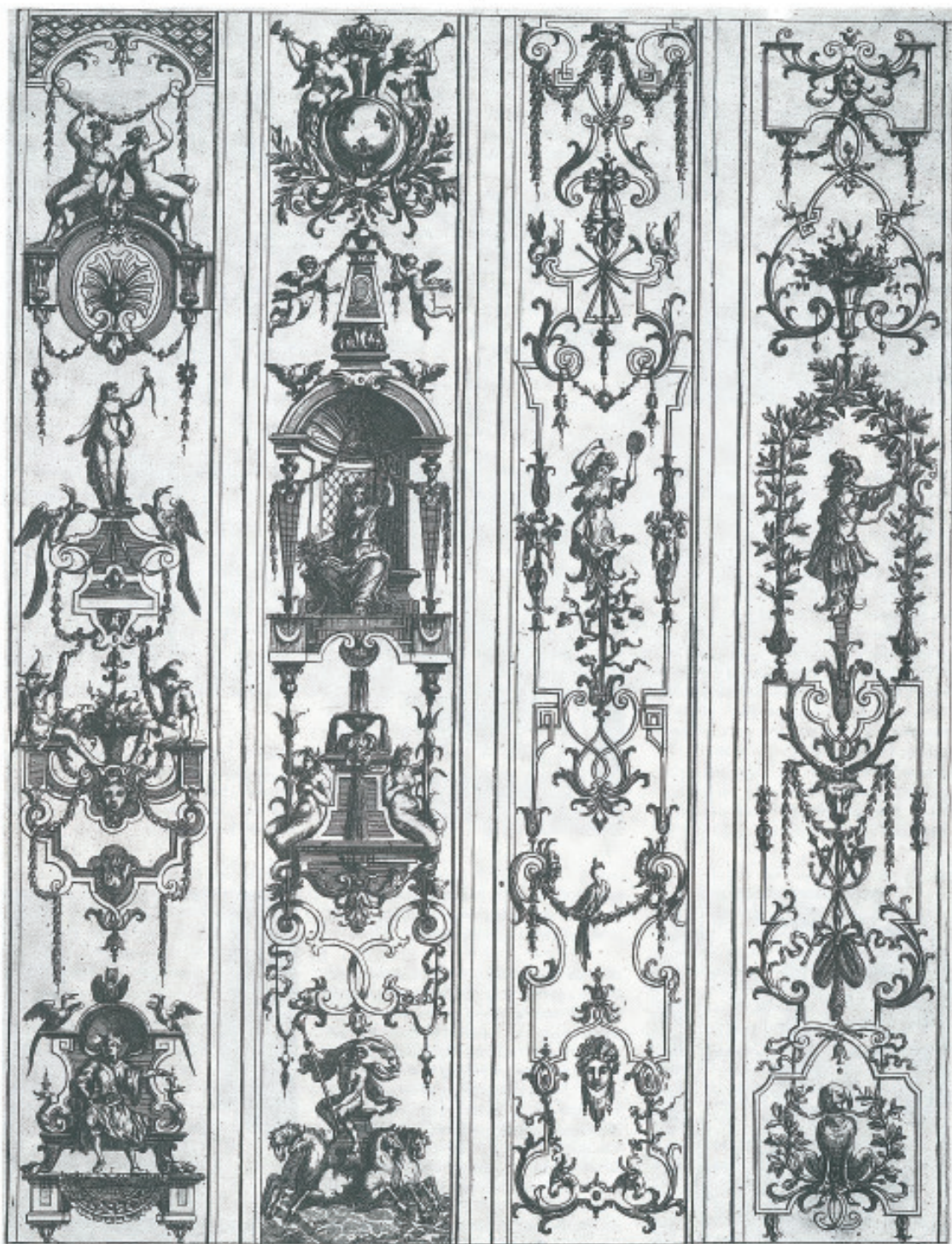


Tätigkeit in den *Mons-Plaisirs* hielt ihn allerdings nicht davon ab, Entwürfe für die gesamte Innendekoration von der ornamentalen Wandmalerei über Tapisseries und Seidenstoffe bis hin zum Silber zu zeichnen, darunter viel für ausländische, insbesondere schwedische Auftraggeber. Seine eigenhändigen Entwürfe von solchen seiner Mitarbeiter oder Nachahmer zu unterscheiden, ist ein erhebliches Problem heutiger Ornamentforschung²⁹. Von den ungefähr 350 gedruckten Entwürfen wurden nur ca. 50 von ihm selbst gestochen; das meiste davon wurde von Berufstechern, darunter Jean und Pierre Lepautre, Jean Dolivar und Daniel Marot, ausgeführt; davon sind ca. 110 Blatt Ornamentdrucke, ediert zumeist in Folgen von je fünf Blatt.

Wenn man einmal von den beiden frühen Folgen von 1659 und 1663 absieht, ist keiner der berühmten, die Laub- und Bandwerk-Grotteske Berains in ihrer Vielfalt und ornamentalen Typik exemplifizierenden Ornamentdrucke datiert. Zwar lassen sich direkte Übernahmen im Kunstgewerbe nachweisen, aber auch hier bestehen Datierungsprobleme beispielsweise hinsichtlich der zeitlichen Differenz von gezeichnetem und gedrucktem Entwurf und Ausführung. Man nimmt aber an, daß seine Drucke mit Laub- und Bandwerk-Grottesken seit ca. 1680 erschienen. Eine relative Chronologie ergibt sich durch die Sterbedaten der beteiligten Stecher. Ein bisher ungelöstes Problem besteht hinsichtlich der Numerierung der Folgen Berains, die in ihrer mit dem Buchstaben *A* beginnenden fortlaufenden Abfolge der Chronologie ihrer Entstehung widersprechen. Da einer der Stecher der Grottesken-Serie *G*, Jacques Lepautre, 1684 starb, sind die Entwürfe Berains vor diesem Datum entstanden; der Stecher Jean Dolivar vollendete die Folge. Da sich Blätter ohne Buchstabenbezeichnungen erhalten haben, kann angenommen werden, daß diese Ordnungsbuchstaben erst späteren Auflagen hinzugefügt wurden.

Obwohl es methodisch gefährlich ist, eine anscheinend „formale“ Entwicklung mit der tatsächlich historischen gleichzusetzen, dürfte bei Berain zutreffen, daß seine „schweren“ Grottesken mit breiten, vom Rand aus in die Fläche greifenden Bändern (Abb. auf S. 101) die frühen (Vorbild: Galerie d'Apollon), seine „leichten“, sich selbstständigenden mit annähernd linearem Laub- und Bandwerk hingegen die späteren, nach 1700 entstandenen sind (Einfluß: Claude III. Audran) (Abb. auf S. 97).

Unter dieser plausiblen Vermutung wird die Folge *E* als die früheste, die Folge *F* als die späteste bewertet. Dennoch fragt man sich, warum das *rosaire* oder *gondrillage* genannte flächenfüllende Netzmotiv erst in den als spät entstanden bewerteten Druck-



Berain. Invent.

Abb. Seite 96 oben und unten: Ornamentstiche nach Jean I Berain mit Laub- und Bandwerk-Grattaschen; seitwärtskehrter deutscher Nach-

stich, verlegt bei Jeremias Wolff, Augsburg, A. 18. Jh.; Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, ohne Inv.-Nr.

Jeremias Wolff, excudit. Aug. Vind.

Abb. Seite 97: Ornamentstich mit vier Pilastergrattaschen als seitwärtskehrter Augsburger Nachstich nach Jean Berain.



der (Abb. auf S. 97). Auch hier variiert Berain zwei Grundprinzipien: die von seitlichen Rahmenstreifen stabilisierte Pilastergrotteske und die sich durch sich selbst tragende, entfernt an Kandelaber erinnernde Grotteske; Prototyp blieben hier Raffaels Loggien-Grottesken.

Pilaster und zwischengeschaltete Wandfläche werden oben von einem Gebälk mit Fries begrenzt (Abb. auf S. 93). Die das Zimmer nach oben abschließende Decke (Plafond) konnte ebenfalls mit Laub- und Bandwerk-Grottesken dekoriert werden; auch dafür schuf Berain ansprechende Beispiele (Abb. auf S. 96), die in zahlreichen mitteleuropäischen Laub- und Bandwerk-Stuckdecken Resonanz fanden (Abb. auf S. 77). Das Resultat war eine hohe optische Vereinheitlichung des Raumes, die im Zentralmotiv des Plafonds ihren Knotenpunkt fand und erst durch die die Tektonik der



ken Berains erscheint, obwohl es bereits beispielsweise auf 1668 gefertigten Tapiserien der Gobelin-Manufaktur oder in der Galerie d'Apollon verwendet wurde und Berain bereits in den 1670er Jahren bekannt gewesen sein muß.

Zu den schönsten Blättern Berains zählen zweifellos die große Flächen füllenden Grotteskenentwürfe (Abb. auf S. 101). Sie zielen nicht nur auf die Ausmalung von Wandflächen hin, sondern auch auf Tapiserien, wie sie noch 1725 in Beauvais nach Entwürfen Berains auf der Basis von Kartons des Jean-Baptist Moynoyer auf goldgelbem Grund ausgeführt wurden.

Große Wandflächen verlangen nach einer architektonischen Rahmung. Im französischen Wandfeldersystem sind das in der Regel seitliche, hohe schmale „Pilaster“fel-



Schwarzweißabb. auf Seite 98: Details mit Ornamentstücken für Deckendeckel aus Blatt 3 von Paulus I Decker: „Noves sobe dienliches Goldschmieds Bächlein darinnen . . . Taback und Poudre Bischen Sachel Uhren auch andern Ornamenten“, Nürnberg ca. 1706/08; Grabb. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 34468. – Klein, zum Teil allegorisierte Laub- und Bandwerk-grottesken.

Farbbild. Seiten 98 und 99: Bibliothek des ehemaligen Zisterzienserklosters Waldsassen (J. Appiani), um 1725. Mit Details der farbig gefassten Stuckdecoration (Foto: Zirlik, D-W-8595 Waldsassen).

Felderung verschleifende und überspringende Rocaille des *genre pittoresque* eine nochmalige Steigerung erfuhr.

Da sich keine ausgeführten Raumdekorationen erhalten haben, läßt sich leider nicht mehr beobachten, wie Berain mit den Anforderungen des *decorum* verfuhr. Es fällt auf, daß man auch innerhalb der Folgen – wie Hilde Schwarz richtig beobachtet hat²⁵ – eine „Entwicklung zum Leichterem hin“ verfolgen kann. Wenn man sich der fünf Säulenordnungen erinnert, die von der *Tuscanus* bis hin zur *Composita* eine zunehmende Subtilität hinsichtlich Proportion und Dekoration auszeichnet, wäre es nicht ausgeschlossen, daß Berain innerhalb seiner Blattfolgen in analoger Form das *decorum* beachtete, ohne es freilich an die fünf Säulenordnungen zu binden. Auch damit befände er sich in der Tradition des späten 16. Jahrhunderts: in den Gefäßvorlagen des Georg Wechter – um nur dieses Bel-





spiel zu nennen – kann man jeden Gefüßtyp von grob- bis feindekorierten Beispielen – erst letztere integrieren figürliche Szenen – beobachten. Diese interessante Frage müßte anhand einer genauen Durchsicht der Berainschen Ornamentdrucke geklärt werden.

Entwürfe für Möbel und Leuchter belegen Berains Übertragung des Laub- und Bandwerks auf Gegenstände des Kunsthandwerks (Abb. auf S. 91). Dabei wird deutlich, wie sich das Laub- und Bandwerk durch geschickt gekurvte und abgeknickte Bandführung jeder Fläche anzupassen vermag (Abb. auf S. 90); möglicherweise liegt in dieser Fähigkeit das Geheimnis seines Erfolges. Sogar die Leuchterarme folgen in ihrer Form den Bewegungen des Laub- und Bandwerks, wie überhaupt jede mögliche Kontur nach seiner Art geformt werden kann.

Das von Berain entwickelte und durch Ornamentdrucke verbreitete Laub- und Bandwerk fand in Frankreich sehr rasch

Nachahmer. Der wichtigste unter ihnen war Daniel Marot. Da er einige Entwürfe Berains stach, vermutet man eine Mitarbeit im Kreise Berains. Bereits 1685 mußte er als Hugenotte Frankreich verlassen. Er floh an den Hof des niederländischen Statthalters und späteren englischen Königs Willem van Oranien, zeitweilig arbeitete Marot auch in England.

Offiziell als *Architecte de Guillaume III.* bezeichnet, arbeitete Marot wohl hauptsächlich als Entwerfer für Innendekorationen herrscherlicher Paläste. Seine 237 seit 1698 erschienenen Ornamentdrucke verarbeiten im rein ornamentalen Bereich nicht nur Einflüsse Berains, sondern auch Charles Le Brun und Jean Lepautres. Im Unterschied zu den sehr diszipliniert-linearen Laub- und Bandwerk-Groteskenentwürfen Berains sind diejenigen Marots sehr viel kleinteiliger, nervöser, zerfäserter, blatt- und blütenreicher, aber teils auch pompöser, voluminöser und von ausgeprägtem Hell-Dunkel-Kontrast; es fehlt die Berainsche

clarté. Von der Anbindung der Groteske an Rahmenkonfigurationen hat er sich weitgehend gelöst (Abb. auf S. 94). Sein Laub- und Bandwerk verschmilzt oft mühelos mit anderen Ornamenten, besonders mit Laubranken und mit räumlich aus der Fläche herausgedrehten Voluten (Abb. auf S. 97). In der „wärtigen“ Erscheinung seiner Grotesken scheint er bereits von Claude III. Audran beeinflusst. Auch bei Marot finden sich Reminiszenzen an Entwerfer des 18. Jahrhunderts. Seine mit Laub- und Bandwerk dekorierten Gebrauchsobjekte zeigen bereits die voluminös-spätbarocken Formen, wie sie später für Schüler typisch sind.

Zu den in den Niederlanden arbeitenden Hugenotten zählt auch Bernard Picart. Von seiner Hand stammen sehr ansprechende Zierbuchstaben vor Laub- und Bandwerkfonds (Abb. auf S. 82) und Vignetten (Abb. auf S. 116) – alles entstanden vor 1733, seinem Todesjahr.

Neben den „Großen“ Berain und Marot

gibt es in Frankreich eine Vielzahl kleinerer Ornamententwerfer im Laub- und Bandwerk-Genre, zumeist im Zusammenhang mit den zahlreichen Kunstgewerbe-gattungen. Sie sollen hier nicht alle aufgezählt werden, zumal die Qualität ihrer Entwürfe recht unterschiedlich ausfällt.

Das wohl am meisten und zeitlich am längsten vom Laub- und Bandwerk beeinflusste Kunstgewerbe in Frankreich war die Möbelkunst mit ihrem herausragenden Vertreter André-Charles Boulle, *Ébéniste du Roi*. Seine *Nouveaux Dessains de Meubles et Ouvrages de Bronze et de Marqueterie* enthalten mit Laub- und Bandwerk geschmückte Kommoden, Tische, Kandelaber etc. in enger Anlehnung an Bernin, so daß die Entwürfe vielleicht auf letzteren zurückgehen. Bekannt wurde die Boulle-Werkstatt besonders durch ihre Marquetieren in Schildpatt, tropischen Hölzern, Zinn und Edelmetallen.

Wie bereits in früheren Jahrhunderten beteiligten sich auffallend viele Goldschmiede an der Produktion von gedruckten Ornamentvorlagen – was nahelegt, w il das Gravieren eine für Goldschmiede typische Technik ist. Zu nennen sind hier Abraham Badoller, Jean Bourguet, Pierre Bourdon und Masson.

Neben dem internationalen Handel mit Ornamentdrucken und ihren Kopien, besonders in Augsburg, verbreiteten französische Glaubensflüchtlinge das Berninische Laub- und Bandwerk quer über den euro-

päischen Kontinent. Viele von ihnen gaben in ihren Gastländern niveauvolle Folgen heraus.

Entwürfe für Palastgitter zeigen das Laub- und Bandwerk in seiner reinsten Form vielleicht am schönsten. Der neben Bernin fähigste Entwerfer in diesem Bereich war Jean Tijou, ein nach England ausgewanderter Franzose (Abb. auf S. 100). Von ihm stammen mehrere Druckfolgen mit Entwürfen und Ansichten von bereits ausgeführten schmiedeeisernen Toren und Gittern. Sein sehr schönes Laub- und Bandwerk zeigt Anklänge an Marot. Im Jahre 1723 wurde eine seiner Folgen, ohne aber seinen Namen zu nennen, bei Fordrin in Paris neu herausgegeben. Tijou entwarf Gitter unter anderem für Trinity College, Hampton Court und Chatsworth.

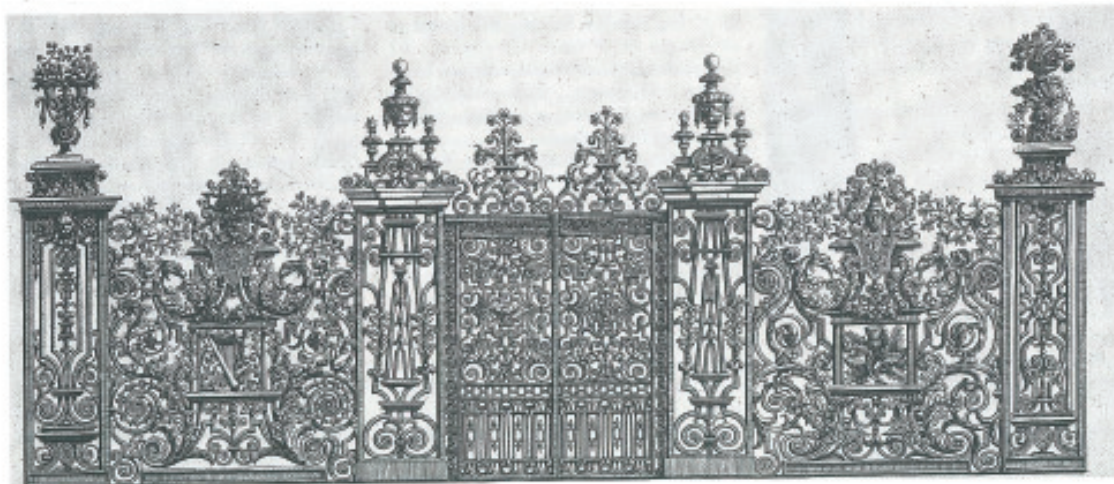
Für das Laub- und Bandwerk in England wichtig waren die zahlreichen Ornamentdrücke des ebenfalls in Frankreich gebürtigen Simon Grébin, eines Meisters der Gravur auch auf Silberobjekten.

Zwar blieb das Laub- und Bandwerk in Frankreich noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts besonders im Bereich des Kunstgewerbes beliebt, im Bereich der höfischen Innendekorationen war es hingegen wohl spätestens gegen 1700 *de modé*.

Bernin publizierte auch nach 1700 noch Ornamentdrücke. Allerdings stellt sich bei ihnen die Frage nach dem Alter der gezeichneten Entwürfe. Bernin starb, fast vergessen, im Jahre 1711.

Abb. Seite 101: Nach Jean I Bernin (1640-1711), Grotteske „Das Wasser“, stituerter deutscher Nachstich (Ser. 15, Bl. 1), verlegt bei Jeremias Wolff in Augsburg, A. 18. Jb. Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, ohne Inv.-Nr. – Eine der allegorisierten Grottesken – hier die Elemente – der späteren Stilphase.

Abb. Seite 100: Jean Tijou, Torgitter, Blatt 2 aus einer Druckfolge gegen 1700; Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 33608. – Torgitter und entsprechende Entwürfe vermitteln das Laub- und Bandwerk außerhalb des Grotteskewerkes zumeist in großer Reinheit; der Laubanteil in diesem Entwurf ist beträchtlich.



7. Das Laub- und Bandwerk
in Mitteleuropa

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, läßt sich eine eigenständige Interpretation des Laub- und Bandwerks in Mitteleuropa – damit sind im folgenden hauptsächlich Österreich und Deutschland gemeint – erst kurz nach 1700 beobachten, also 20 Jahre nach seinem Entstehen in Frankreich und zu einem Zeitpunkt, an dem es am französischen Hof im Bereich der Rauminnen-dekoration nicht mehr aktuell war.

Durch diplomatische und dynastische Verbindungen mit dem französischen Hof, aber auch durch Importe französischer Luxusgüter war es Standespersonen am kaiserlichen Hof zu Wien, an Fürstenhöfen und Bischofsresidenzen in Mitteleuropa sicherlich bekannt. Berains Drucke der 1680er und 1690er Jahre dürften ihren Weg auch nach Mitteleuropa gefunden und ihren Einfluß vor allem zunächst im Kunstgewerbe genommen haben, wenn auch nur sporadisch.

Wenn das Laub- und Bandwerk erst relativ spät in der Stuckdekoration auftaucht – auf dieses Material scheint sich die gegenwärtige Ornamentforschung etwas einseitig zu konzentrieren –, so hat das seinen Grund primär in den wandernden, vom südlichen Alpenrand herstammenden Stukkateuren, die noch lange ihrem tradierten italienischen Formengut anhängen. So läßt sich für das Mittelbeergebiet nachweisen, daß Malereien im Stil Bernainscher Grottesken eher auftauchen als Laub- und Bandwerk im Stuck.³⁶

Es empfiehlt sich, auch hier zunächst einen Blick auf die Ornamentdrucke zu werfen, da sie den meisten Dekorationskünstlern als Vorlage dienten. Die Annahme Dörys, daß Ornamentdrucke insofern bereits Produkte einer zeitlichen Verzögerung sind, da sie vorausgegangenen Originaldokumenten folgten, läßt sich in den meisten Fällen nicht nur nicht nachweisen, sondern Erfahrung und genaue Analyse sprechen gegen diese Annahme. Das wurde oben durch den Einfluß, den Renaissancedrucke auf die ornamentalen Entwürfe Bernains nahmen, belegt. Außerdem sind alle Entwurfszeichnungen Bernains undatiert und nach ihnen ausgeführte Objekte kaum noch erhalten.

Die relativ große zeitliche Verzögerung der Laub- und Bandwerkrezeption von ca. 20 Jahren in Mitteleuropa resultiert daher wohl weniger in künstlerisch-technischen Gründen, sondern mehr in dem Grad der Vorbildlichkeit der französischen Kultur an mitteleuropäischen Fürstenhöfen. Auch noch am Ende des 17. Jahrhunderts war der Einfluß des italienischen Hochbarocks in Architektur und Malerei, zumal an katholischen Residenzen, ungebrochen. Warum sollte man plötzlich einer französischen Mode *à la Bernain* nachzueifern, die – wenn



nicht alles täuschte – selbst in ihrem Ursprungsland eher von kurzfristiger Dauer war, zumal das „Substrat“ der Bernain-Grotteske, die Tradition des französischen Wandfelderungssystems, in Mitteleuropa fehlte. Wenn man beobachtet, daß zumindest in der mitteleuropäischen Malerei um 1700 Reminiszenzen an die Kunst um 1600 auftauchen³⁷, so erlaubt sich die Frage, ob der letztlich überwältigende Erfolg des Laub- und Bandwerks in Mitteleuropa nicht auch eine retrospektive Allusion auf das um 1600 weitverbreitete Beschlag- und Schweifwerk war. Immerhin galt das

Jahrhundert Karls V., das Jahrhundert vor dem Dreißigjährigen Krieg, als die „Goldene Zeit“ der nordeuropäischen Habsburger.

Daß Bernain auf Stiche der Zeit gegen und um 1600 zurückgriff, dürfte den Künstlern um 1700 klarer gewesen sein als uns Heutigen. Besonders in der Goldschmiedekunst liegen sowohl Schweifwerk-Dekor (um 1600) als auch Laub- und Bandwerk-Dekor in ihrer Erscheinung oft dicht beieinander. Dieser partielle Historismus zu Beginn des 18. Jahrhunderts wäre näherer Untersuchungen wert.



Ohne hier auf die Problematik eines Habsburger-„Reichsstil“ einzugehen²⁸, dürfte es kein Zufall sein, daß sich das Laub- und Bandwerk erstmals in Ornamentdrucken findet, die in Wien – also in unmittelbarer Nähe des Kaiserhofes – entstanden, und zwar in den 1690er Jahren. Wien blickte teils nach Spanien, teils nach Paris: Ludwig XIV. blieb auch in seiner späten Herrschaftszeit gefährlicher Reichsgegner, aber auch kulturelles Vorbild. Unter dem gleichsam umgekehrten Vorzeichen einer engen Relation Wien-Paris in zumindest diplomatischer Hinsicht dürfte die *mode à la Berrain* in Wien besonders früh bekanntgeworden und auf fruchtbaren Boden gefallen sein. Was kleine Mitbringsel und Geschenke betrifft, waren Gold- und Silberschmiede, aber auch Graveure und Emailleure schon immer gut beschäftigt. So verwundert es kaum, daß sich das Laub- und Bandwerk zuerst in Goldschmiedevorlagen, die der Wiener Friedrich Jakob Morri-son 1693 und 1697 entwarf, findet; besonders die Folge von 1697 setzt die Bekanntheit mit dem Berrainschen Ornament voraus, obwohl es noch untypisch interpretiert wird.

Die führenden Druckorte für Laub- und Bandwerk-Vorlagen seit 1700 wurden Nürnberg und Augsburg, die beiden bedeutendsten gewerbetreibenden Städte Süddeutschlands. Um Eintönigkeit und *déjà-vu*-Effekte zu vermeiden, wurden unablässig neue Ornamentdrucke für die Silberschmiede und Möbelhersteller, aber auch für zahlreiche andere Gewerbe verlegt.

Um 1700 beherrschte immer noch das sogenannte *Laubwerk* (so Aegidius Bickel in einer entsprechenden Folge von 1696) den Ornamentdruck. In der Detailmodellierung erinnern die Blätter eher an spätgotische Blattformen als an den klassischen Akanthus, den darzustellen sie wohl vermeiden (Abb. auf S. 85 unten).

Da die meisten Folgen respektive Einzelblätter – insbesondere die frühen – undatiert sind, hat jeder Versuch, sie in eine chronologische Reihenfolge zu bringen und die gegenseitigen Abhängigkeiten festzustellen, etwas Hypothetisches. Was Nürnberg und Augsburg betrifft, lassen sich jedoch zwei Grundmerkmale beobachten. Die in Nürnberg entstandenen Entwürfe sind durch die dort erschienenen

Drucke Paulus I. Deckers bereits früh nachhaltig durch Berrain, weniger auch durch Marot, geprägt – also sehr französisch. Durch die Augsburger Inventionen schleppen sich noch lange Laubwerk-Bestandteile; man bemerkt nachhaltigen italienischen Einfluß, der sich in der zähen Plastizität der Bänder bemerkbar macht, und etwas klabalnd Kleinteiliges mit retrospektiven Atavismen auf die Zeit um 1600.

Sehr frühe Folgen stammen von dem Silberschmied Albrecht Biller (1703) und dem Ornamententwerfer Aegidius Bickel (1704); beide Folgen erschienen in Augsburg bei Joseph Friedrich Leopold²⁹. Eine weitere frühe, noch im ersten Jahrzehnt erschienene Folge Johann Jakob Billers, *Neuer Zierathen Buch von Schlingen und Bandelwerk*, inventiert und gezeichnet von I. I. B., verlegt bei Jeremias Wolf in Augsburg, verrät den Einfluß Berrains oder Deckers, zeigt aber den für Augsburg typischen hohen Anteil an Laubwerkelementen (Abb. auf S. 73). Daß es sich um eine sehr frühe Folge handeln wird, kommt auch im kaiserlichen Privileg, das solche Folgen für einige Jahre vor fremdem Nachdruck schützte, zum Ausdruck; bei einem bereits seit vielen Jahren gebräuchlichen Ornament wäre ein Privileg abwegig.

Die weitaus „französischesten“ und bereits im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entstandenen deutschen Laub- und Bandwerk-Grotesken *à la Berrain* wurden von Paulus I. Decker entworfen. Da bis heute nicht die Frage beantwortet worden ist, wann die zahlreichen seitenverkehrten Berrain-Nachstiche, die bei Jeremias Wolf in Augsburg erschienen, entstanden sind, läßt sich nicht klären, ob Decker auf die französischen Originale oder die Augsburger Nachstiche rekurrierte. Es ist aber wahrscheinlich, daß Decker während seines 1696 bis 1705 dauernden Aufenthaltes in Berlin in dieser so französisch geprägten Stadt die Originaldrucke Berrains kennengelernt hat.

Die frühen, bei Christoph Weigel in Nürnberg verlegten Einzelfolgen von je vier bis sechs Blatt – sie beinhalten die ganze Spektralbreite der Anwendungsthemen von Flächenfüllungen über Kreuzfixe bis hin zu Wandgrüben – glaubt Schneider in die Zeit von 1706 bis 1708 datieren zu können³⁰. Die kleinformatige Folge nennt in ihrem Titel exakt die Zielgruppen: *Grotesken Werk Vor Maler Goldschmidts Stuckat*; es handelt sich um Laub- und Bandwerk-Grotesken *à la Berrain*, die jedoch eher wie Ausschnitte aus den großen Berrain-Vorbildern wirken (vgl. dazu Abb. auf S. 96 und 98).

Eine ebenfalls in dieser Zeit entstandene Folge für Goldschmiede, *Neues sehr dienliches Goldschmidts Buchlein darinnen [...] Tackel und Poudre Büchern Sachtl Uhren auch an-*

den Ornamenten, zeigt ansprechende kleine Miniaturgrottesken für Uhren und Dosen- deckel, zum Teil auf schwarzem Grund (Abb. auf S. 98); die dargestellten Kompositionen könnten nicht nur graviert, sondern auch höchst farbige in Tiefschnittemail realisiert werden. Besonders diese Grotteskenentwürfe erinnern an ähnlich subtil- miniaturisierte des Etienne Delaune von 1560/80. Daß solche Kompositionen auch außerhalb der unmittelbar angesprochenen Anwendungsbereiche, beispielsweise in der Innendekoration, aufgegriffen wurden, hat Döry hinsichtlich größerer Wandmalereien von Georg Christian Seckatz in der Fürstenloge der Weillburger Schloßkirche aus dem Jahre 1711 gezeigt²¹.

Wie sich Decker die Anwendung des Laub- und Bandwerks bei rundplastischen Körpern vorstellt, belegt seine Folge *Neuer Grottesken Werk vor Goldschmidt Glasfischer und andere Künstler*. Solche Druckwerke vermitteln nicht nur die jeweils modischen Dekors, sondern auch Gefäßformen – Pokale, Flöten, Schalen, Flacons.

Es fällt auf, daß Decker den Begriff Laub- und Bandwerk oder andere Formen wie *Bündelwerk* (siehe oben Johann Jakob Billes, Abb. auf S. 73) noch nicht kennt. Noch in der ca. 1710 bei Weigel in Nürnberg erschienenen *Anführliche Anleitung zur CIVILBAU-KUNST* spricht er im II. Teil, p. 3, von *Laubwerk züge*, wo er die Band- bestandteile meint; auf der Tafel mit der *Römischen Ordnung* (I. Teil, p. 16) spricht er hinsichtlich des eindeutig mit Laub- und Bandwerk dekorierten Frieses von *Laubzug*. Übrigens bezeichnet er die spiegelbildlich angelegten, aber ineinandergeflochtenen respektive sich überschneidenden

Bandwerkzüge als *gegen einander geflochtene Züge* (III. Teil, p. III). Auch im *Fürstlichen Baumeister* fällt weder im 1. (1711) noch im 2. Band (1716) die Bezeichnung unseres Ornaments. Erst ein erheblich unter Deckers Einfluß stehender anonymer Stecher, der bei Johann Christoph Weigel in Nürnberg weitere Folgen erscheinen ließ, belegt nun auch für Nürnberg mit *Neu inventiertes Laub Band und Grottesken-Werk* den Begriff. Um 1710 scheint er sich in Augsburg, wo er vielleicht geprägt wurde, und in Nürnberg eingebürgert zu haben und die erkannte Differenz zwischen Grottesken und eigenständiger Form anzuzeigen. Eines später, etwas plumpen Nachahmer fand Decker in dem Augsburger Johann Erhart Heiglen, der im Jahre 1721 und später Goldschmiedentwürfe edierte.

Als Vorlagen zu verwerten waren darüber hinaus die Laub- und Bandwerkkompositionen in Deckers *Fürstlichem Baumeister*. Allerdings dürften Tafelwerke dieser Art nicht eben billig gewesen sein und sich dem Besitz von Handwerkern, Malern und Stukkateuren entzogen haben. Vielmehr zielten sie auf die Bibliotheken fürstlicher Bauherren und solventer Sammler – und auf die eigene Empfehlung als Baumeister hinsichtlich der durch den auf seiten des Betrachters erweckten Neu- oder Umbauwunsches erhofften Baukonjunktur.

Nach 1710, also nach der Frühphase des Laub- und Bandwerks im mitteleuropäischen Ornamentdruck, erschienen zahlreiche Folgen bis über 1730 hinaus, sowohl in Nürnberg als auch später überwiegend in Augsburg. Sie alle aufzuzählen ist schon deshalb kaum möglich, weil für die Ornamentdrucke des Laub- und Bandwerks –



Abb. Seite 102: Schrank (H 226 cm, B 198 cm, T 77 cm), Österreich (?), erstes Drittel des 18. Jhs., Nußbaumholzurnier mit Zinnintarsien; Österr. Mus. für angew. Kunst, Inv.-Nr. LHG 1411 (Leihgabe der Ersten Österreichischen Spar-Casse).



Abb. Seite 103 oben: Detail der Mittelleiste einer Türfüllung des Schrankes auf Seite 102.

Abb. Seite 103 unten: Schloß Pommersfelden, Spiegelkabinett der Fürstenzimmer, Detail der Fußbodenmarguerite von Ferdinand Plüznner 1714/18 (Bildarchiv Foto Marburg, Nr. LA 1020/5). – Verarbeiten sämtlicher Ausstattungselemente durch einen einzigen Ornamenttypus.



dem unbekanntesten aller bekannten Ornamente – jegliche Vorarbeiten fehlen, besonders hinsichtlich der Rekonstruktion der Folgen, ihres Umfangs, ihrer Neuaufgaben, Kopien und gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnisse. Bereits eine relative Chronologie wäre von großer Hilfe. Die in Ornamentstichkatalogen an sich nützliche Zergliederung des Stichmaterials nach Anwendungsbereichen erschwert bereits allein das Bibliographieren des Bekannten. Einige Folgen sollen noch genannt werden, weil sie entweder schön und respektive oder interessant sind. Graphisch herausragende, gutgemachte Folgen entwarf und stach Abraham I. Drentwet, ein bedeutendes Mitglied der weitverzweigten Augsburger Silberschmiedefamilie. Daß Silberschmiede zugleich oft gute Kupferstecher waren, verwundert nicht, weil das Gravieren auf Silberobjekten sich kaum von der Gravur einer Kupferplatte für den Stich unterscheidet – und die Drentwets waren berühmt für ihre Gravuren auf Silber. Die

Abbildung (auf S. 85) zeigt Blatt 9 aus der undatierten Folge *Des neuen Laub- und Goldschmied-Buchs . . . Anderer Teil . . . Abraham Drentwet jun: et del: Ionph Friderich Leopold excudit. A. V.* Dargestellt werden *Vierley Arten auff Tisch Blatten zugebrauchen* – als vier Alternativvorschläge, Tischplatten und Silbermöbel zu gravieren. Diese zwischen 1710 und 1720 entstandene Folge zeigt den für Augsburger Laub- und Bandwerk-Ornamentdrucke der Frühzeit typischen, hohen Anteil von Laubwerk; die schwere Rollwerkkartusche (mit Venus und Amor) verrät den anhaltenden italienischen Einfluß; vergleiche dazu im Gegensatz die moderne Laub- und Bandwerkkartusche des I. I. Büller (Abb. auf S. 73). Wie sehr Augsburger Ornamentdrucke auf die Schweißwerk-Entwürfe der Zeit um 1600 zurückgreifen, belegen Folgen, die von Johann Jacob Baumgartner verlegt wurden. Als Beispiel die Folge *Gantz Neu / Inventiertes Laub und Bandelwerk. Dritter Theil: Wandt Leuchter. In Kupffr gebracht*

und verlegt von Johann Jacob Baumgartner in Augsburg 1727 (Abb. auf S. 109). Hinter diesen Entwürfen stehen Folgen des Augsburger Stechers Johann Schmischek, von denen eine 1618 datiert sein soll; um 1700 wurden sie von Weigel nachgedruckt²⁷. Eher an Mischformen aus Maureske und Schweißwerk denn als Laub- und Bandwerk erinnern dann die Wandleuchterentwürfe der Folge (Abb. auf S. 109). Der evidente Historismus der genannten Folge wird etwas abgeschwächt in der ersten: *Gantz Neu Inventiertes Laub und Bandelwerk. Erster Theil in Kupffr gebracht und verlegt von Joh. Jacob Baumgartner in Augsburg A: 1727* (Abb. auf S. 109). Die Titelkartusche folgt völlig dem italienischen, zähplastischen Rollwerk der Zeit um 1700. Es folgen Entwürfe für Silbergeräte, Dekkel, Schalen, Teller, Terrinen etc. mit sehr kleinteiligem Ornament, das auch hier auf die Maureske und das Schweißwerk rekurriert, jedoch hohe Anteile genuine Laub- und Bandwerks enthält.



Eine in ihrer Skurrilität für das süddeutsche 18. Jahrhundert typische Folge ist das Säulenbüchlein *Gantz Neu sehr nützlich: Säulen und andern Ornamenten, von Job: Andr: Bergwüller invent: und gezeichnet, Excudit: Haered. Ierem. Wolfen in Augsburg* (um 1730). Welchem Genus die in den sechs Entwürfen dargestellten Säulen zugehören sollen, kann man nur errathen, falls es sich nicht ohnehin nur – wie auf diesem Blatt – um Variationen der *Corinthia* als der sakralen Ordnung handelt. Das Blatt zeigt, wie das Formengut des Laub- und Bandwerks hier weniger Flächen füllt, sondern plastisch umgesetzt mit den Konturen von Altar und Säulenpostament identisch wird. Daß sich auch hier gewisse Ähnlichkeiten mit den Beschlagwerk-Giebelkonturen der Zeit um 1600 einstellen, ist nicht zufällig. Die bewegte Masse der Konturen, Voluten, Kartuschen und Palmetten wird zusehends mit dem gleichen Formenmaterial realisiert – der zähflüssig-plastisch-weichen Volutenspangen – und damit optisch ver-

einheitlich, jedoch noch ohne zu verschmelzen. Das *genre pittoresque* kündigt sich an, die *Rocaille* steht dann nur noch für ein beliebig austauschbares, ornamentales Modeelement unter anderen.

Ornamentale Kompositionen wie die genannte assimilierten in Süddeutschland gleichsam bruchlos die *Rocaille* – das Muschelwerk. Dabei wurde eine Dekorationsphase, die in Frankreich länger andauerte und nachhaltiger sich ausprägte als das Barockornament, fast übergangen: die ornamentalen Schöpfungen Claude III. Audrans, Claude Gillots, Jean-Antoine Watteaus und Gilles-Marie Oppenordts. Ihre sehr luftig-zarten, wattig wirkenden Grottesken eliminierten noch vorhandene historistische Reminiszenzen und italienisches Restformengut, gleichzeitig unter stärkerer Hinwendung zur Bildhaftigkeit. Laub- und Bandwerkformen finden sich nur linearisiert oder in Rankenbewegungsformen wieder. Nur wenige dieser französischen Blätter wurden in Augsburg zwi-

schen 1730 und 1740 nachgestochen (Abb. auf S. 115).

Unter Umgehung dieser Dekorationsphase griff Süddeutschland nach dem Laub- und Bandwerk sofort die *Rocaille* auf. Einzig die Entwürfe Francois de Cuvilliers lassen den Grotteskenkontext, dem die französische *Rocaille* weithin verpflichtet war, erahnen.

Abb. Seite 104: Paulus I Decker, *Plafond des Ersten Vorgemachs*, aus: „*Fürstlicher Baumeister*“ (1711), Taf. 18; *Grabh. Samml. Staatsgalerie Stuttgart*, Inv.-Nr. A 46177. – *Plafond des Ersten Vorgemachs zum Audienzjamer mit Laub- und Bandwerk-grotteske*, darin der *Kosmos mit Appolon Musagtes, Planeten, Jahreszeiten, Winden etc.*

Abb. Seite 105: *Benediktinerstift Altsburg, NÖ., Detail der Decke in der Bibliothek mit Stück von Johann Michael Flor, 1742* (Foto: Bundesdenkmalamt Wien, Nr. N 62.774). – *Kleinstellig-flimmernde Stuckdeckborfülle mit reduzierten Laub- und Bandwerkbestandteilen.*



Abb. Seite 106: Detail des Kupferstichs von Salomon Kleiner mit der Ansicht des Stadtpalais des Prince Eugén in der Himmelpfortgasse, Wien. – Beispiel für die in Frankreich nicht übliche Verwendung von Innenraumdekoration an der Fassade.

Abb. Seite 107: Benediktinerstift St. Lambrecht, Steiermark; Echtdetail der Stuckdecke des Prälatensales von Johann Cajetan d'Andrey, 1739. – Extensive Vorliebe für „ornais-gue“-gefüllte Felder und weiclappige Rollwerkspannen (Foto: BDA, Nr. L 29058 C).

7.1. Das Laub- und Bandwerk in Österreich

Die Vermutung, daß der Einfluß Berrains sich in Österreich zuerst im Umkreis des Wiener Hofes bemerkbar machte, konnte im Bereich der Ornamentdrucke verifiziert werden.

Höchstwahrscheinlich war es in der Architekturdekoration nicht anders. Wenn man das neue Ornament zunächst nur sporadisch oder marginal verwendete, dann wohl nicht aus dem Grund der Unfähigkeit, das Typische der Berrainschen Laub- und Bandwerk-Groteskenvorlagen sofort *in extenso* zu imitieren, sondern auch unter der Vorsicht, seine Wirkung zunächst einmal abzuwarten – also zu beobachten, wie es von den tonangebenden Kreisen aufgenommen wurde.

Der von Johann Lucas von Hildebrandt anlässlich des Todes von Kaiser Leopold I. (1706) entworfene Sarkophag mit Laub- und Bandwerk-Dekoration am Deckenfries – der Sarkophag wurde von C. Engelbrecht und J. A. Pfeffel in Augsburg im Stich publiziert⁵⁰ – ist doppelt interessant, weil man ihn erstens exakt datieren kann und weil man zweitens annehmen darf, daß ein derart offizielles Objekt nicht Gegenstand ornamentaler Experimente wurde. Es darf somit vermutet werden, daß Johann Lucas von Hildebrandt, ernannter Hofingenieur und bedeutendster österreichischer Architekt neben Fischer von Erlach, das Laub- und Bandwerk an diesem Sarkophag nicht zum ersten Mal verwendete. Tatsächlich zeigt ein Reproduktionstich mit der Aufnahme des Palais Starhemberg-Schönburg in Wien⁵¹, das vor 1706 entworfen sein muß, weil es im Stadtplan von Anguissola und Marioni desselben Jahres bereits erscheint, Pilasterkapitelle mit Laub- und Bandwerk. Dieses Ornament findet auch straßenseitig bereits am Gartenpalais Schönborn, seit 1706 erbaut, Anwendung. Es fällt auf, daß es sich hier um Fassadenschmuck handelt – eine Anwendung des Ornaments, die in Frankreich unbekannt war.

Bis 1710 wurde es allmählich fester Bestandteil aller ornamentalen Dekorationen Hildebrandts. Zu nennen sind hier besonders der Deckenstuck des Schönborn-Palais in der Wiener Laudongasse⁵², in der Salzburger Residenz und der Altar des Schlosses Bruck⁵³. Unterdessen wird Hildebrandt die 1706/08 in Nürnberg erschienenen Groteskendrucke Deckers kennengelernt haben.

Aber auch in Bauten anderer Architekten kommt das Laub- und Bandwerk vor, oft noch im Zusammenhang mit dem älteren Akanthuslaubwerk, beispielsweise im 1708 bis 1712 von Prandtauer erbauten Stiegenhaus im Stift St. Florian, in der 1708 von Aliprandi ausgeführten Stuckdekoration der Sommersakristei im Stift Heiligen-

kreuz (NÖ.) und an den Pilastern der 1708 bis 1709 dekorierten großen Pilaster der Stiftskirche von Schlierbach.

Eine weitere Station Hildebrandtscher Laub- und Bandwerk-Dekoration muß Schloß Schönborn (bei Göllersdorf), das um 1713 entstand, gewesen sein³⁷, darunter Laub- und Bandwerk-Grotesken im großen Gartensaal. Bereits die erhaltenen Stuckdecken zeigen Hildebrandts Vorliebe für eine geometrisierende Interpretation des Laub- und Bandwerks.

Als das Besondere im Palais Kinsky (Wien)³⁸, erbaut 1713 bis 1716, ist neben den garten Laub- und Bandwerk-Dekorationen, die aus Berain- und Marot-Drucken herausgelöste Motive umsetzen, vor allem das Stiegenhaus zu nennen: Baluster werden durch dreidimensionale, von Laubwerk bekrönte Bandwerkschlaufen mit C-Bögen ersetzt – eine Geländerform, die im Schloß Mirabell (Salzburg) ihren Höhepunkt findet.

Einer der Höhepunkte der Laub- und Bandwerkdekoration ist das von J. L. von Hildebrandt um 1720 errichtete und ornamental ausgestaltete Obere Belvedere (Wien) für Prinz Eugen. Wie viele andere bedeutende österreichische und vor allem Wiener Bauten dieser Zeit wurde auch das Obere Belvedere von Salomon Kleiner zeichnerisch aufgenommen und in Form prachtvoller Kupferstiche von 1731 an ediert³⁹. In vielen Fällen sind gestochene Bauskizzen die einzige Quelle hinsichtlich der ursprünglichen Dekorationen zahlreicher Schlösser und Paläste. Auch dieses Schloß entspricht natürlich den Anforderungen des *á la mode*. Der Hauptsaal folgt in seiner innenarchitektonischen und malerischen Ausstattung gänzlich italienischer Tradition mit Pilastern, Nischen, schweren plastischen Volutenspannen und -konsolen, Wandfeldern mit Malereien, Wappentrophäen (der Schloßbesitzer war Feldherr); über schwerem Gebälk eine Decke mit illusionistischer, den Raum zu einem imaginären Himmel öffnender Malerei. Je nach funktionalem Stellenwert der Räume werden sie mit mehr oder weniger Laub- und Bandwerk, das sich besonders an den Zimmerdecken entfaltet, ausgeschmückt. Laub- und Bandwerk-Grotesken verwendet Hildebrandt nur in den Räumen, die in einem Bezug zum Garten stehen, sowie in den Gartenpavillons – den *Laubhäusern von Lattenwerk*, wie Salomon Kleiner sie nennt. Daß Hildebrandt auch hier einer bereits im 16. Jahrhundert entstandenen „Empfehlung“ zur angemessenen Anwendung von Groteskenmalereien folgt, wurde oben gezeigt.

Im Unterschied zum gemalten Laub- und Bandwerk sind stuckierte Laub- und Bandwerkdekorationen natürlich plastisch, waren in vielen Fällen jedoch nicht weniger farbig angelegt; zumindest waren



die Bandwerkformen immer farbig vom Grund abgesetzt. Außerdem kannte man viele Möglichkeiten der Kombination von gemalten und stuckierten Elementen, insbesondere im Bereich der Laub- und Bandwerk-Grotesken; auch hier waren die Loggiengrotesken Raffaels im Vatikan dauerndes Vorbild.

Die wohl bedeutendsten Laub- und Bandwerk-Groteskenmalereien dieser Zeit befinden sich allerdings an Wänden und Decken des großen Vorgemachs zum Marmorsaal im nachdekorierten Unteren

Belvedere; diese *grotesques* (S. Kleiner) wurden von Jonas Drentwet gemalt⁴⁰. In ihrer Komposition erinnern sie an Tapissereien mit Laub- und Bandwerk-Grotesken. Eine Meisterleistung ornamentaler Gestaltung ist der Haupteingang zum Oberen Belvedere mit seinen drei Gitterportalen; sie wurden von Johann Georg Oegg, dem besten Wiener Kunstschnitzmeister seiner Zeit, ausgeführt. Von derselben herausragenden Qualität sind auch Oeggs um 1731 entstandene Gittertore für die Portale von Schloß Schloßhof im Marchfeld.

Die gestalterische Homogenität Hildebrandtscher Bauten findet ihre Ursache in der Praxis, daß er – anders als Fischer von Erlach – auch die ornamentalen Innendekorationen weitgehend selbst entwirft. Von Berain respektive Decker nimmt er sein Ausgangsmaterial, das isolierte Laub- und Bandwerk, und interpretiert es, immer in der Fläche bleibend, in seinem Sinne um, ohne es aber wie Berain an eine stabilisierende, rahmende Bandwerkkonstruktion zu befestigen. Es wird akzentuierend aufgelegt oder – wie im Fall des Marmorsaal von Schloß Mirabell – eingehängt. Der Marmorsaal veranschaulicht auch die in den 1720er Jahren zu beobachtende Tendenz der Geometrisierung des Laub- und Bandwerks bei Hildebrandt. Anders als französische Architekten verwendet Hildebrandt das Laub- und Bandwerk auch als Fassadenzierat.

Die herausragenden Laub- und Bandwerkdekorationen Hildebrandts werden Vorbild zahlreicher anderer im österreichischen Raum. Neben den zahlreichen Stukkateuren spielten die im Stich verbreiteten Aufnahmen Salomon Kleiners eine nicht unbedeutende Rolle bei der Verbreitung des Laub- und Bandwerks in der Spätzeit dieses Ornaments, also seit den 1720er Jahren.

Die wohl schönsten und zugleich ausgefeiltesten mitteleuropäischen Laub- und Bandwerk-Stückdekorationen überhaupt schuf Johann Lucas von Hildebrandt im Schloß Mirabell (Salzburg) (Abb. auf S. 77). Seit 1709/10 war Hildebrandt im Auftrage von Franz Anton Graf Harrach mit der Bauleitung beauftragt. Es handelte sich um die Veränderung eines bereits vorhandenen Baus, die aber erst 1721 bis 1727 ausgeführt wurde. Das schwere Gelländer der Treppenhausstiege besteht nicht nur aus den üblichen Balustern, sondern aus gleichsam à jour gearbeiteten, dicken, dennoch leicht und fließend-beschwingt wirkenden Laub- und Bandwerk-Spangen⁴³; bereits 1722 schickte Hildebrandt die entsprechenden Risse nach Salzburg. Der in seiner Gesamthöhe zwei Geschosse übergreifende Hauptsaal des Schlosses, der Marmorsaal, enthält zwischen nach unten sich verjüngenden Pilastern – einem architektonischen Lieblingsmotiv Hildebrandts – Felder mit weit ausgreifenden flächendeckenden, vergoldeten Laub- und Bandwerkkonfigurationen. Ausgeführt wurden sie 1723/24 von dem Stukkateur Balthasar Haggenmüller⁴⁴. Bei diesen Laub- und Bandwerkkompositionen handelt es sich um gleichsam hängende Konfigurationen aus großzügig geschwungenem, nur wenig abgknicktem, sich ein- und ausrollendem, spärlich mit Laubbekrönungen versehenem Bandwerk mit sparsam integrierten Maskarons-, Laub- und Rosettenabhänglingen. Die Funktion von Grottesken ersetzend, in ih-

rer wandflächenüberdeckender Gestaltung aber bewußt mit dem Thema „Grotteske“ spielend, unterlaufen sie somit durch ihre symbolische Neutralität jegliches *dessein*, das sie als echte Grottesken aus einem Raum wie dem Marmorsaal wohl verbannt hätte.

Daß sich Hildebrandt von den Laub- und Bandwerkdekorationen seiner Bauten sehr genaue Vorstellungen machte, belegt – um bei Schloß Mirabell zu bleiben – ein Schnitt durch die Schloßkapelle⁴⁵; es zeigt unser Ornament vor allem in den Supraporten der Fenster und Türen und zwischen den Fenstern. Die ebenfalls sehr subtilen und klaren Laub- und Bandwerkdekorationen der Kreuzgratgewölbe des Stiegenhauses zeigen demgegenüber deutlich zwei verschiedene Stilstufen. Die ältere, möglicherweise aus der Hildebrandtschen Umbauphase entstammend, enthält besonders unter den Gurtbögen das bei Berain beliebte, auf Hans Vredeman de Vries zurückweisende Rautenmotiv (Abb. auf S. 77); die jüngere zeigt deutlich den Übergangsstil oder besser: die mühelose Kombination von Laub- und Bandwerk mit Rocailleformen – gleichsam unter Umgehung der französischen Regence.

Angesichts der Vielzahl der Bauten, der unüberschaubaren Fülle der gemalten und stuckierten Laub- und Bandwerk-Innenraumdekorationen, ihren Planänderungen und Überarbeitungen sowie der zahlreichen Dekorationshandwerker – zumeist Wanderkünstler – und regionalen Vorlieben für bestimmte Laub- und Bandwerkmotive – beispielsweise Schlingenformen – wäre eine knappe Übersicht zum Scheitern verurteilt. Bereits die Darstellung der Geschichte des Laub- und Bandwerks in einem begrenzten geographischen Gebiet wäre angesichts der zahlreichen Forschungslücken gefährlich.

Es werden im folgenden kurz die Beobachtungen von Hilde Schwarz referiert, die im großen und ganzen wohl noch gültig sind⁴⁶. Das Laub- und Bandwerk in Österreich folgt den Formen, die ihm Hildebrandt gegeben hat, und es widerstrebt lange der Rocaille, die seit den 1740er Jahren von Bayern nach Österreich hineinstraht. Typisch für die 1710er Jahre bleibt noch die Symbiose von Laub- und Bandwerk mit den aus dem späten 17. Jahrhundert überkommenen Laubwerkformen. Typisches Beispiel ist hier die Stukkateurfamilie Bussi. Das bedeutendste Mitglied dieser Familie, Santino Bussi (1660–1736), arbeitete unter Hildebrandt im Oberen Belvedere, in Schloß Mirabell und in Schloß Schloßhof; dort wird er von der Hildebrandtschen Laub- und Bandwerkinterpretation beeinflusst.

In den 1720er Jahren verschwinden die Laubwerkelemente zugunsten einfacher Laub- und Bandwerkkompositionen, die

sich hauptsächlich an Berain, Decker und Marot orientieren.

In den 1730er Jahren kommen Blütenbereicherungen, die wohl der französischen Regence entstammen, vor. Andererseits neigt das Laub- und Bandwerk zu Verschlingungen und zur Geometrisierung. Die großflächigen Laub- und Bandwerkkompositionen Hildebrandts im Marmorsaal des Schlosses Mirabell sind gleichsam Vorbild und Präludium.

Gegen Ende der 1730er Jahre werden noch plastische Akzente, die das Laubwerk einengen, in die Wandgestaltung aufgenommen, neben Figuren vor allem Zweige und Blumen, Gefäße etc. Allerdings dürfen bei solchen Beobachtungen die Anforderungen des *dessein*, repräsentative Räume plastischer zu gestalten als unbedeutendere, nicht übersehen werden.

Das vierte Jahrhundert sieht auch den Höhepunkt österreichischer Laub- und Bandwerk-Kunst, und zwar im Benediktinerstift Altenburg. Dort lassen sich bereits Asymmetrie, aber auch ungewöhnliche Behandlungsformen beobachten. Die Decke der Stiftsbibliothek (Abb. auf S. 105) zeigt eine Vielfalt kleinteiliger Ornamente, unter denen das Laub- und Bandwerk, oft in Form von Schlaufen, nur noch geringen Anteil hat. Es überwiegen plastische Leisten, Rollwerk, Gitterflächen, Laub- und Blumengehänge, Laubwerk, Palmetten, Blüten und Muscheln. Noch genuine Laub- und Bandwerk-Grottesken enthalten die Fenstergewände; aber auch hier ist der Anteil plastischer Elemente sehr hoch (Abb. auf S. 76). Der Einfluß des Rokoko kündigt sich an (Pineau, Cuvillies), aber realisiert noch mit den Mitteln des Laub- und Bandwerks, der Einfluß des zeitlich vorausgegangenen Regence in einer zarten Farbigkeit.

Die 1740er Jahre werden geprägt teils von einer Verhärtung des Laub- und Bandwerks, teils von einem zunehmenden Einfluß der Rocailledekorationen, die von Bayern herüberstrahlen, teils seiner Beschränkung als punktförmiger Akzent unter Verlust seiner flächenfüllenden Fähigkeiten. Wohl typisch sind hier die 1751 unter Camesina entstandenen Laub- und Bandwerkdekorationen des Stiegenhauses der Wiener Nationalbibliothek.

In entlegenen Gebieten bleibt das Laub- und Bandwerk, ohne von der Rocaille verdrängt zu werden, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts aktuell.

Reich an Zahl wie die ausgeführten Dekorationen sind auch die ausführenden Stukkateure. Der aus Schärding stammende Franz Josef Ignaz Holzinger, der sich wie wohl die meisten der Laub- und Bandwerkdekorateure der 1720er und 1730er Jahre hauptsächlich an Paul I. Decker orientiert, verwendete über Jahrzehnte dieses Ornament. Noch 1768 dekoriert er

Abb. Seite 109 oben: Augsburger Anonymus, Titelblatt aus: „Gantz Neu Inventiertes Laub und Bandwerk. Erster Theil in Kupffer gebracht und verlegt von Job. Jacob Baumgartner in Augsburg A. o. 1727“, Stadt. Kunstsammlungen Augsburg, Inv.-Nr. G 3230. – Plastische Rollwerkkartusche italienischer Tradition; in den Blattstücken diverse Laub- und Bandwerkwürfe für Silberzuziende.



Abb. Seite 109 Mitte: Ovale Platte von Johann Leonhard Eysler, Nürnberg um 1715, Silber; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1900, 97. – Johann Leonhard Eysler schuf nicht nur hervorragende Ornamentdrücke mit Laubwerk und noch 1700 mit Laub- und Bandwerk, sondern er war auch ein hervorragender Nürnberger Goldschmied. Von herausragender Qualität sind die Ausstichung des Laub- und Bandwerks und dessen Nähe zu Bordin respektive Decker.



Abb. Seite 109 unten: Detail aus einem Blatt mit dem Titel „Grammatica Arithmetica auf Suppen Schaal und Deckel zu machen“, aus: „Gantz Neu Inventiertes Laub und Bandwerk...“ (s. Abb. Seite 108 oben), Stadt. Kunstsammlungen Augsburg, Inv.-Nr. G 3235. Verlegt bei J. J. Baumgartner, Augsburg 1727, Blatt 11. – Silberobjekte mit Anwendungsvorschlägen des Ornaments; kleinteiliger, zum Teil historisierendes Laub- und Bandwerk.





in der Sternwarte von Kremsmünster mit Laub- und Bandwerk-Stück. Weitere Laub- und Bandwerk-Dekoratore mit Vorlieben für bestimmte Kompositionen und Bandmotive sind der Oberösterreich Johann Michael Vierthaler, in dessen Laubwerkdekorationen der Bandwerkanteil gegen 1720 zunimmt und eine Vorliebe für quadratische Bandüberschneidungsmotive entwickelt. Das Laub- und Bandwerk in den Gewänden der Kaiserzimmer im Chorherrenstift St. Florian, um 1720, gehört zum schönsten und den französischen Ornamentdrucken Bernins sehr nahekommenen in Österreich (Abb. auf S. 76). Als Mittler dienen wohl die Drucke Paul I. Deckers von 1706/08.

Weiterhin zu nennen sind der in Tirol tätige Wessobrunner Anton Gigl, der allerdings später die bayerische Rocaille aufgreift, und der im steirischen Raum tätige Johann Kajetan Androy. Was diesen Stukateur betrifft, soll der Prälatensaal (1739) von St. Lambrecht (Steiermark) genannt werden (Abb. auf S. 107). Er ist ein Musterbeispiel reicher, aber mittelmäßiger

und synkretistischer Mischstuckierung der Spätzeit um 1740. Plastische Rollwerkelemente und schwere Wappenkartuschen über den Türen und den Ganzportraits von Joseph II. und Maria Theresia verraten den noch immer nachhaltigen italienischen Einfluß, begünstigt durch die geographische Nähe Steiermarks zu Italien. Herrliche Laub- und Bandwerk-Marqueterien zeigen die Holztüren. Wie ein Netz überspinnt der Stuckdekor die flache Decke des Saals (Abb. auf S. 107). Schwere mit Laub- und Bandwerk dekorierte lappige Rollwerksparthen tragen Gebälkversatzstücke mit aufsitzenden Putten, dazwischen *mosaïque*-Felder, Girlanden, Palmetten, rudimentäre Laub- und Bandwerk-Elemente, vergoldete Trophäendekors, Laubwerkzölge und – im Foto oben zwischen den Putten – Volutenkörper, die die Rocaille fast vorwegnehmen. Welch ein Kontrast zu den gleichsam lehrbuchartigen Laub- und Bandwerk-Kompositionen der Fenstergewände in Altenburg.

Die große Zeit des österreichischen Laub- und Bandwerks im Stuckbereich fällt dem-

nach in die 1720er und 1730er Jahre, und anders als in Frankreich ist es ein ganz wesentliches Element der Fassadendekoration, nicht nur in Stuck, sondern auch gemalt.

Abb. Seite 110: Johann Erhart Heiglen (1683–1757), Titelkartusche aus: „Under Schindlicher Arten von Toilet Stücken“, Augsburg von 1720; Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. An 1872.

Abb. Seite 111: Becher, Silber, H 17,8 cm; Beschauzeichen Augsburg 1715, Meisterzeichen des Christoph Johann I Heming; Kaurthandel.

7.2. Das Laub- und Bandwerk in Deutschland

Eine zusammenfassende Geschichte des Laub- und Bandwerks in Deutschland fehlt. Statt dessen gibt es mehrere Einzeluntersuchungen hauptsächlich Ludwig Baron Dörys zum Laub- und Bandwerk im Mittelrhein-Gebiet und Rheinhessen sowie eine ältere, streckenweise veraltete Dissertation Christian Fridrich Rupps zum frühen Rokoko in Franken. Abgesehen von einzelnen Monographien über Wandstukkaturen, in deren Œuvre das Laub- und Bandwerk mehr oder weniger gelegentlich vorkommt, fehlen zusammenhängende Untersuchungen zum deutschen Süden und Südwesten und insbesondere zu Nord- und Ostdeutschland.

Da es in Deutschland herausragende stilprägende Künstler wie Jean Bérain, Jean Marot oder Johann Lucas von Hildebrandt nicht gab, zeigt sich ein außerordentlich vielfältiges und zersplittertes Bild hinsichtlich der Laub- und Bandwerk-Rezeption sowie -umsetzung. Um das Problem theoretisch in den Griff zu bekommen, bietet sich folgendes Phasenmodell an:

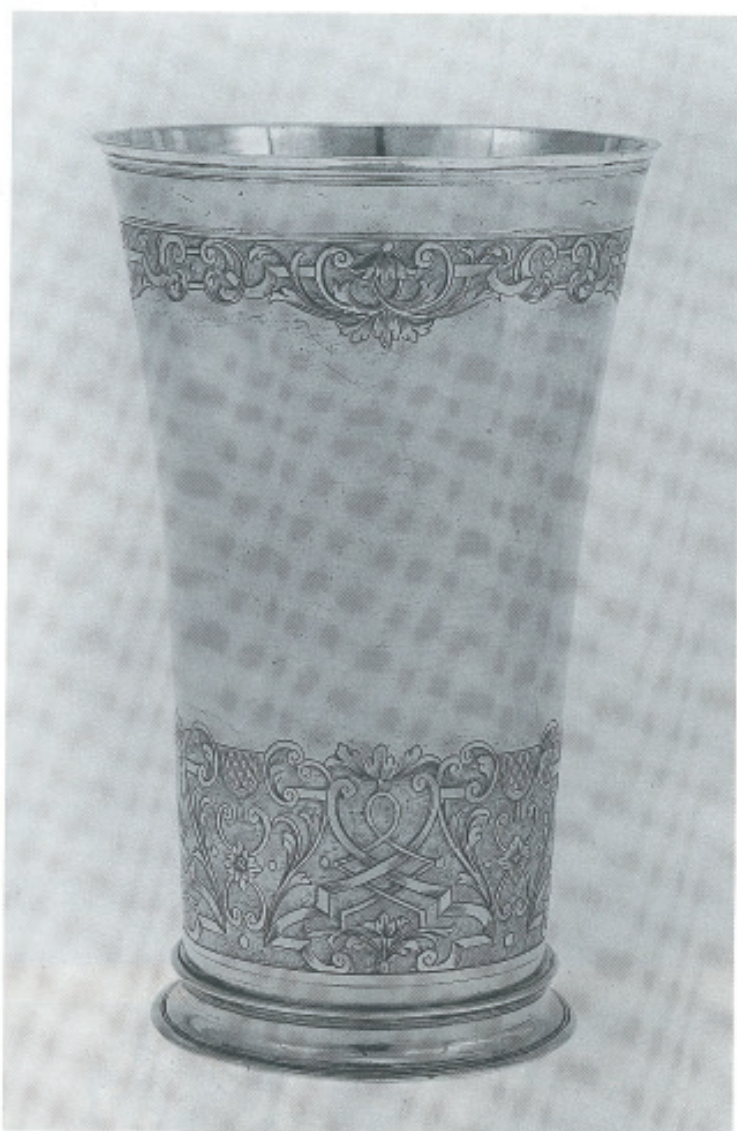
1. Phase: Früher Bérain-Einfluß vor und um 1700; er dürfte vor allem in der Wandmalerei und in wenigen Beispielen des Kunstgewerbes nachweisbar sein.

2. Phase: Herausbildung und Einfluß des Laub- und Bandwerks in seinen oft starken Mischformen mit dem vorausgegangenen Laubwerk, wie es in den frühen Ornamentdrucken von Biller, Drentwet und Eysler zum Ausdruck kommt.

3. Phase: Die Bérain- und Marot-Interpretation der 1706/08 entstandenen Vorlagen Paul Deckers, die Rezeption seines *Fürstlichen Baumeisters* (1711/16) sowie der deutschen Bérain-Nachstiche in Augsburg.

4. Phase: Eigenständige Weiterentwicklungen des Laub- und Bandwerks in den verschiedenen Kunstgattungen.

Diesem Untersuchungsmodell steht jedoch die Beobachtung gegenüber, daß die tatsächliche historische Entwicklung ihm entsprechen kann, aber nicht muß. Im Bereich der Architektur bestätigen die bisherigen stichprobenartigen Untersuchungen, daß das Laub- und Bandwerk zuerst als Grotteskenmalerei in Erscheinung tritt. So kennt man frühe Laub- und Bandwerkmalereien von der Hand des Beauschweiger Hofmalers Johann Oswald Haerms in Anlehnung an Daniel Marot sowie Malereien von Johann Jakob Gebhardt auf Panneaus des Gaibacher Schlosses (Franken), 1709/10⁴⁵. Bereits in den 1690er Jahren erfolgten ähnliche Malereien im Haus Markt 13 in Mainz und im Nymphenberger Schloß von Pietro Appiani (um 1703). Zahlreiche Malereien *à la Bérain* wurden später zerstört, nicht wenige dürften sich aber auch noch heute, bisher nicht freigelegt, unter vielen Überdachungen erhalten haben.



Von diesen wenigen bekannten frühen Beispielen abgesehen, gibt es eine systematische Untersuchung zum gemalten Laub- und Bandwerk in Deutschland nur von Dörys zum hessischen Gebiet⁴⁶. In Analogie zum gesamten Rhein-Main-Gebiet, in dem sich diese Malereien seit 1714 (Plafond in Idstein) über 1720 (Deckengemälde, Pommersfelden), 1729 (Mespelbrunn), 1731 (Bruchsal), 1732 (Frankfurter Römer), 1737/39 (Weilburger Orangerie) bis 1741 (Seligenstadt) nachweisen lassen, sind auch die Malereien in Hessen zu sehen. Interessant sind die statistischen Auswer-

tungen Dörys. Bei den Malereien lassen sich drei Gruppen unterscheiden: 1. gitterartige Grotteskenmalereien, 2. Malereien, bei denen das Laub- und Bandwerk nur als Rahmenkonstruktion erscheint, und 3. das Laub- und Bandwerk als Füllung. Die beiden erstgenannten Möglichkeiten stehen in der französischen Tradition, die dritte hingegen in der italienischen.

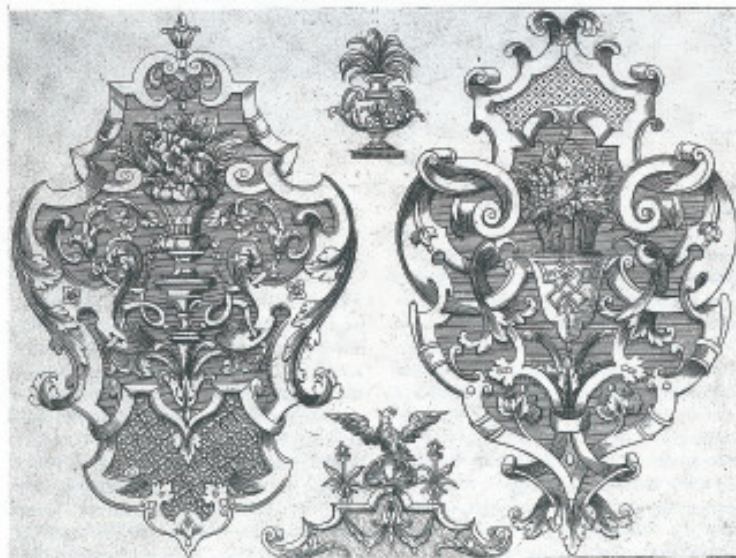
Verfolgt man die Geschwindigkeit der Rezeption und zeitlichen Kulmination des Laub- und Bandwerks, so fällt die Hauptanwendungsphase dieses Ornaments in die Zeit von 1720 bis 1740 mit Höhepunkt um



Abb. Seite 112: Benediktinerabtei Ottobrunen, Abteikirchhof, Stuckteil der Decke, um 1725 (Bildarchiv Foto Marburg Nr. 792283).

Abb. Seite 112 unten: Augsburger Anonymus, Wandleuchter, aus „Gantz Neu Inuentiertes Laub und Bandwerk...“ (s. Abb. Seite 108 oben), Augsburg 1727; Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 33016.

Abb. Seite 113: Stuckdekoration des im 2. Weltkrieg zerstörten Treppenhauses des Palais Preysing in München von Johann Baptist Zimmermann, 1724/25 (Bildarchiv Foto Marburg Nr. KBB 684). – Eine der schönsten, durch die Ornamentdrücke D. Marots beeinflussten Laub- und Bandwerkgrotesken in Stuckaturen Süddeutschlands.



1730. Reine Laubwerkdekorationen finden sich noch bis ca. 1715. Um 1740 wird das Laub- und Bandwerk relativ schnell innerhalb weniger Jahre von der Regence und der Rocaille abgelöst. Je zeitlich früher das Laub- und Bandwerk in Deutschland auftritt, desto französischer zeigt es sich in seiner Ausprägung.

Als typisch deutsche Interpretation des Laub- und Bandwerks erkennt Döry den *horror sacri* (vgl. Grottesken-Panneaux aus Schloß Gaibach), den Netzcharakter und eine gewisse Richtungslosigkeit.

Der Hauptanwendungsbereich des Laub- und Bandwerks in der Architektur bleibt der profane Bereich, besonders bei der Verwendung der Laub- und Bandwerk-Grottesken; Laub- und Bandwerk im sakralen Bereich bleibt untergeordnet und relativ selten.

Was die Popularität der verwendeten Druckvorlagen betrifft, steht Paul Decker an erster Stelle, gefolgt von Bernin, dann von Leclere und Marot. Von den Nachstichen Bernins abgesehen, wurden die vielen Augsburger Ornamentdrucke, denen – so Döry – ein gewisses lokales Kolorit eigen⁴⁷, hauptsächlich in den Kunstgewerbegattungen umgesetzt.

Mit gebotener Vorsicht lassen sich diese Ergebnisse wohl auf den gesamten mittel- und süddeutschen Raum extrapolieren. Höhepunkte der Laub- und Bandwerkmalerei in den beiden Jahrzehnten vor und nach 1730; wenige Malereien vor 1720, ganz wenige Ausnahmen vor 1700.

Ob sich diese Ergebnisse auf das Laub- und Bandwerk in den Stuckdekorationen übertragen lassen, ist ein weiteres Problem, weil die italienischen Stuckateure noch lange ihr italienisches Formengut (Laubwerk, Kartuschen, Voluten und Figürliches) tradierten und, wenn überhaupt, nur zögernd der gewünschten *manier à la Bernin* nachkamen. Selbst bedeutende deutsche Stuckateure wie Johann Baptist Zimmermann können sich mit dem Laub- und Bandwerk nicht richtig anfreunden, geschweige denn in seinem Verbund mit der Grotteske⁴⁸ – wobei in solchen Fällen die nur zögerliche Übernahme des französischen Wandfelderungssystems in Deutschland eine Rolle spielt.

Eine Ausnahme zeigt das Beispiel des Eugenio Castelli, der in Oranienstein Laub- und Bandwerkdekorationen seit 1707 nach der Art Daniel Marots stückierte⁴⁹. Das hat seine Ursache in den Wünschen der Fürstin Amalie von Nassau-Dietz, die, in Holland weilend, Daniel Marot mit dem Umbau Oraniensteins beauftragte (ohne daß Marot jedoch persönlich anwesend war). Auch wenn Marots Entwürfe nicht die Stuckaturen berücksichtigte, lagen die Wünsche nach dem neuen Ornament mit Sicherheit aufseiten der Fürstin. Viele andere Laub- und Bandwerkdekorationen der Frühzeit

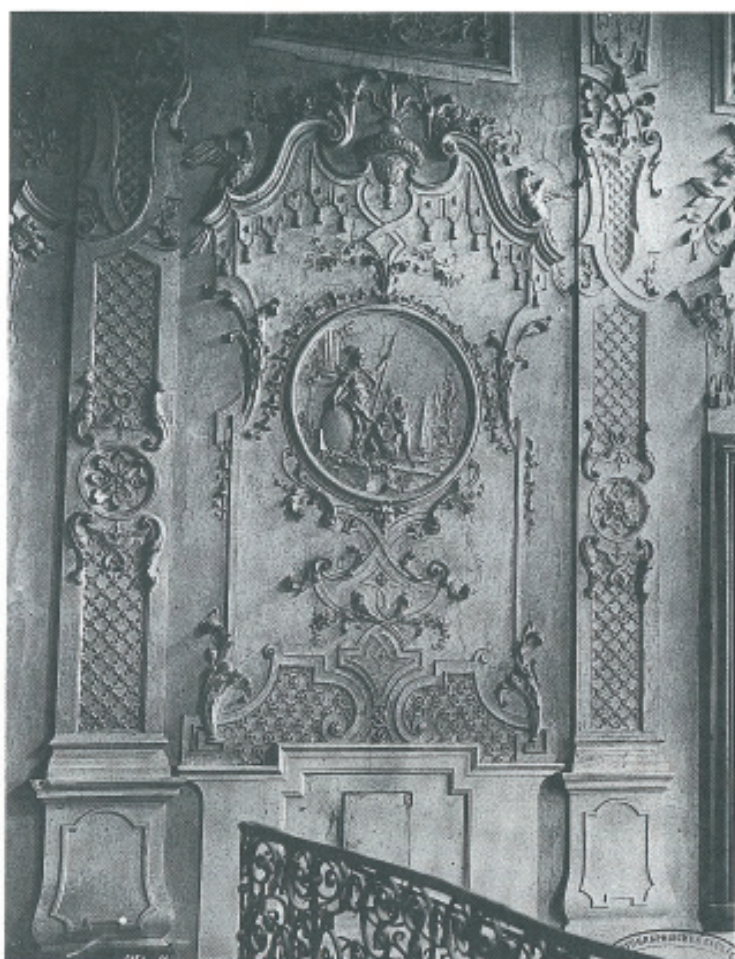
dürften wohl auf ausdrücklichen Wunsch der Auftraggeber zurückzuführen sein und weniger im freien Ermessen der Architekten, Maler und Handwerker gelegen haben. Es würde unseren Raum überschreiten, im folgenden auch nur die umfangreichsten, die schönsten, die dem Beraïnschen Vorbild am nächsten stehenden, die originellsten oder unter weiteren Kriterien zu bewertenden Beispiele des deutschen Laub- und Bandwerks in der Architektur aufzuzählen. Die Beispiele erstrecken sich hier, wie eingangs erwähnt, vom Fürstenschloß bis hin zur Dorfkirche, und die besten Beispiele findet man bekanntlich immer dort, wo man sie nicht vermutet hätte – letzteres gilt vor allem für Österreich.

Eine der bedeutendsten und in ihrem Umfang vergleichsweise frühesten deutschen Laub- und Bandwerkdekorationen befinden sich im Schloß Weissenstein ob Pommersfelden⁹⁰. In seiner heutigen Form wurde es ab 1711 errichtet. Eine Stichfolge von Salomon Kleiner, *Wahrhafte Vorstellung beyder Hoch-Gräffl Schlösser Weissenstein ob Pommersfelden und Gröbich . . .*, Augsburg 1728, berichtet über das ursprüngliche Aussehen⁹¹. Das nach Plänen von Johann Lucas von Hildebrandt ausgeführte Treppenhaus enthält nur wenig Laub- und Bandwerk, das sich unter den Rundbögen, den Gebälken und in den Hohlkehlen findet. Etwas reicher wurde es an den von Daniel Schenck 1716/17 stuckierten Nischen verwendet. Dem *decorum* entsprechend findet es sich im Marmorsaal (1715/18) nur oberhalb der Säulen im unteren Plafondbereich. Das Vorbild sowohl für die Anwendung als auch für die Stuckformen dürfte Deckers *Fürstlicher Baumeister* (1711/16) gewesen sein.

Einen Höhepunkt stellt noch heute das Spiegelkabinett der Fürstenzimmer dar. Neben der Stuckdecke von Schenck (1713) sind es vor allem die Laub- und Bandwerk-Holzmarqueterien des Fußbodens (Abb. auf S. 103) und eines Konsolischen, beide von Ferdinand Plitzner zwischen 1714 und 1718 gefertigt. Der Konsolisch verleiht in seinen Ornamenten direkten Einfluß Beraïns, möglicherweise vermittelt durch Vorlagen des André-Charles Boulle.

Ähnlich wie im Oberen Belvedere in Wien entfaltet sich in der *sala terrena* des Schlosses Pommersfelden gleichsam ein Laub- und Bandwerk-Feuerwerk in allen Varianten, teilweise aus inkrustiertem Naturmaterial (Abb. auf S. 86). Hinter diesem Raumtyp steht natürlich die unterirdisch gelegene *domus aerea* mit ihren Grotteskenmalereien.

Der Marstall hingegen enthält neben Architektur auch Laub- und Bandwerkmalereien des Giovanni Francesco Marchini nach Art endloser Zackenbänder (ca. 1719). Zwar bezieht sich Paul Deckers *Fürstlicher*



Baumeister expressis verbis nur auf profane Architektur, eben Fürstenschlösser, aber das dort optisch ausgebreitete *decorum* scheint auch für kirchliche Residenzen vorbildlich gewesen zu sein. Ein Beispiel ist das kunsthistorisch gut dokumentierte Benediktinerkloster Ottobeuren⁹². Auch hier wiederholt sich das *decorum* der Austeilung: Die dem *orab* entsprechend unbedeutenden Räume enthalten sehr flächiges und auf wenige Ornamentmotive beschränktes Dekor – Laubranken, Laub- und Bandwerk –, der wichtigste Saal der Anlage, der sogenannte Kaisersaal mit Statuen der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, enthält ein Höchstmaß an plastischer Dekoration, eine illusionistische Deckenmalerei und eine Vielzahl ornamentaler Motive, unter denen

das Laub- und Bandwerk nur an untergeordneten Stellen, so in den Fensterkribungen, vorkommt. Eine Mittelstellung nimmt der Kapitelsaal (1717) mit seinem flächigen Deckenstück aus reichem Laub- und Bandwerk, in dem sich die frühen Augsburger Vorlagen deutscher Entwerfer spiegeln, sowie Stuckmedaillons mit figürlichen Szenen und kleinen illusionistischen Freskenmalereien ein; der Stukkateur war Johann Baptist Zimmermann. In Ottobeuren ist der Anteil reiner Laubwerkranken noch sehr hoch (z. B. in den Mönchszellen, in der Bibliothek), was sich aber nicht im *decorum* begründet, sondern in der ornamentalen Übergangsphase zum reinen Laub- und Bandwerk im 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts (Abb. auf S. 112).

Ein prächtiges und früh datiertes Beispiel (1714) für große Laub- und Bandwerkmalereien bietet der sogenannte Kaisersaal des Oberen Schlosses in Arnstorf⁵³. Die Wandfelder zwischen den selbst mit Laub- und Bandwerk dekorierten Pilastern enthalten teils Nischen mit Statuen und mythologische Malereien, beide umgeben oder bekrönt von breitem, spitz- und rechtwinklig gebrochenem Laub- und Bandwerk; der Plafond enthält eine illusionistische Scheinarchitektur.

Eingangs wurde erläutert, wie sehr das Laub- und Bandwerk Vorbilder der Spätrenaissance verarbeitet. In diesem Zusammenhang fiel auch der Name des Augsburger Stechers Andreas Gentsch mit seinen Schweißwerk-Folgen. Es scheint mir, daß die farbigen Laub- und Bandwerk-Stuckdekorationen in der Bibliothek des Zisterzienserklosters zu Waldsassen, Oberpfalz⁵⁴, von Jacopo Apiani (um 1724, Abb. auf S. 98) einige Anregungen aus dieser Richtung erhalten hat. In zeitgenössischen Laub- und Bandwerk-Ornamentdrucken sind diese Bandführungen nicht zu finden. Wenn man bedenkt, daß zu dieser Zeit die Grottesken eines Christoph Jamnitzer (1610) und im Porzellan das Schweißwerk eines Johann Schmischek wieder aufgegriffen werden, wäre eine Vorbildhaftigkeit der Drucke des Gentsch alles andere als

abwegig. Für eine herausragende Laub- und Bandwerkdekoration muß auch das Kloster Weingarten (Schwaben) genannt werden⁵⁵. Das Laub- und Bandwerk dient hier vornehmlich der Dekoration von Architekturgliedern, besonders an den Unterseiten von Rund- und Gurtbögen. Seine immer strenge, fast geometrische Bewegungsführung setzt sich als Intarsien im Chorwand- und Chorgestühl fort. Auch hier glaubt man sich an Spätrenaissanceornamente, beispielsweise des Duocerceau, erinnert. Die Gittertüren mit Architekturperspektiven zeigen ebenfalls hervorragende Laub- und Bandwerkarbeit.

Sucht man nach einem Bauwerk in Bayern, so muß die vielleicht schönste Laub- und Bandwerkdekoration im während des 2. Weltkriegs zerstörten, teilweise rekonstruierten Palais Preysing (München), 1723/29 von Josef Effner für Johann Maximilian IV. Emanuel Graf von Preysing-Hohenaschau errichtet, genannt werden⁵⁶. Am prächtigsten gestaltet sind die Wände des 2. Obergeschosses des Treppenhauses mit reichdekorierten Laub- und Bandwerkpilastern, stuckierten Wandgrottesken unter dem Einfluß Paulus Dekkers, *quadrigale*-Supraporten sowie mit Trophäendekors gefüllten Wandfeldern in Kapitellhöhe (Abb. auf S. 113). Das Ganze wirkt wie ein Präludium kommender baye-

rischer Rocailledekorationen. An den Stuckdekorationen des Palais Preysing war Johann Baptist Zimmermann wesentlich beteiligt.

Abb. Seite 115: Augsburger Nachschleif gegen 1740 nach Claude III. Audran, „Der Kaiser in China“, Radierung, Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, ohne Inv.-Nr. – Späte Regence-Grotteske mit zunehmender Dominanz der bildwertigen Grotteskenbestandteile, welche die statisch-irrationalen und nichtperspektivisch dargestellten Elemente der genuinen Grotteske buchstäblich zur „Seite“ drängen; in Deutschland kaum von Bedeutung.

Abb. Seite 116: Bernard Picart, *Vignette, Niederlande vor 1733*; Graph. Samml. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. A 34409. – Ein weites Anwendungsfeld des Laub- und Bandwerks war der Buchschmuck – Zierbuchstaben, Unrahmungen, Vignetten, aber auch Bucheinbände und Titelblätter.

Anmerkungen

¹ H. Schwarz, *Das Bandwerk*, Diss., Wien 1950.

² R.-A. Weigert, Jean Bérain, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi (1640–1711), 2 Bde., Paris 1937.

³ L. B. Döry, Die Mainzer Stukkateure der Bandwerkzeit, in: *Mainzer Zeitschrift* 48/49 (1953/54), p. 109 ff.; L. B. Döry, Die Stukkaturen der Bandwerkzeit in Nassau und Hessen, in: *Schriften des Historischen Museums Frankfurt a. M.* 7 (1954), p. 7 ff.; L. B. Döry, Gemalte Raumdekorationen in Hessen von 1710–1740: Aufnahme und Verarbeitung des Bandwerkornaments, in: *Schriften des Historischen Museums Frankfurt a. M.* 10 (1962), p. 149 ff.

⁴ G. F. Rupp, *Der Dekor des Bandwerkstils und des frühen Rokoko in Franken*, Diss., Erlangen 1934.

⁵ F. Bleibaum, *Bandwerk*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* 1 (1937), col. 1429 ff.

⁶ Eine kurze Übersicht bei G. Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984, p. 230 ff.

⁷ H. Schmitz, *Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, Berlin 1939, Nr. 89.

⁸ *Ebd.*, Nr. 85 (3 ff.).

⁹ *Ebd.*, Nr. 87 (4).

¹⁰ Grundlegend N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* (Studies of the Warburg Institute, 31), London – Leiden 1969.

¹¹ N. Dacos, *Le Logge di Raffaello: Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rom 1977.

¹² F. K. Barash, *The grotesque: A study in meanings* (De proprietatibus litterarum, edenda curat C. H. van Schooneveld. Indiana University. Series Maior, 209, The Hague – Paris 1971).

¹³ Grundlegend zu Ornamentdrucken P. Jessen, *Der Ornamentstich: Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter*, Berlin 1920; R. Berliner, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, 3 Bde., Leipzig 1925/26; R. Berliner/G. Egger, *Ornamentale Vor-*

lageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, 3 Bde., München 1981, mit einer wertvollen Erweiterung um dekorierte Objekte.

¹⁴ Zu dieser für die Kunst der Neuzeit zentralen Kategorie M. Barash, *Theories of art: From Plato to Winckelmann*, New York – London 1985, p. 216 ff. et passim.

¹⁵ Zum Thema Säule und *acrotaw* grundlegend E. Foerßmann, *Säule und Ornament: Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchchen und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts* (Stockh. Studies in History of Art, 1), Stockholm 1956; E. Foerßmann, *Dorisch, Ionisch, Korinthisch: Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Stockholm 1961; A. Hom-Önckel, *Über das Schicksal der Studien zur Geschichte der Architekturtheorie* (Abhandlgn. der Akad. der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Klasse 3. 70), Göttingen 1967.

¹⁶ N. Goldmann, *Abhandlung von den Bey-Zierden Der Architectur, Welche durch Malerey und Bildhauerey zuwege gebracht werden...*, herausgegeben von Leonhard Christoph Sturm, Augsburg 1720.

¹⁷ G. B. Armenini, *De veri precetti della pitura*, Ravenna 1586, Buch III, 9.

¹⁸ E. Schneider, *Paul Decker der Ältere*, Düren 1937; zum Fürstlichen Baumeister, p. 38 ff.

¹⁹ W. Kueh, *Die Raumkunst im Kupfersich des 17. und 18. Jahrhunderts* (Bauformen-Bibliothek, 19), Stuttgart 1923, Abb. 69 und 70.

²⁰ M. Fuhrmann, *Die antike Rhetorik* (Artemis Einführungen, 10), München – Zürich 1984, p. 121.

²¹ F. Kimball, *The creation of the rococo decorative style*, Philadelphia 1943, p. 31 u. Fig. 1.

²² Ein Reprint erschien 1710; Kimball 1943 (wie Anm. 21), p. 32, Anm. 75.

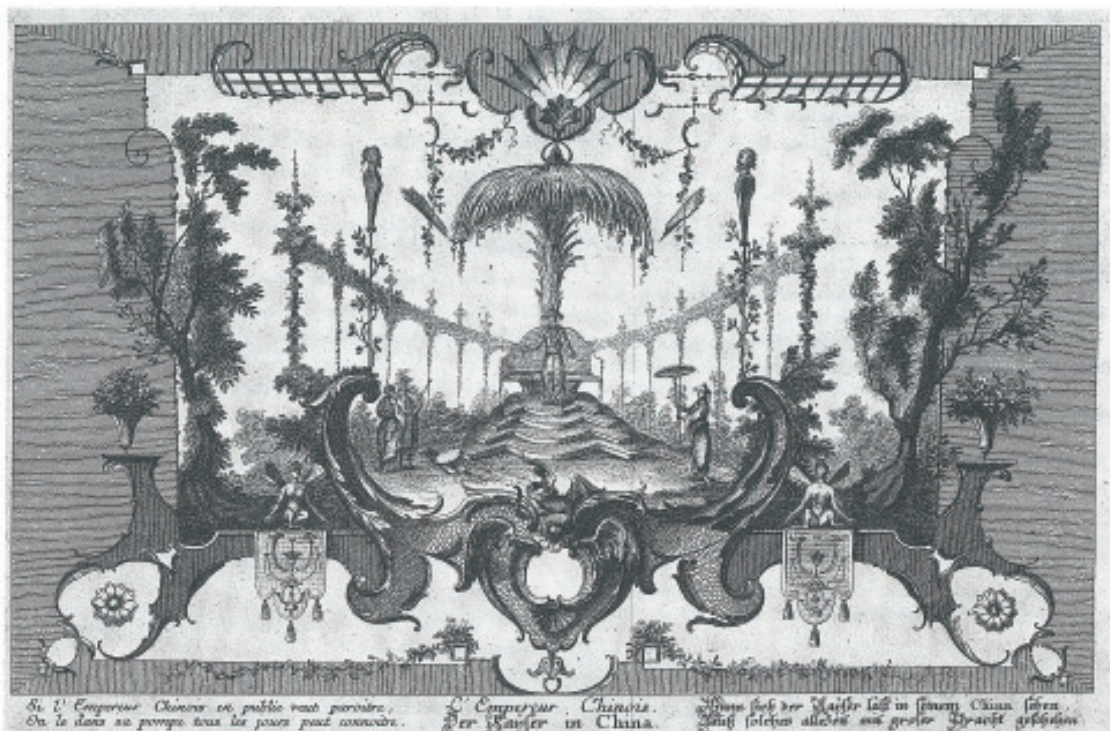
²³ Kimball 1943 (wie Anm. 21), p. 40.

²⁴ E. Berckenhagen, *Architekturskizzen 1479–1979*, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek Berlin 1979/80, in Nr. 84.

²⁵ Schwarz 1950 (wie Anm. 1), p. 83.

²⁶ Döry 1962 (wie Anm. 3), pp. 149 ff.

²⁷ *Le Baroque en Bohême*, Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais 1981, p. 13 ff.



³⁸ F. Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Karls VI.: Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, 2 Bde., Berlin – New York 1981, p. 1 ff.

³⁹ Schmitz 1939 (Anm. 7), Nr. 81 und 82.

⁴⁰ Schneider 1937 (Anm. 18), p. 23 f.

⁴¹ Döry 1962 (Anm. 3), p. 153 ff.

⁴² G. Irmscher, Das Schweifwerk: Untersuchungen zu einem Ornamenttypus der Zeit um 1600 im Bereich ornamentaler Vorlageblätter, Diss., Köln 1978, p. 169 ff. und Anm. 532; Carsten-Peter Warnke, Die ornamentale Groteske in Deutschland (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, 6), 2 Bde., Berlin 1979, Nr. 1197 ff.

⁴³ B. Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien 1932, Abb. 42–44.

⁴⁴ Ebd., Abb. 37.

⁴⁵ Schwarz 1950 (Anm. 1), p. 111.

⁴⁶ Grimschitz 1932 (Anm. 33), Abb. 55.

⁴⁷ Schwarz 1950 (Anm. 1), p. 129.

⁴⁸ Grimschitz 1932 (Anm. 33), Abb. 80–81.

⁴⁹ Salomon Kleiner, Residences Memorables De l'incomparable Heros de notre siècle... EUGENE FRANCOIS..., Augsburg 1731 (Reprint: Doremund 1980).

⁵⁰ H. Rosenmayr, Die Grotesken des Jonas Drentwett im Belvedere, in: Prinz Eugen und sein Belvedere (Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie), Wien 1963, p. 97 ff.

⁵¹ H. Keller, Das Treppenhaus im deutschen Schloßbau und Klosterbau des Barock, München 1936, p. 63 ff.

⁵² B. Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt, Wien – München 1959, p. 106 ff.

⁵³ Ebd., Taf. 134.

⁵⁴ Schwarz 1950 (Anm. 1), p. 136 ff.

⁵⁵ Döry 1954 (Anm. 3), p. 107, Anm. 259.

⁵⁶ Döry 1962 (Anm. 3), p. 149 ff.

⁵⁷ Ebd., p. 220.

⁵⁸ C. Thon, Johann Baptist Zimmermann als Stukkator, München – Zürich 1977, p. 195 f.

⁵⁹ Döry 1954 (Anm. 3), p. 41 ff.

⁶⁰ H. Kreisel, Das Schloß zu Pommerfelden, München 1953; W. J. Hofmann, Schloß Pommerfelden: Geschichte seiner Entstehung (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 32), Nürnberg 1968.

⁶¹ K. Lohmeyer, Schönbornschlüssel: Die Stuckwerke Salomon Kleiners, Heidelberg 1927.

⁶² S. Hofer, Studien zur Stuckausstattung im frühen 18. Jahrhundert: Modi und ihre Funktion in der Herrschaftsarchitektur am Beispiel Octobeuren, München 1987.

⁶³ L. v. Wülckens, Feste- und Wohnräume vom Barock bis zum Klassizismus, Königstein im Taunus 1963, Taf. 85.

⁶⁴ Ebd., Taf. 64.

⁶⁵ A. Reichle/P. Schneider, Weingarten: Das Wunder des schwäbischen Barock, München – Ulm 1953.

⁶⁶ Thon 1977 (Anm. 48), p. 74 ff. und Kat. 35.

LITERATURHINWEISE:

Bibliographie

D. Debes, Das Ornament. Wesen und Geschichte. Ein Schriftenverzeichnis, Leipzig 1956.

Allgemeine Werke zur Ornamentgeschichte

(Auswahl)

J. Evans, Pattern: A study of ornament in western Europe from 1180 to 1900, 2 Bde., Oxford 1931 (New York 1975²).

P. Ward-Jackson, Some main streams and tributaries in European ornament from 1500 to 1750, in: Bulletin Victoria & Albert Museum 3 (1967), p. 58 ff., 90 ff. und 121 ff.

P. Meyer, Das Ornament in der Kunstgeschichte, Zürich 1944.

G. Irmscher, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900), Darmstadt 1984.

Ph. Lewis/G. Darley, Dictionary of ornament, London 1986.

Ornamentdrucke

(Gesamtdarstellungen und Kataloge in Auswahl)

P. Jessen, Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter, Berlin 1920.

P. Jessen, Meister des Ornamentstichs, 4 Bde., Berlin 1922-1924.

R. Berliner, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts, 3 Bde., Leipzig 1925/26.

R. Berliner/G. Egger, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhunderts, 3 Bde., München 1981.

Illustrierter Katalog der Ornamentstichsammlung des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie, Wien 1881.

Illustrierter Katalog der Ornamentstichsammlung des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie. Erwerbungen seit dem Jahr 1871 (bearb. von F. Ritter), Wien 1889.

Illustrierter Katalog der Ornamentstichsammlung des Österr. Museums für Kunst und Industrie. Erwerbungen seit 1889 (bearb. von F. Ritter), Wien 1919.

D. Guilmard, Les Maîtres ornemanistes, 2 Bde., Paris 1880/81 (Reprint Amsterdam 1968).

P. Jessen, Katalog der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, Berlin 1894.

H. Schmitz, Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin, Berlin 1939 (Reprint: 2 Bde., New York).

H. Hymans, Catalogue des estampes d'ornement faisant partie des collections de la Bibliothèque Royale de Belgique . . . , Brüssel 1907.

L. B. Döry, Katalog der Ornamentstichsammlung. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1960.

R. Timm/R. Kroll, Zauber des Ornaments, Kat. Kupferstichkabinett Berlin (Ost) 1969.

A. Omodeo, Grafica per orafi: Modelli del cinque e seicento (Mostra di incisioni da collezioni italiane, 4), Kat. Istituto Universitario Orlandese di Storia dell'Arte, Firenze 1975.

G. M. Lechner, Theorie der Architektur, Kat. Stift Göttweig 1975.

S. Lambert, Pattern and design: Designs for decorative arts 1480-1980, Kat. Victoria & Albert Museum 1983.

Laub- und Bandwerk allgemein

C. F. Rupp, Der Dekor des Bandwerkstils und des frühen Rokoko in Franken, Diss., Erlangen 1934.

F. Bleibaum, Bandwerk, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 1 (1937), col. 1429 ff.

H. Schwarz, Das Bandwerk, Diss., Wien 1950.

L. B. Döry, Die Mainzer Stukkateure der Bandwerkzeit, in: Mainzer Zeitschrift 48/49 (1953/54), p. 109 ff.

L. B. Döry, Die Stukturen der Bandwerkzeit in Nassau und Hessen, in: Schriften des Historischen Museums Frankfurt a. M. 7 (1954), p. 7 ff.

L. B. Döry, Gemalte Raumdekorationen in Hessen von 1711-1740: Aufnahme und Verarbeitung des Bandwerkornaments, in: Schriften des Historischen Museums Frankfurt a. M. 10 (1962), p. 149 ff.

Zu den wichtigsten Künstlern

E. Schneider, Paulus Decker der Ältere, Dürer 1937.

R.-A. Weigert, Jean Berain, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi (1640-1711), 2 Bde., Paris 1937.

P. Jessen, Das Ornamentwerk des Daniel Marot, Berlin 1892.

M. D. Ozinga, Daniel Marot, de schepper van den hollandschen Lodenwijk XIV-stijl, Amsterdam 1938.

H. Rosenmayr, Die Grottesken des Jonas Drentwett im Belvedere, in: Prinz Eugen und sein Belvedere (Sonderheft der Mittlgn. d. Österr. Galerie), Wien 1963, p. 97 ff.

