



51/52

BAROCKBERICHTE

entgegen. Die Natur (i.e. Gott) ist keineswegs perfekt, i.e. symmetrisch und harmonisch. In ihrer Unvollkommenheit widerspricht sie dem herkömmlichen idealistischen Weltbild und somit auch der christlichen Religion mit ihrem alles nach Zahl und Maß hervorbringenden, perfekten Schöpfergott – eine implizite Kritik auch an Kirche und Geistlichkeit des aufgeklärten 18. Jahrhunderts.

II. Frankreich

I. Régence

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts, noch zu Lebzeiten Ludwigs XIV., begann in Frankreich ein kultureller Wandel, der hauptsächlich von Sceaux, dem Hof Louis-Auguste de Bourbon (einem illegitimen Sohnes Ludwigs XIV.) und von Philipp von Orléans, Regent ab 1715 nach dem Tode Ludwigs XIV., ausging. Ungeachtet der weiterhin offiziell bestehenden strengen Regeln und des Klassizismus am Hofe von Versailles entstand in gesellschaftlich führenden Gruppen allmählich eine vom Hof unabhängige öffentliche Meinung, ein neuer, libertärer *esprit*, eine Privatheit, die auch den in seine Pariser Hôtels allmählich zurückgekehrten Adel als Hauptauftraggeber der Künstler erfasste. Das führte in der nichtoffiziellen Kunst vor allem des Privatbereichs zu einer neuartigen Leichtigkeit und Helligkeit der Formen und Farben – genannt seien hier nur Watteau und später Boucher – im Zusammenhang einer gesteigerten Neubewertung des Geschmacks, der sogar als „sechster Sinn“ bezeichnet wurde (Abbé du Bos: *Reflexions Critiques*, 1719). Sonst nur dem Theater vorbehaltene Effekte, Frivolität, Bukolik, Irrationalismen und Exotismen, sogar Asymmetrien wurden Thema der Tapiserie, Malerei, Handzeichnung, Druckgraphik und anderer Bildträger; im materiellen Bereich wurde der schwere Marmor, die schwere Bronze abgelöst vom leichteren Stuck und Holz. Im Unterschied zu anderen Ländern geriet diese neue Leichtigkeit in Frankreich jedoch so gut wie nie außer Kontrolle.

Dieser Wandel erfasste vor allem die französische Innenraumdekoration, ohne den die Entstehung des *Style rocaille* kaum möglich gewesen wäre. Überraschenderweise war es Ludwig XIV. selbst, der ihn am Vorabend eines neuen Jahrhunderts in folgendem Satz zum Ausdruck brachte: *Il me paraît qu'il y a quelque chose à changer, que les sujets sont trop sérieux et qu'il faut qu'il y ait de la jeunesse mêlée dans ce que l'on fera*. Ziel der Kritik war die klassische architektonische Formensprache mit ihren Säulen, Pilastern und Gebälken sowie die schweren imperialem Allegorien in der Tradition der Dekorationen nach Art des Pietro da Cortona, Charles Lebrun und Lepautre (Abb. 7). Was Ludwig XIV. offenbar wünschte, war eine leichtere, luftigere, heitere und intimere

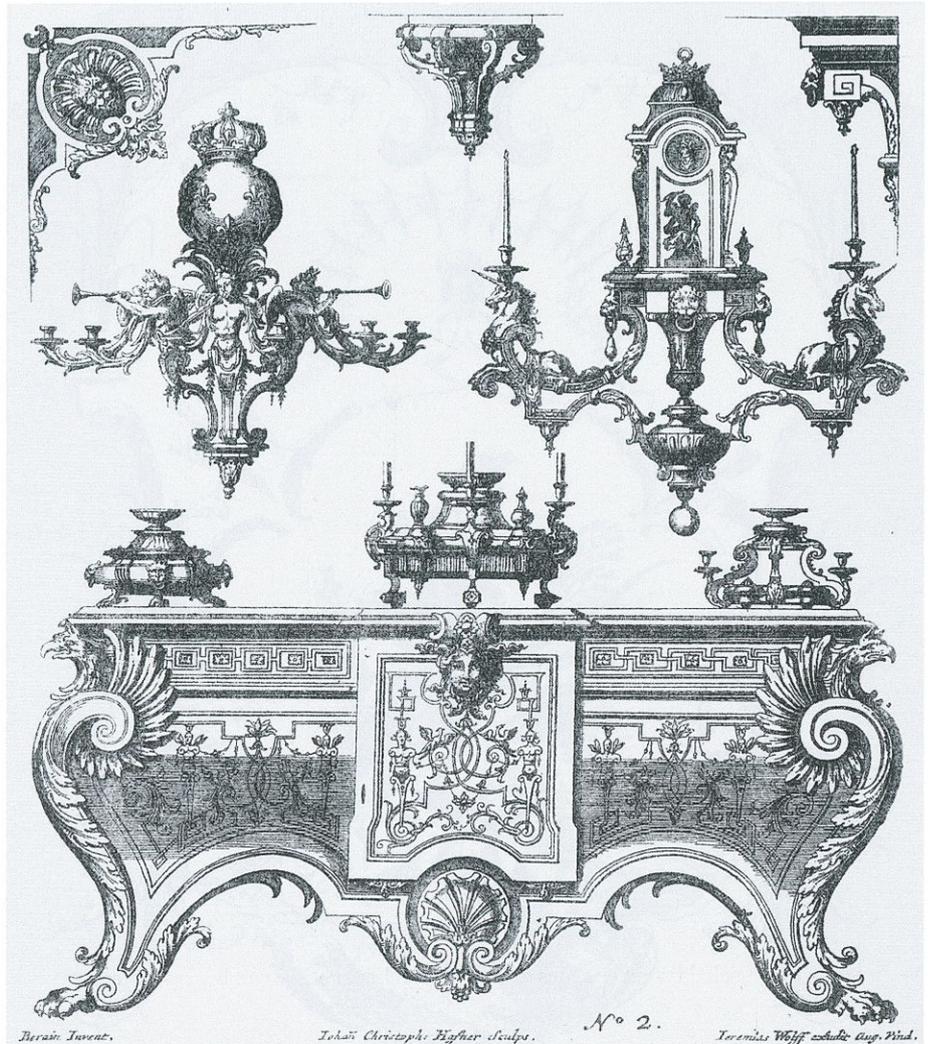


Abb. 5
Jean I Berain: Möbelenwurf, Paris, um 1700
Nachstich von Jeremias Wolff, Augsburg, nach 1703

Innenraumgestaltung in seinen Schlössern. Das betraf allerdings nur die Interieurs untergeordneter Räume. Die Fassadengestaltung der Architektur sowie die Innendekoration staatsrepräsentierender Räume blieb in Frankreich auch zur Zeit der Rocaille-Mode stets nach Vorgaben der königlichen Bauakademie klassizistisch geprägt, das heißt konkret, mit Ordnungen, flachen Pilastern und flachen Reliefs versehen, aber (fast) ohne Modeornamente. Rocailles als Fassadendekoration gab es nur ausnahmsweise und nur in der Provinz.

Wahrscheinlich folgte der Wunsch Ludwigs XIV. einem bereits begonnenen Wandel, der in den Laub- und Bandwerk-Grotesken von Jean Berain (Abb. 8), dem führenden Dekorateur in diesem ornamentalen Genre bereits seit ca. 1680 zum Ausdruck kam. Um 1700 wurde diese neue Groteske mit Bandwerk durch den jüngeren Claude III Audran einer Subtilisierung unterzogen: das Laub- und Bandwerk verlor in seinen Dekorationen die ihnen eigentümliche Schwere in

Richtung einer Auflockerung und Subtilisierung durch zunehmende Linearisierung. Der eigentliche Geschmackswandel vollzog sich dann zwischen ca. 1710 und 1725. Aus den Sälen auch der Hôtels verschwanden die Pilaster und schweren Gebälke, der plastische oder gemalte Stuck, die Nischen mit schweren Statuen sowie die großflächigen Wand- und Deckenmalereien. Stattdessen wurden die Räume durch größere Fenster heller, die Wände und Decken flächiger und schlichter; Malereien befanden sich nur noch über den Türen, und die bisher nur in nichtrepräsentativen Räumen anzutreffende Grotteskenmalerei hielt Einzug auch in die Hôtels der Städte. Das betraf besonders die Privaträume; sie wurden gefälliger, wohnlicher, intimer, heiter und fröhlich, aufgelockert durch Spiegel, Lackarbeiten, zierliche Möbel, Konsolen mit Porzellanobjekten und den vielen anderen kleinen Dingen, die das Leben erleichtern. Den Grotteskenmalereien, die allmählich zur Konkurrenz der Historienmalerei wurde, wurden seit Watteau und



Abb. 6
 Antoine Watteau: Grotteskenfeld, Entwurf, vor 1721
 Druck: G. Huquier, in: *Recueil Julienne*, ca. 1730/35

Gillot zunehmend Szenen aus der Komödie, zum Beispiel Genreszenen, integriert, verbunden mit einer allmählichen Entmythologisierung und Entallegorisierung der bedeutungsorientierten Grotteskenelemente; seit Watteau verzichtete man auch auf die Mischwesen in der Grotteske – beides kam einer Entantikisierung der Grotteske gleich, die folglich auch einen anderen Namen erhielt:

Arabeske. Zum hellen Charakter der Räume trug nicht zuletzt ihre bei Hof sich allmählich durchsetzende, in absolutistischer Absicht den Sonnengott Sol alludierende Farbgebung in Weiß und Gold bei (die roten Wandbespannungen symbolisieren das ebenfalls imperiale Purpur).

Bei der Innenraumgestaltung der Régence lassen sich folgende Gestaltungsprinzipien

beobachten (vgl. Abb. 9): Über der Sockelzone (*lambris*) befinden sich einzelne, durch schmale, allmählich Pilaster ersetzende Vertikalstreifen streng voneinander getrennte Panneaux, die in der Regel am unteren und oberen Ende sowie oft auch in der Mitte ornamentiert sind; das gebälkersetzende Hauptgesims setzt sich klar von der Voûte ab und diese wiederum vom Plafond, der, von der Mittelrosette abgesehen, in der Regel noch lange leer bleibt; auch die Türflügel können mit flachbeschnitzten Boiseries versehen sein (Abb. 23). Herausgebildet wurde die Rolle von Boiserie, Spiegel, Supraporte, Voûte und Plafond seit ca. 1701 von Pierre Lepautre in der *Chambre du Roi*, Versailles, und in Räumen des *Grand Trianon*. Mit Lepautre, seit 1699 bis zu seinem Tode 1716 *Surintendant et Directeur des Bâtimens du Roi* unter Mansart, beginnt das kurvilineare, Ornament und Panneaux integrierende, leichte, flächige Wandsystem, indem er das Laub- und Bandwerk von einem flachen Füll- in ein schwachplastisches Rahmenornament umwandelte, das Pilaster ersetzte. Erste evidente Beispiele sind z.B. Zimmer im Hôtel du Petit-Luxembourg (1709/10) und im Hôtel de Pomponne (1709/10), dekoriert von dem gerade aus Italien zurückgekehrten, noch unter dem Einfluss Berninis und Borrominis stehenden Architekten Gilles-Marie Oppenord, einem der zentralen Wegbereiter des französischen *Style rocaille*, ohne dass er jedoch ein echter Vertreter dieser Gestaltungsmode wurde. Ein leichteres ornamentales System und eine gesteigerte Kurvilinearität sind Kennzeichen seines Stils als letztes Stadium vor dem genuinen *genre pittoresque*. Oppenords Zeichnungen, für die er berühmt war, wurden nach seinem Tod von Huquier aufgekauft und als *Petit, Moyen* und *Grand Oppenord* herausgegeben. Besonders interessant ist ein später im sogenannten „Grand Oppenord“ (Taf. CIX) gestochener Entwurf des *Salon à l'italienne* für den Palais Royale (1717; Abb. 10). Er enthält erstmals über dem Spiegel des Kamins elliptische Bögen als oberen Abschluss sowie rechts unten die nochmals von einer zweiten, äußeren Kartusche überfangene Zentralkartusche mit Blattzungenbekrönung (sie werden bald durch Muschelrandformen ersetzt) sowie einem aufsitzenden fächerartigen Zweigstrauß. Man beachte auch die Muschelstephane über dem Spiegelscheitel und rechts oben über dem Medallionscheitel die Blattgraffe mit Muschelrand in ihrem Zentrum. In einem etwas späteren Entwurf (ca. 1720) enthält ein elliptischer Bogen einen äußeren Muschelrand (Abb. 11). Als weitere Neuheit zeigt ein Blatt mit einer Wand der *Grands Appartements*, 1720, als oberen Abschluss eines Vertikalpaneels einen Hermenkopf, der von einer asymmetrischen Muschel (anstatt der sonst üblichen Palmette) bekrönt wird. Zukunftsträchtige Motive

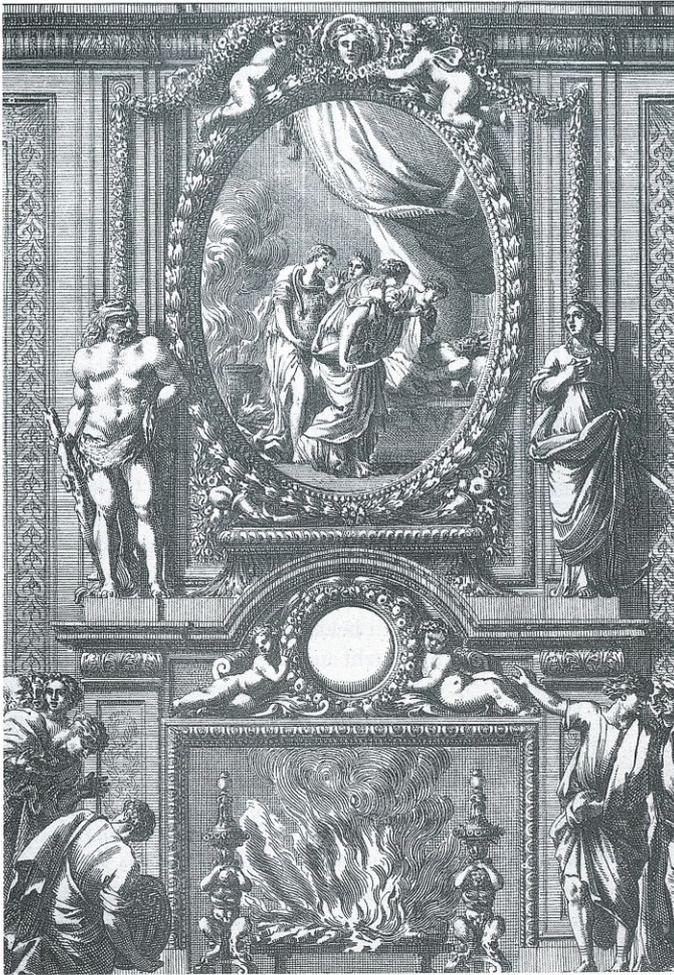


Abb. 7
Jean Lepautre: Kaminentwurf, aus der Folge *Grandes cheminées à la romaine*, Paris 1763

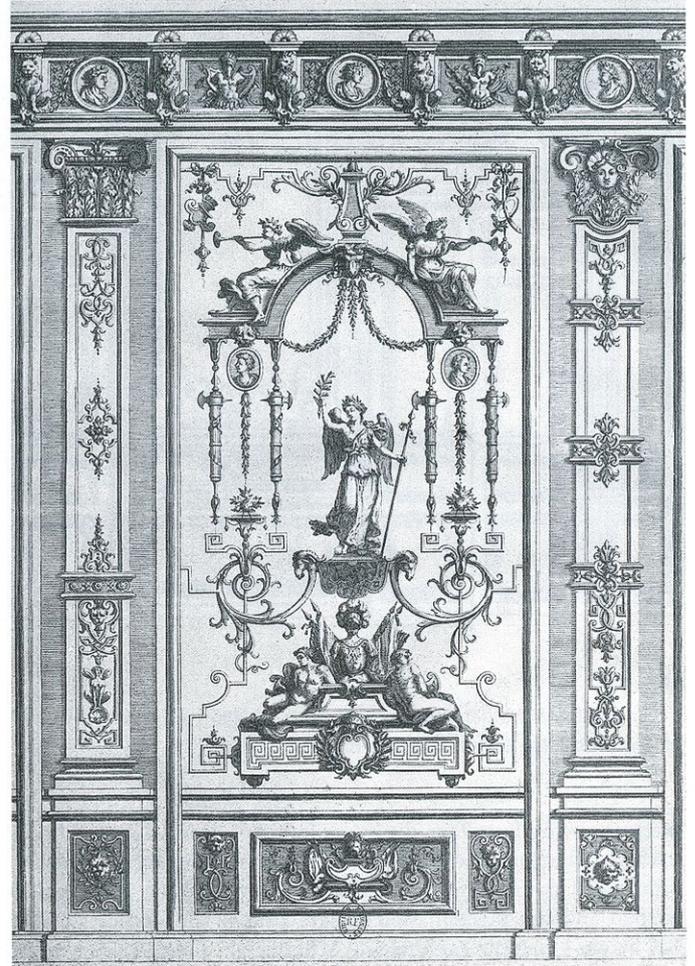


Abb. 8
Jean I Berain: Wand mit Grotteskenfeld (aus einer Folge), ca. 1690

der Wandgestaltung neben Supraporten mit Gemälden und gespiegelten S-Voluten als obere Panneaux-Abschlüsse wie erstmals im Hôtel de Lauzun finden sich auch in Boffrands Hôtel de Villars (ca. 1717). Hier wird offenbar erstmals das äußere, kräftige Panneauprofil von einem subtileren inneren, hier noch spiralig umwickelten, begleitet; allerdings weist das Motiv auf Lepautres Trianon zurück. Ein frühes erhaltenes Beispiel bietet ferner die Umgestaltung der Innenräume des Hôtel de Bourvallais (ca. 1718) durch Robert de Cotte. Der obere Abschluss der Spiegel und die oberen und unteren Abschlüsse der Panneaux-Hauptprofile sind wieder wie gespiegelte S-Voluten gestaltet; über den Türen befinden sich runde Supraporten mit Gemälden. Die Entwürfe De Cottes für den kurfürstlichen Palast in Bonn aus derselben Zeit (1716/17) enthalten *têtes en espagnolette* (Köpfe auf Volutenkonsolen) und vor dem Spiegel hängende Girlanden. Weitere Entwicklungsschritte finden sich in Françoise-Antoine Vassés Interieurentwürfen zu Robert de Cottes 1713 bis 1719 erfolgten Umbau des Hôtel de Toulouse. In einer Skizze für den

Kamin mit Spiegel der Galerie ist der obere Kaminbogen zum ersten Mal wie ein Joch (zwei gespiegelte S-Bögen) mit Mittelstück gestaltet, und mehr noch, über dem Portal, dem Kamin und in Trophäenentwürfen Vassés für denselben Ort tauchen zum ersten Mal Kartuschen mit Rocailletrand auf. Zu den Gestaltungsvorlieben Vassés, der als Kenner des französischen Hofzeremoniells und aller Subtilitäten des *decorum* seit 1712 die Führerschaft in der französischen Wandgestaltung übernommen hatte, zählen die Betonung der Primärrahmungen und die sehr plastische Modellierung der Kartuschen.

Oppenords und Vassés Wandgliederung basieren zwar noch auf Lepautres, aber alles ist wohl plastischer, gleichwohl leichter und in fließenden, kurvigen Formen gehalten. Ein weiterer wichtiger Schritt ist das Hineingreifen von dem Fries aufsitzenden Ornamenten in das Gewölbe hinein; das war der Fall in der von Jean Aubert gestalteten *Chambre de M. de Prince* (ca. 1722) in Chantilly. Ab 1722 entstandene Innenräume im Hôtel de Roquelaure von Jean-Baptiste Le Roux und Lassurance fügen der nun voll aus-

geprägten Régence-Wandgliederung nichts mehr hinzu. Das gilt auch für den ornamentalen Motivschatz: Zu den *ornemens de bon goût* zählten unter anderem neben dem allgegenwärtigen „Leitornament“ der Régence, den nach Art des Laub- und Bandlwerks (*bandes, platte bandes, entrelacs de bandes et graines*) geführten Linien und feinsten Blattranken, vor allem Gitterwerk (*mosaïque* resp. *quadrillage*), Embleme und *trophées* des Krieges und des Friedens, der Liebe, der Musik und der Jagd, des Fischfangs etc., ferner *feuilles d'accante, guirlandes de fleurs, palmes, branche de palmier, cartouches, cartels, trophées, figures, figures des modes, dragons, oiseaux chinois, encadrements, fontaines, cascades, vases, piédestaux, feuilles des refend, palmettes, bandes qui forment des enroulement, voluptés, agraffes, agraffes de bandes, chutes d'olliver, fleurs-de-lis, diamants* je nach Funktion des Raumes folgend. Frühe Formen der Rocailles tauchen ein weiteres Mal im Salon des Hôtel d'Argenton (ca. 1725) von Boffrand auf.

Für die Weiterentwicklung dieses Schemas in Richtung des *genre pittoresque* mit der

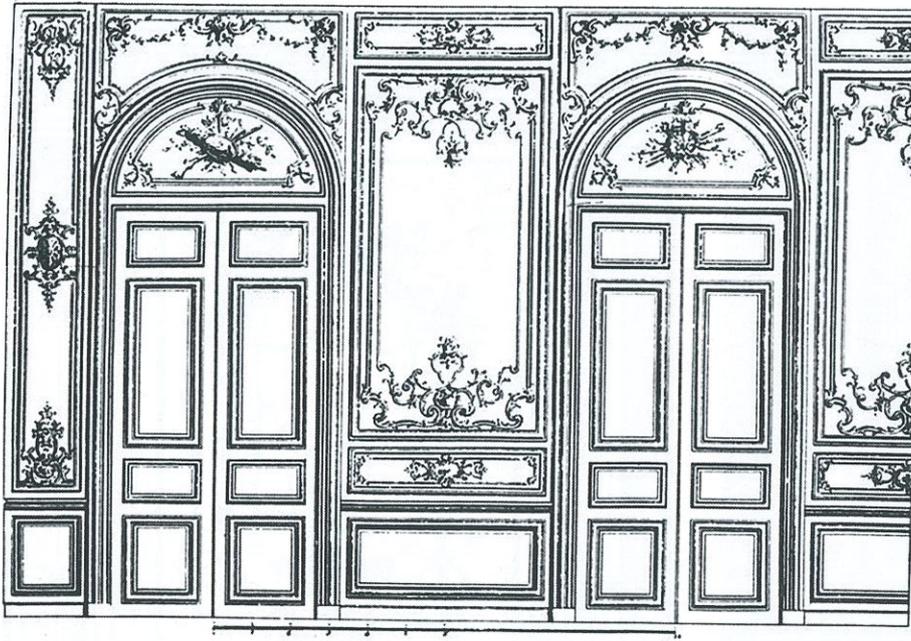


Abb. 9
 Armand-Claude Mollet: Wandpartie aus dem Hôtel d'Evreux (Élysée)
 in: Jean Mariette: *L'Architecture française*, 1727ff.

Integration von Rocaillen, die in der französischen Wandgestaltung ab 1730 bis ca. 1750/1770 immer nur ein Motiv unter zahlreichen anderen bleiben, sind einige, zum Teil bereits genannte Architekten, Schnitzer und Entwerfer wichtig, die bezeichnenderweise meist keine Franzosen waren: die Wallonen Antoine Watteau und François de Cuvilliés, Gilles-Marie Oppenord als Sohn eines Holländers und Juste-Aurèle Meissonnier aus Turin; einzig der bis 1727 lange Jahre in Russland tätige Schnitzer Nicolas Pineau war Franzose – ein trefflicher Beleg für die internationale Einbindung auch der französischen Kunst, was nicht immer gern konzidiert wird.

2. Genre pittoresque

Zu einer eine Gestaltungsepoche prägenden Mode wurde die bizarre Rocaille – nicht zu verwechseln mit der traditionellen Muschel als Ornament (*coquille*) – allerdings erst ab ca. 1730, und sie bekam – außer der allgemeinen Bezeichnung *goût nouveau* – im Zusammenhang mit der Nennung ihrer drei frühen Hauptprotagonisten Pineau, Meissonnier und Lajoux auch gleich eine zeitgenössische Bezeichnung: sie waren *les trois premiers inventeurs du genre pittoresque* [Jacques-François Blondel]. Hinzufügen ließe sich, wie gesagt, noch der stark vom italienischen Barock geprägte Oppenord als Wegbereiter. Der *genre pittoresque* und der *contraste* (Asymmetrie) waren Ergebnis des Gestaltungswillens primär dieser drei Männer außerhalb der königlichen *Bâtiments*, und wieder spielte er sich ab in der Innendekoration vor allem privater Bauten. Zu-

nächst ausgeführt an exklusiven Gestaltungsaufgaben, waren es seit den frühen 1730er Jahren vor allem Ornamentdrucke, die für die formale Typisierung und rasche Verbreitung der neuen Ornamentmode in Frankreich und primär an den europäischen Höfen sorgten.

Juste-Aurèle Meissonnier (1695–1750), geboren und ausgebildet in Turin, zählte als Goldschmied, Entwerfer und Architekt zu jenen italienischen Virtuosen, die der tendenziell zu einer gewissen Blütere neigenden französischen Kunst immer wieder wichtige neue Impulse vermittelten. Ab 1718 in Paris, wurde er 1724 *orfèvre de roi* und 1726, als Nachfolger Jean II Berains, *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* – eine sehr einflussreiche Position in der Hierarchie französischer Hofkunst. 1734 erschien erstmals ein graviertes *Œuvre*, 1750 dann eine erweiterte Edition durch Gabriel Huquier. Sein das Element Wasser evozierender fließender, aber auch muschelähnlicher und vegetabilischer, von Asymmetrien geprägter, sehr plastischer Gestaltungsstil äußert sich bereits in den 1720er Jahren vor allem in seinen Goldschmiedeentwürfen und ausgeführten Werken. Der Meissonniers Werke mehrmals besprechende *Mercur de France* meinte 1727, dass dessen Monstranz für die Karmeliter von Poitiers 1727 im Stil des Pietro de Cortona gestaltet sei, und noch einmal 1734 in Reaktion auf sein gerade erschienenenes Tafelwerk (*Œuvre*), sein Stil sei im Geschmack von Stefano della Bella – und, wie man noch hinzufügen könnte, des römischen Hofgoldschmieds Giovanni Giar-

dini oder, als weiteres Beispiel, des Massimo Soldani. Ein Wetterhäuschen für den Duc de Mortemar zeigt schon 1724 nicht nur an seinem Kopf- und Fußstück asymmetrische Gestaltung, sondern auch im seitlichen Fenstergewände sind die Fuß-, Zentral- und Kopffornamente von asymmetrisch-fließender Form. Auch der Schaft der genannten Monstranz (1727) evoziert eine asymmetrisch-teigige, wolkenähnliche Silbermasse. Völlig barocke Gestaltung italienischer Art ist der Entwurf einer Kapelle für Saint-Sulpice von 1727; die vollplastisch-fleischigen, von Blütengirlanden begleiteten Volutenspangen und die Vielzahl großer Muscheln weist eindeutig auf die Entwürfe Giardinis. Eines seiner berühmtesten Werke ist der absolut asymmetrische *Chandelier de sculpture en argent* (1728), der 1734 in dreifacher, jeweils um 120° gedrehter Ansicht von dem Pariser Stecher Louis Desplaces der Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde (Abb. 12). Er besteht aus einer strähmig-zähen, fließenden, zum Teil volutenförmigen, ebenfalls asymmetrisch unponderierten, Putten integrierenden Masse, die am Fußrand wasserfallartig in drei muschelförmige Rocaillen einmündet. Dieses wohl erste originäre dokumentierbare Werk des *genre pittoresque* galt aus französischer Sicht als italienisch und barock. Mit seinem vom italienischen Barock geprägten plastisch-schwellenden Stil hatte er in der Architektur der Hauptstadt Paris, dem auch der Adel und das entstehende Großbürgertum landesweit folgte, keine Chance. Das einzig von ihm entworfene Haus, die Maison de Bréthouze (1733), liegt dann auch in der südfranzösischen Stadt Bayonne. In seiner Inneneinrichtung zeigt es kurvilinear schwingende, plastische Wandgliederungen, zum Teil bereits ohne Voûte. 1734 entwarf Meissonnier das *Cabinet de Mr. Bielenski, Grand Maréchal de la Couronne de Pologne*, in Paris (zerstört), was den *Mercur*, Juli 1736, dazu bewog, von *d'une construction absolument nouvelle* zu sprechen. Neu bei der Gestaltung war fast alles: die asymmetrische, in die gekehlten Raumecken übergreifende Sockelzone; die asymmetrischen Rocaillen im Fenstergewände; das Übergreifen der gekehlten Ecken oben durch den Fries zum Gesims; der Rocaillekamm über dem Fenstersturz; schließlich die Rückkehr zur Monumentalmalerei nach Art des Pietro da Cortona mit Scheinbalustraden und Arkadenbögen in schweren barocken Formen im Deckengewölbe. Besonders in der Sockelzone manifestiert sich die für die kommende Wandgestaltung wichtige Tendenz, Rahmen, Innenfeld und dessen Füllung miteinander zu verschmelzen. Als voll ausgereifte Beispiele dieser an Asymmetrien und plastischen Elementen reichen Wandgestaltung sollen hier der Entwurf einer *Porte d'Appartement* für die Baronne de Bezenval (nach 1736; Abb. 13) und

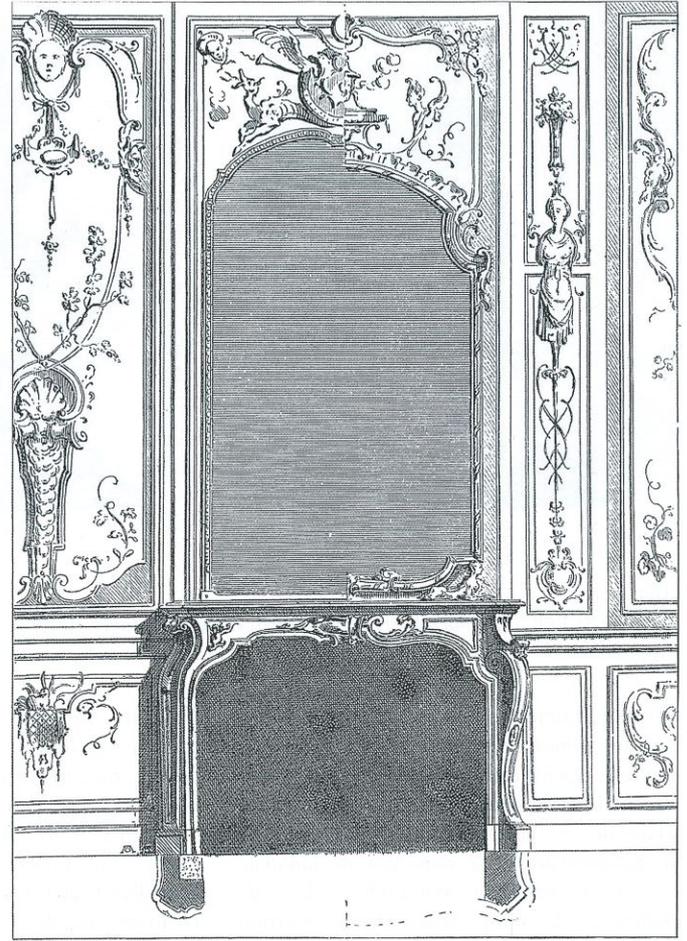
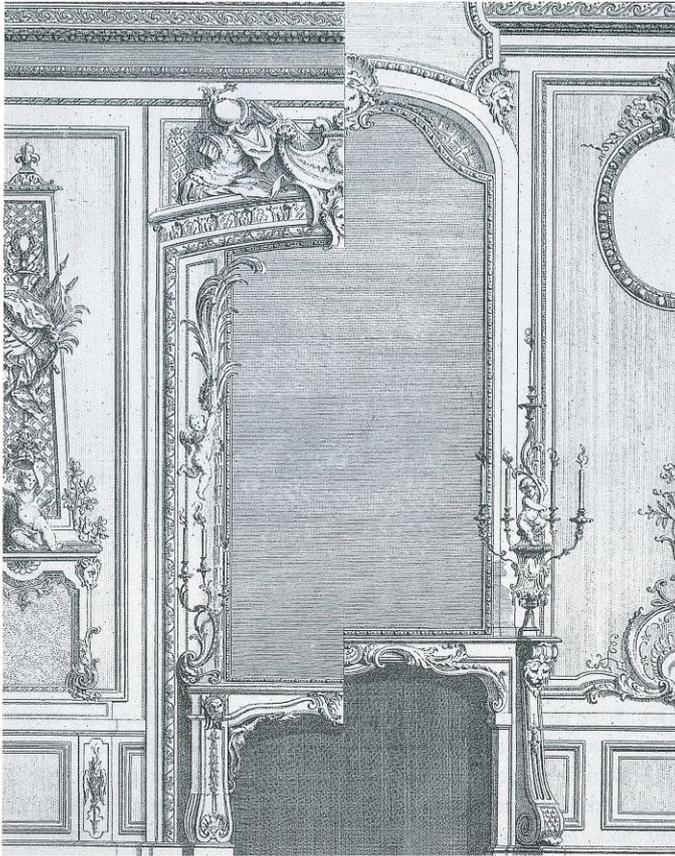


Abb. 10
Gilles Marie Oppenord: Kamin mit Spiegel für den Salon à l'italienne,
Paris, Palais Royale, Entwurf, ca. 1717
und Abb. 11: G. Huquier: L'Grand Oppenord, Paris 1748

Abb. 11
Gilles Marie Oppenord: Kamin mit Spiegel
Entwurf in „Livre de Cheminées et Lambris“, ca. 1720

ein Spiegelentwurf eines großen Kabinetts für den König von Portugal (ca. 1735/40) abgebildet werden (Abb. 14). Der Spiegelentwurf zeigt zwei alternativ gestaltete Wandhälften: links eine symmetrische, rechts eine asymmetrische Variante. Noch erwähnt werden soll die Stichtafel mit der Darstellung eines Surtout mit Tafelaufsatz und Terrinen vor einer Saalwand mit Spiegel und Doppeltüren (Abb. 15). Der zentrale Tafelaufsatz mit Putto und Delphin steht im Kontext von Wasser, Muscheln und Rocailles, die naturalistischen Deckelbekrönungen der Terrinen verweisen auf ihren Inhalt; alles in asymmetrischen Einzelformen gestaltet. Meissonniers der Silberschmiedekunst allerdings nicht wesensfremde Gestaltung ist in ihrer Bizarrerie asymmetrischer fließender, an Wasserfälle, Baumrinden und tropische Seemuscheln und -schnecken erinnernde Formen nicht mehr zu überbieten – und das Ganze im Wettstreit mit der Wandgestaltung im Hintergrund. 1734 beginnt Meissonniers Edition gedruckter Entwürfe (50 Blätter), beginnend mit dem *Livre d'ornemens*, das sofort im *Mercure de France* (März) angezeigt und besprochen wird (Abb. 16 a-b). Wegen seiner Prägnanz

der zeitgenössischen Charakterisierung lohnt sich hier nun die Wiedergabe der gesamten Passage: *Il paroît une suite d'Estampes en large, dans le goût d'Etienne la Belle* [Stefano della Bella], *qui doivent piquer la curiosité du Public et de Curieux du meilleur goût. Ce sont des Fontaines, des Cascades, des Ruines, des Rocailles, et Coquillages, des morceaux d'Architecture qui font des effets bizarres, singuliers et pittoresques, par leurs formes piquantes et extraordinaires, dont souvent aucune partie ne répond à l'autre, sans que le sujet en paroisse moins riche et moins agréable.* Bezeichnet werden die Gestaltungselemente als Fontainen, Kaskaden, Ruinen, Steinwerk [rocailles], Muschel- resp. Schneckengehäuse und Architekturstücke, die einen bizarren, sonderbaren, malerischen Effekt als *morceaux de fantaisie* und *morceau de caprice* hervorrufen – eine noch trefflichere (neutrale) Definition des *genre pittoresque* kann es nicht geben. Weitere nennenswerte Folgen sind der *Cinquième livre d'ornemens* (Abb. 16c) und der *Livre de legumes* mit den ersten unsymmetrischen Kartuschen. Überhaupt war die Kartusche das bedeutendste Ornamentmotiv des *genre pittoresque*. Sie selbst konnte zur Architektur werden. Nach Meis-

sonniers Tod gab Gabriel Huquier zwischen 1742 und 1751 weitere 74 Tafeln mit Werken und Entwürfen des Künstlers heraus (*Œuvre de Juste-Aurèle Meissonnier*). Alle drei Entwürfe verdeutlichen die Affinität von Muscheln, Rocailles und feuchtem Element (Grotten, Brunnen, Fontänen, Kaskaden). Bevor ein Blick auf weitere Wanddekoration des *Style rocaille* geworfen werden muss, sollen noch einige andere Entwerfer vorgestellt werden, die vor allem durch ihre Entwürfe für den Ornamentdruck für die Verbreitung und Interpretation der Rocaille nicht nur in Frankreich sondern auch im Ausland wichtig waren. Als der dritte Erfinder des *genre pittoresque* neben Meissonnier und Pineau wurde von den Zeitgenossen der Maler Jacques de Lajoue (1686-1761) genannt. Ähnlich wie Watteau und Boucher war er Maler von Interieurs, phantastischen Architekturen, Landschaften, Seestücken, Jagd- und Gartenszenen vor allem in Salons. Gefördert von Madame de Pompadour, wurde er *Peintre Ordinaire du Roi*. Seine statisch etwas weiche und kurvige Gestaltungen bevorzugenden Entwürfe wurden in ca. 17

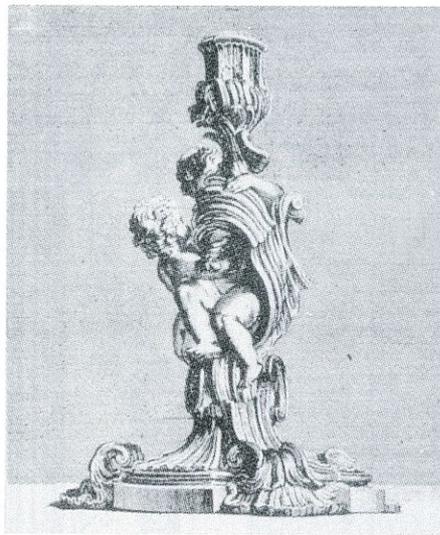


Abb. 12
J.-A. Meissonnier: Kandelaber (1728), Stich: Louis Desplaces, 1734

Serien publiziert, darunter der *Premier livre de divers morceaux* (1734), die *Nouveaux tableaux d'ornements et rocailles* (1734?), der *Second livre de tableaux et rocailles*, mehrere *Livres de cartouches* (vor Mai 1736), der *Livre nouveau de douze morceaux de fantaisie* (vor 1736; Abb. 17), aber auch ein *Livre de buffets* (1735); einige seiner Drucke wurden von Johan Georg Merz (†1762) in Augsburg kopiert. Viele Entwürfe übertreffen in ihrer Asymmetrie und Phantastik der Brunnen, Wasserfälle, Grotten, Felsbildungen, Muscheln und Kartuschen mit ihrer Verschmelzung von Rahmen und Füllung sowie der absurden Proportionsverkehrung sogar noch Meissonnier, kommen jedoch eher dem französischen Geschmack entgegen (Abb. 18).

Genannt werden muss auch Jean II Mondon. Ursprünglich war er Schmuckentwerfer, gab aber seit 1736, beginnend mit dem *Premier livre de forme rocaille et cartel* (3., 4. und 6. Folge 1736; Abb. 19), Druckfolgen im *genre pittoresque* heraus. Weitere Folgen, beispielsweise mit Trophäen (*Livre de trophée*) sowie ein Buch mit Panneauxdekorationen (1749) folgten. Mondons Blätter als Inventionen der „kleineren“ französischen Entwerfer übten großen Einfluss auf die frühen Entwerfer in Deutschland aus; außerdem waren sie leichter im Bereich des Kunstgewerbes konkret anwendbar als die großformatigen, freien Grotteskenentwürfe Watteaus oder Bouchers.

Von großem Einfluss vor allem im Bereich von Entwürfen für Tapisserien (Beauvais) und Porzellanmanufakturen (Vincennes, Sèvres), aber auch als Stecher nach Watteau (unter anderem *Diverses figures chinoises*), für Buchillustrationen und vor allem eigener Ornamentinventionen war der Maler

François Boucher (1703-1770); ab 1765 erreichte er den Rang eines *Premier Peintre du Roi*. Zu seinen bedeutendsten Druckfolgen zählen der *Livre d'Ecrans* und die frühen *Nouveaux morceaux pour des paravants* (1737); nur die letztgenannte enthält bereits Rocailles in der Art des Meissonnier. Weitere ansprechende Inventionen enthalten die Folgen *Recueil de fontaines* (1736), *Second livre de fontaines*, *Diverses figures chinoises*, *Livre de cartouches* und *Livre de vases*. Zu seinen berühmtesten Rocaillegrotteskenentwürfen zählt das Blatt *Léda*, ca. 1737/40, mit einer mit Korallen gespickten asymmetrischen Rocaillekartusche über einer Brunnen-schale mit scheinbar gefrorenem Wasser im unteren Bereich; in den oberen Ecken befinden sich spinnwebähnlich bizarre Bildungen (Abb. 20). Auch Bouchers Blätter wurden in Deutschland besonders mit Blick auf die Porzellanmanufakturen nachgedruckt (zum Beispiel Frankenthal).

Dem Schnitzer Nicolas Pineau kommt das Verdienst zu, die schwellenden italianisierenden Formen Meissonniers, bevor dieser selbst Innenräume dekorierte, nach gut französischer Art unter Fortführung der Régence-Wanddekoration Lepautres und Oppenords in die Fläche zurückgenommen zu haben, freilich unter Einsatz der Asymmetrie (Abb. 1). Von 1716 bis vor 1727 in Russland tätig, war er nach seiner Rückkehr wieder in Paris primär als Schnitzer von Holzpanneaux und Möbeln tätig; viele seiner Panneaux dienten der Innenausstattung von Bauten des Architekten Jean-Baptiste Le Roux; aber auch mit Le Carpentier und J. Hardouin-Mansart de Sagonne kooperierte er. Seine leichten, delikaten und wohlproportionierten, zum Vegetabilischen tendierenden ornamentalen und figürlichen Pan-

neauxschnitzereien mit Betonung der Kopf- und Fußregionen mit ihren „Palmetten“-motiven – eher dreidimensionalen Umsetzungen der Watteauschen Grottesken – machten ihn zum führenden Meister des *genre pittoresque* in der französischen Innendekoration. Ein neues, wegweisendes Element zeigt der Spiegelplafond in der Antichambre des Hôtel de Matignon (ca. 1731): die blasenformartige Durchlöcherung des oberen Spiegelabschlusses bewirkte eine zukunftsweisende Durchdringung von Rahmen und Spiegel. Die flächig geschnittene und dekorativ ausgewogene, leicht und locker wirkende Wanddekoration ist ein anschauliches Beispiel für die sukzessive Bereicherung des Régencedekors mit Rocailles, die sich hier erst an wenigen, aber zukunftsweisenden Stellen, nämlich am oberen und unteren Ende der schmalen Vertikalpanneaux befinden, und zwar als Palmettenersatz. Weitere Schritte gestalterischer Vereinheitlichung durch Zurückdrängung klassisch-architektonischer Strukturen zeigt Pineaus Interieur des Hôtel de Rouillé (mit Le Roux als Architekt, ca. 1732). Schmale Vertikalpanneaux („Pilaster“) sind zum Teil nicht mehr durch Horizontalprofile von Sockel und Gesims getrennt, sondern diese übergreifend durch ornamentale Elemente verbunden. Auffällig sind ferner die Verminderung der ornamentalen Dekoration und eine zunehmende Kurvilinearität. Ein weiterer wichtiger Schritt kommt in einer erhaltenen Zeichnung Pineaus für diesen Hôtel zum Ausdruck: das obere Profil der Voûte verläuft nicht mehr parallel zur Wand, sondern schwingt hier zum ersten Mal stark von einer Kartusche zur anderen. Pineaus (in Kooperation mit Charles Bernard entstandenen) Panneaux für die Galerie des Hôtel de Villars (Architekt: Le Roux, 1732/33;

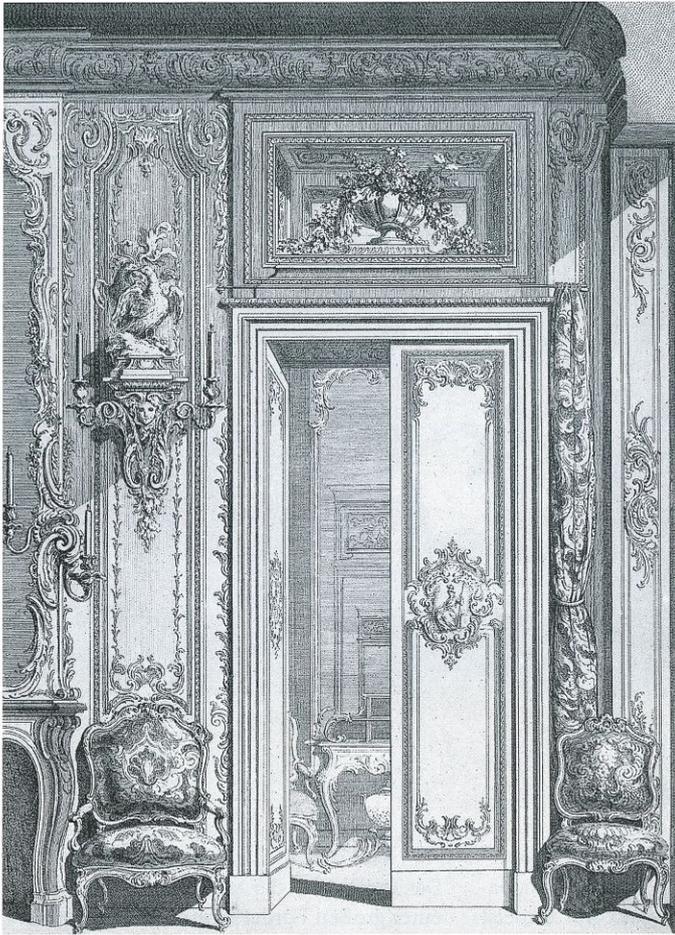


Abb. 13
J.-A. Meissonnier: Entwurf einer Porte d'Appartement für die Baronne de Bezenval, 1736

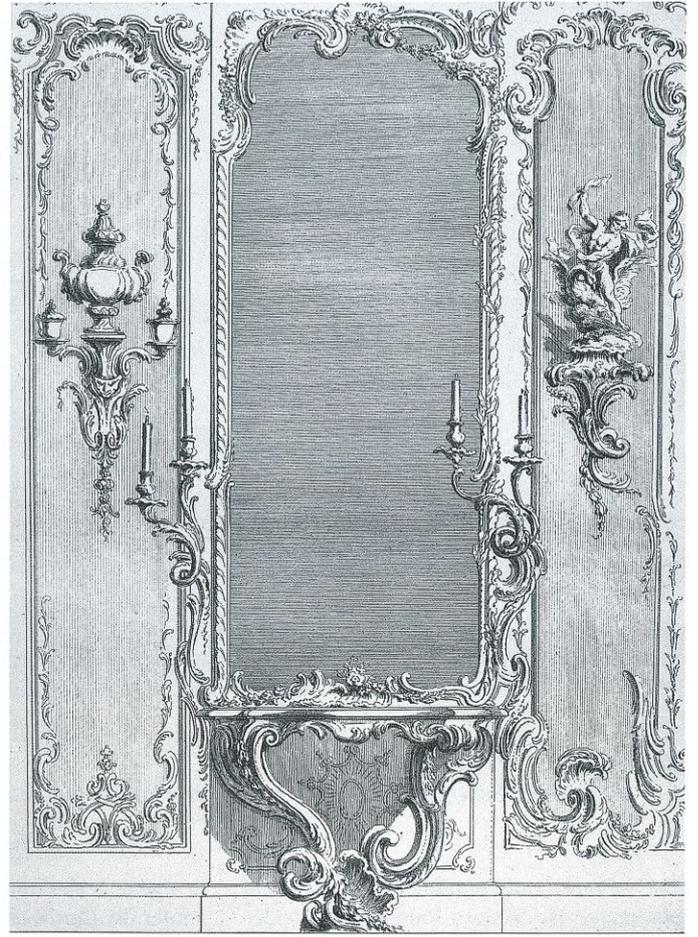


Abb. 14
J.-A. Meissonnier: Spiegelentwurf für ein großes Kabinett des Königs von Portugal, ca. 1735/40

heute in England) enthalten kaum noch Akanthus, stattdessen neben linearisiertem Bandwerk, Rollwerk, Palmen (gestaffelte Palmwedel an Stelle von Profilleisten an den *trumeaux de glace* der Galerie), Girlanden und Zweigsträußen in zunehmendem Maße Rocailles (Abb. 21). Eine für Pineau eher pittoreske Ausnahme ist das Interieur des Hôtel de Roquelaure (Architekt: Le Roux, ab 1733) mit der sehr kurvig geführten oberen Profilleiste der Voûte im Salon Rouge; asymmetrisch sind nur kleine Details. Bald findet sich bei Pineau auch die erste kurvige Türoberkante (Maison M. Boutin, Salle de Compagnie, 1738). Auch Pineaus Entwürfe und ausgeführten Dekorationen wurden nach einiger die Exklusivität der Gestaltung währenden Zeit in Nachstichen verschiedener Architekturlehrbücher veröffentlicht und in Frankreich und Europa verbreitet. Es handelt sich primär um Werke von Jean Mariette (*L'Architecture française*, I-V, 1727ff. und die spätere Version *Architecture à la mode* mit 60 Tafeln nach Pineau), Pierre-Jean Mariettes Edition von Augustin-Charles Daviler: *Cours d'Architecture*, 1738, mit fünf Tafeln nach Pineau, Jacques-François Blondel (*De la distribution des maisons*

de plaisance, 1737–1738, mit zwei Tafeln); auch andere Tafeln in Blondels Werken dürften, obwohl mit *Blondel inv. et f.* bezeichnet, im Entwurf oder als ausgeführte Dekoration von Pineau stammen (Abb. 22, 23). Außer Wand- und Plafonddekorationen zeigen viele der Tafeln auch Spiegel, Kamine, Betten, Buffets, Kommoden, auch Altäre. Ein Teil dieser Tafeln wurden von J. G. Merz in Augsburg nachgestochen. Neben den sich primär an die Handwerke richtenden Ornamentdrucken sorgten vor allem die eher auf das höfische Publikum zielenden Architekturpublikationen für die Verbreitung der Rocaille (und ihre unterschiedlichen Interpretationen).

Eine für das höfische Rokoko gleichsam wichtige Inkunabel ist der ab 1732 von dem Architekten Germain Boffrand unter Beteiligung mehrerer renommierter Maler (Restout, P.-Ch. Trémolières), Bildhauer (N.-S. Adam) und Innendekorateure (Tapissereien u.a. nach Boucher-Entwürfen) neudekorierte Hôtel de Soubise anlässlich der Hochzeit des Prince Hercule-Mériadec de Rohan, Prince de Soubise; die Entwurfszeichnungen publizierte Boffrand in seinem *Livre*

d'architecture (1742). Der ausgefallenste und bedeutendste Raum ist der Salon de la Princesse (1736/39) oberhalb des Prinzenappartements im 1735 angebauten zweigeschossigen Ovalpavillon (Abb. 24). Im Unterschied zum unteren Teil der Wandgestaltung – Sockelzone, Tür- und Spiegelnischen, Panneaux – entfaltet der obere und Deckenbereich alle Freiheiten des *genre pittoresque*: Die Malereien der Zwickel zwischen den Rundbögen drücken das Unterprofil der Voûte jochbogenförmig nach oben; über den Rundbögen befinden sich Rocaillekartuschen, die das Unterprofil durchstoßen, während die Putten darüber dem oberen Voûteprofil aufsitzen; diesem undulierenden oberen Profil der infolgedessen wellenförmig gewordenen Voûte sitzen schwere Rocaillekämme auf; und von der Voûte führen – die Deckengewölbekonstruktion einer Laube evozierend – durchbrochene Ornamentstreifen zur Zentralrosette – ein Deckengestaltungsmotiv, das man bereits von Dekorationen Jean I Berains und Claude III Audrans her kennt. Dieser noch barocke Assoziationen erweckende Salon wurde Vorbild für den zentralen Saal in Cuvilliers' Amalienburg (München).



Abb. 15

J.-A. Meissonnier: Silbergeräte einer Surtout du Table für den Duc de Kingston, 1735

Ein weiterer Höhepunkt des frühen *genre pittoresque* ist Schloss Rambouillet; leider kennt man weder die genauen Baudaten (wohl zwischen 1730 und 1735) noch den Architekten. Zwar folgt die konventionelle Wandgliederung ganz den Vorgaben der Régence, aber im kleinteiligen Detailreichtum scheint der herausragende Schnitzer Jacques Verberckt Pineau gleichsam ausstechen zu wollen; möglicherweise war es sein erster Auftrag außerhalb der Bâtiments. Die reichste und phantastischste Dekoration weist das Boudoir der Comtesse de Toulouse auf. Die Panneaux besitzen hier keine eingeschriebenen inneren Profile, sondern an deren Stelle ein- und ausschwingendes C- und S-Bandwerk oder Rocaillekämme, begleitet von subtilen Zweigen. Ferner sind Profile, wie bereits in den Lunetten der *Chambre de la Reine* (nach Vassé), durch schiff förmige Stengel ersetzt worden. Asymmetrisch sind nur kleine Sträußchen oder Finalverzierungen. Zu den großen Ausnahmen im französischen Rokoko zählt die von Thomas Germain, wie Meissonnier ein Goldschmied, entworfene Kirche Saint-Louis du Louvre (1738–1744) mit Rocailleelementen an der Fassade.

In den 1740er Jahren bekam der französische *genre pittoresque* weitere Impulse durch Pierre Edmé Babel (†1775) und Alexis Peyrotte. Nachdem der Schnitzer und Entwerfer Babel zunächst Stecher für andere Architekten und Dekorateur war – Jeurat, Boffrand, Meissonnier – entwarf und stach

er eigene, leider undatierte Druckfolgen, darunter die *Cartouches nouveaux* mit zumeist symmetrischen Entwürfen, ferner die *Différens Compartimens d'ornemens* und *Fontaines en forme de cartouches* mit schweren, asymmetrischen Entwürfen des späten *genre pittoresque*; in London erschien 1752 *A new book of ornaments*. Entwürfe wie der in der Kontur zwiebel förmige Aufbau aus Rocailles und Volutenspangen mit Durchblick auf einen See mit Grotte (Abb. 25) nahm Einfluss auf den in solcher Art real dreidimensional errichteten Gnadenaltar in Vierzehnheiligen (Abb. 58) und Blindkartuschen in der Abb. 26 wurden für Cuvillies Vorbild. Demgegenüber sind seine wahrscheinlich ebenfalls von ihm selbst entworfenen *Fragments d'ornements* und der *Recueil d'ornements et fleurs* von einer flüssigen Leichtigkeit. Von 1763 bis 1775 war Babel als Schnitzer im Rahmen königlicher Aufträge tätig. Das bisher unbekanntes Spiralmotiv als Zentralstück von Panneaux im Tafelwerk *Maisons de Campagne* (1743) des Charles-Étienne Briseux dürfte eine Erfindung Babels, des Stechers dieses Werks, sein. Demgegenüber lehnt sich der Maler Alexis Peyrotte (1699-1769) offenbar eng an Mondon an. Zwei von seinen ca. 15 Druckfolgen, darunter Chinoiserien, sind die *Vases rocailles* (1743) und *Cartouches rocailles* – letztere das Hauptmotiv seiner Entwürfe. 1749 wurde er *Peintre du Roi et Dessinateur pour les Meubles de la Couronne*; in dieser Position entwarf er Möbel und Textilien für Versailles und andere königliche Paläste.

Das Erscheinen der Madame de Pompadour, einer großen Förderin von Kunst, Architektur und Dekoration, brachte den Höhepunkt des französischen Rokoko und damit gleichsam „frischen Wind“ auch in die königlichen Bâtiments, deren neuer Direktor Leonormant de Tournehem wurde (1745-1751). Den Auftrag zur Innendekoration ihres Appartements in Versailles bekam der Architekt Ange-Jacques Gabriel, der seit ca. 1735 zusammen mit dem Schnitzer Jacques Verberckt die höfische Dekoration bestimmte (Schlafzimmer der Königin, 1735; sog. *Petits Appartements de Roi*, 1738/39; *Cabinet Intérieur*, *Arrière Cabinet*, *Cabinet de Madame Adélaïde*, 1753/55; *Cabinet du Conseil*, 1755/56). Leider ist der einzig erhalten gebliebene Raum mit Rocailledekoration sehr stark durch das Louis-Philippe verfälscht; erhalten haben sich allerdings Entwürfe Gabriels, die eine sehr klare, leichte und zurückhaltende Ornamentierung ganz in der Tradition der Régence dokumentieren. Alle höfischen, das *decorum* peinlich genau beachtenden Dekorationen Gabriels und Verberckts zeichnen sich durch einen zurückhaltenden, jede gewagte Bizarrie und Asymmetrie vermeidenden Konservatismus aus. Rocailles findet man nur an wenigen für sie „neuralgischen“ Stellen (an Spiegelrahmen und in Deckengewölben).

Auch Fontainebleau, die zweite große königliche Residenz, wurde von Gabriel und Verberckt ab ca. 1750 neu dekoriert. Je privater die Raumfunktionen, desto freier und reicher

die Dekorationen, unter anderem mit Stuck und Malereien von Van Loo, Pierre und Peyrotte, auch hier.

Erwartungsgemäß ganz das Gegenteil ist der Fall bei Meissonniers „Projet d'un Salon de la Princesse Sartorinski en Pologne“ (vor 1750) in einer für Frankreich undenkbar barocken, kurvig ein- und ausschwingenden, höchst plastisch-bewegten, in Worten kaum beschreibbaren, fast „schwülstigen“ Dekoration eher nach Art des Neorokoko im 19. Jahrhundert. Zu den dominierenden Elementen gehören schwere plastische, asymmetrische Muscheln, herauf- und heruntergekürvte Profile und Architrave und über den Spiegeln ebenfalls gekürvte Balkone mit Balustern und Figuren. Immerhin dokumentiert dieses Projekt eine der ganz wenigen noch bekannten Gestaltungsaufgaben Meissonniers nach 1735. Dessen Nachfolger in den *Menus-Plaisirs* waren die drei Brüder Slodtz: Sebastian-Antoine (1750–1754), Paul-Amboise (1754–1758) und René-Michel (1758–1764).

Von Pineau weiß man, dass er bis zu seinem Tode 1754 ein Dekorateur mit vollen Auftragsbüchern blieb. Seine letzte bedeutende Dekorationsaufgabe und zugleich das letzte Meisterwerk des *genre pittoresque* war der *Hôtel de Maisons* mit der *Salle de Compagnie* (ca. 1750) als Beispiel für die reife, ausgewogene Wandgestaltung des späteren französischen Rokoko, die auch hier nur eine Fortführung der *Régence* unter Integration asymmetrischer Elemente sowie zarter *Rocailles* ist und die man nur auf den zweiten Blick bemerkt. Die *Voûte* besitzt nur ein unteres Profil, während ihre friesartig geführten Ornamente einschließlich großer Kartuschen nach oben in den Plafond übergreifen. Weitere Dekorationselemente sind hängende Trophäen und, in den Zentren der vertikalen „Pilaster“streifen, Imperatorenköpfe. Höchst originell sind ferner Kapitellentwürfe Pineaus, die er entweder nach Art des Laub- und Bandwerks oder der *Rocaille* stilisiert. Seine *Rocaille*kapitelle wurden nicht nur Vorbild für Gabriel und Verberckt, sondern in ihrem sehnig-abstrakten Linienfluss um 1900 auch für Art-Nouveau-Künstler wie Eugène Gaillard und Hector Guimard. Pineaus Arbeit für die *Maison Claustrier* (1752) war wohl seine letzte.

Den Entwürfen nach zu urteilen von ähnlicher Schlichtheit wie Pineaus Dekorationen im *Hôtel de Maisons* sind die vom persönlichen Architekten der *Pompadour* und späteren *Architecte Ordinaire du Roi*, Lassurance II (Jean Cailleteau), und seinem Zeichner Jeanson entworfenen Dekorationen für Schloss Bellevue (1750/52); Schnitzer waren Verberckt und Rousseau. Die Wanddekorationen folgen ganz dem *Régence*-schema. Dasselbe trifft zu auf das Interieur

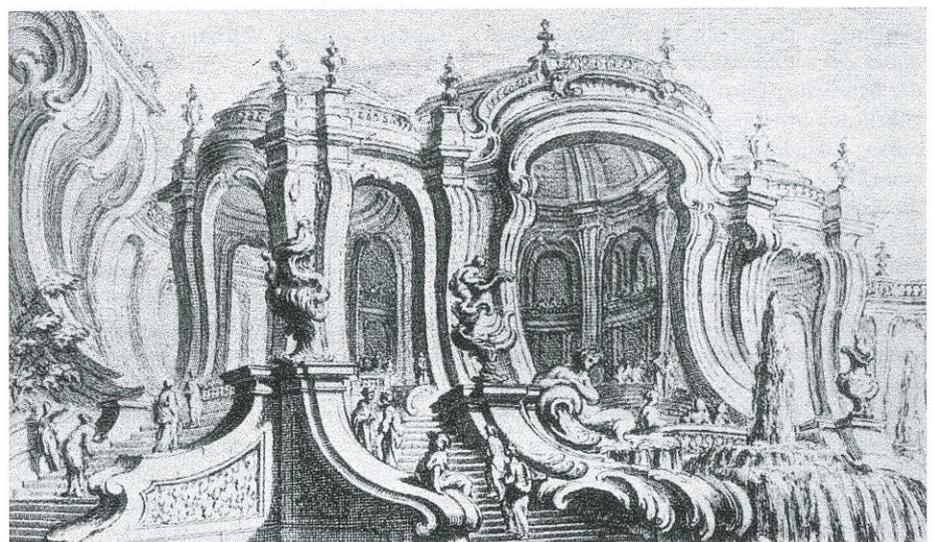
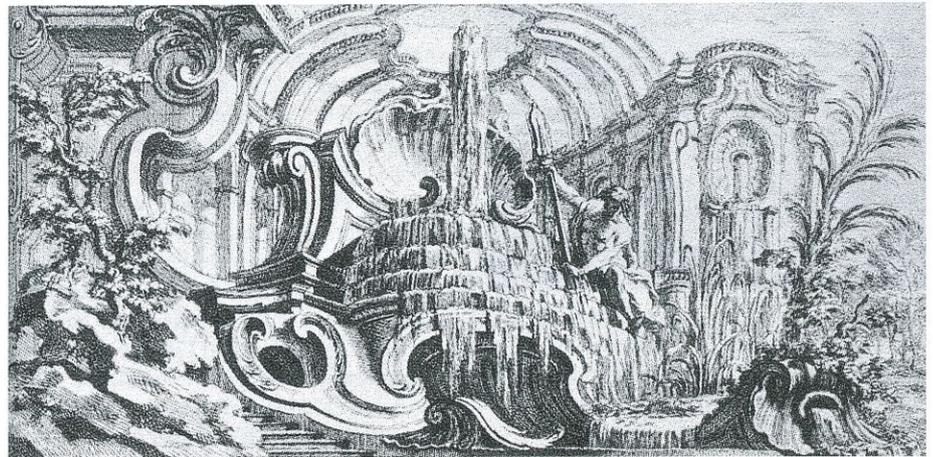


Abb. 16 a-c

J.-A. Meissonnier: Titelblatt und Entwürfe aus *Livre d'Ornements* (1734) und *Cinquième Livre d'Ornements* (1734)

des *Hôtel de Seignelay* (1752 oder später). Ein Blick in den *Grand Salon* zeigt nicht nur überraschende Motive wie senkrechte Profile als Panneauxbegrenzungen ersetzende hohe schmale Palmen (als Motiv erstmals in Oppenords Entwürfen für den *Palais Royal*, 1717), sondern auch gleichsam oben von einem kleeförmigen Bogen überfange-

ne, gekuppelte Panneaux. Wiederum als etwas „überdekorierte“ Ausnahme zu sehen ist der *Hôtel de Rohan* mit seinem *Cabinet de Singes* (1749/52; Abb. 27). Er enthält gemalte *Chinoiserien* von Christophe Huet, einem Meister in diesem Genre (z.B. auch im *Château de Chantilly*, 1735); sogar die Sockelpanneaux sind bemalt. Niederen



Abb. 17
Jacques II de Lajou: Gefrorener Brunnen, aus: *Livre nouveau de douze morceaux de fantaisie*, vor 1736

Gattungen entsprechende Dekorationen dieser Art – Grottesken als solche, Themen der figürlichen Darstellungen im Zentrum – waren nur in Hôtels möglich, nicht in Versailles. Gleichwohl ist die Wandstruktur streng: Die Rocailles sind symmetrisch und die Jagdszenen enthaltende Voûte besteht aus ungebrochen umlaufenden Kopf- und Fußgesimsen.

Arbeiten des konservativen Architekten Contant d'Ivriy 1755–1760 im Palais Royal und im Hôtel d'Évreux (ca. 1750) kündigen bereits das Ende des französischen *genre pittoresque* an. Die Wandgliederung des Grand Salon im Hôtel d'Évreux folgt mit seinen klaren Rundbögen über Spiegeln und Türen sowie den korinthischen Pilastern ganz akademischen Vorgaben. Ornamentale Motive – alle symmetrisch – finden sich ganz aufgelockert nur noch an wenigen Stellen vor allem des oberen Raumbereichs; die Voûte entspricht auch hier einem ununterbrochen umlaufenden Fries. Dasselbe gilt für seine nur noch in Stichtafeln überlieferte Dekoration beispielsweise der Chambre de Parade im Palais Royal, in der sogar wieder Halbsäulen auftauchen. Viele Ornamentmotive kündigen von der Rückkehr zum Stil des Le Brun.

Von kritischen, vor allem gegen den *genre pittoresque* nach Art des Meissonnier gerichteten Stimmen der 1730er und 1740er Jahre

abgesehen kam es seit ca. 1750 in Frankreich zu einer immer stärker werdenden, einen neuen Klassizismus propagierenden Kritik am Rokoko generell, auch aus den Reihen bisheriger Vertreter dieses Genres. Das war zum Beispiel der Fall bei den beiden aus Italien zurückgekehrten Architekten Jacques-Germain Soufflot und Charles-Nicolas Cochin, hinter denen als publizistische „graue Eminenz“ der Abbé Leblanc stand. Erste günstige Gelegenheiten waren 1750 der (anonym verfasste) Nachruf auf den verstorbenen Meissonnier im *Mercure* sowie 1754 und 1755 weitere Attacken von Cochin in derselben Zeitschrift. Das geschah nicht zuletzt aufgrund der fortschreitenden Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum, aber auch durch den Einfluss, den Piranesi persönlich und in seinen Stichen auf französische und englische Architekten und Entwerfer nahm. Vor allem wandte man sich gegen den *contraste* und die schwellend-plastische, barocke Kurvilinearität der Dekorationen eines Meissonniers und von ihm abhängiger Gestalter, aber auch gegen die Rocaille als ornamentale Form. Von besonders nachhaltigem Einfluss waren allerdings die Architekturpublikationen von Jacques-François Blondel (1705–1774). Er zählte zwar zu den ersten, die Entwürfe von Pineau veröffentlichte (1737), aber in seiner *Architecture françois* (1752–1756) rekurrierte er jetzt auf François Mansart, François Blondel und Claude Perrault – also nicht auf die Antike, sondern auf die Vertreter der klassischen französischen Architektur des 17. Jahrhunderts unter Louis XIV., ohne aber beim Interieur nicht doch gewisse, freilich sehr moderate Freiheiten zuzugestehen. Aus diesem Grund kam es zunächst zu keinen allzu radikalen Änderungen bei der Wandgestaltung von Innenräumen in Versailles. Was seit 1750 im *Style rocaille* vorerst endete, waren dessen Extreme.

So fehlt nun in der *Chambre du Roi* in Fontainebleau (1752–1754; Schnitzer: Verberck) jegliche Asymmetrie. Den Muschelrändern der großen Medaillons (z.B. über den Türen) fehlt jede bizarre Extravaganz, und statt des verflochtenen Laub- und Bandwerks im *Stile Lepautre* finden sich jetzt naturalistische Blumenzweige etc.

Noch später in königlichen Appartements ausgeführte Innendekorationen Gabriels und Verberckts in Fortführung eines konservativen, keine neuen Impulse mehr zeigenden *Style rocaille* bis nach 1760 geschahen eher retrospektiv unter dem Gebot der Kontinuität eines einheitlichen Stils.

Zum Niedergang des Rokoko trug ferner der Siebenjährige Krieg (1756–1763) bei; die Aufträge an die Künstler gingen ganz erheblich zurück. Als Blondel in seinem *Cour d'architecture* (1771–1778) den *genre pittoresque* endgültig noch einmal als *genre frivole*, [...] *une singularité, une bizarrerie, permise tout*



Abb. 18
Jacques II de Lajou: Rocailleschiff, aus: *Livre (de divers morceaux) d'architecture, paysage et perspective*, ca. 1740

au plus dans les ameublements, les porcelaines, les bronzes, etc. [III, p. 419] pejorisierte, war in Frankreich unter dem Eindruck des englischen Klassizismus längst ein neuer Klassizismus, der Louis-XVI.-Klassizismus, in Mode. Gabriels Arbeit am Petit Trianon 1762–1768 bedeutete die definitive Wende auch in der Architektur.

Zum Schluss muss noch erwähnt werden, dass neben den Schnitzereien an den Paneaux und dem Stuck der Decken (herausragende Meister waren hier Clerici und Chevallier) auch die farbigen Malereien ganz wesentlich zum stilistischen Charakter des *genre pittoresque* beitrugen. In diesem Bereich hat sich durch spätere Zerstörungen und Neudekorationen leider noch weniger erhalten. Herausragende Beispiele sind die *cabinets des singes* in Chantilly (vor 1735), Champs (1748) und im Palais Rohan (Paris, ca. 1750). Meister der illusionistischen Architektur- und Bühnenperspektive waren die Gebrüder Brunetti.

Nicht zu vergessen ist ferner, dass auch Gemälde und Stiche (besonders in Buchillustrationen) mit Innenraumszenen prächtige Rocailledekorationen vermitteln.

3. Kunsthandwerk

Mit Beginn der *Régence* wandelte sich im Interieur nicht nur die Wanddekoration, sondern auch die bewegliche Innenausstattung. Die Interieurs wurden schlicht und durch große Fenster hell; die bevorzugten

Farben Weiß und Gold kamen der neuen Leichtigkeit noch entgegen. Es regierten Farbe und Licht. Die Verwendung von Stuck, ein eher für sehr plastische Modellierungen bevorzugtes Material, ging stark zurück; Malereien gab es primär nur noch über den Türen. Wandbespannungen und sogar Drucke (*Calicos*, i.e. „indische“ Drucke) wurden Mode, weil sie günstiger waren als die kostspieligen geschnitzten Panneaux. Bei den *Calicos* war sogar ein bayrischer Unternehmer namens Oberkampf, der in Jouy-en-Josas bei Paris produzierte, führend. Bespannungen und Drucke wurden auch für Paravents (Wandschirme) verwendet; hier waren *toutissus*, Leinwandpanneaux mit Wolldekors, beliebt. Je privater die Appartements, desto freier, gefälliger, fröhlicher, sogar ein wenig exzentrischer wurden, dem *decorum* folgend, auch die Innenausstattungen mit erlesenen Möbeln, kleinen Tischchen, kleinen Lackarbeiten, Porzellan, Bezugsstoffen, Tapisserien und tausend anderen kleinen Dingen. Die Interieurs zeugten vom Reichtum der Besitzer; bedeutende Familien hatten ihre „offiziellen“ Lieferanten. Das führte wiederum zu einem Wettkampf der Handwerker untereinander und somit zu immer erleseneren, eleganteren und technisch perfekteren Möbeln sowie zur Diversifikation der Funktionstypen. Eine Liste der besten Handwerker der Aristokratie wurde um 1740 von Bachaumont für Maréchal d'Isenghien zusammengestellt: Für die Gestaltung der Umgebung von Gebäuden und großen Gärten seien Contant d'Ivry und Cartaud die Besten; M. de la Chapelle, Le Notres bester Schüler, für die Anlage von Baumreihen und Blumenbeeten; die Herren Slodtz, Bildhauer des Königs, wären die Besten bei der Innen- und Außendekoration: Kamine, Buffets, Ofengitter, Marmorbassins für Speisezimmer, Vasen, Kohlepfannen, Kamineinfassungen, Tafelaufsätze, vergoldete Bronzekandelaber, Gartenvasen aus Marmor resp. Stein, Bronze, Terrakotta oder Blei; Bouchardon, Lemoyne d. J., La Datte und die Adam-Brüder für Marmorstatuen; Morizau, Lesueur, Charny und Cayeux zum Schnitzen von Rahmenprofilen; De Launey zum Schnitzen schlichter Rahmen; und schließlich sei Meister Pingat im Reinigen von Gemälden der Geeignetste.

Alle Gewerbe des französischen sogenannten Kunsthandwerks boten sich als unendliche Spielwiese zum Ausleben des *Style rocaille* an. Auch hier haben sich Entwürfe und Objekte erhalten, die bereits vor Meissonnier oder zeitgleich mit ihm Rocailles oder Asymmetrien zeigen.

Die klare, dem *decorum* folgende Differenzierung zwischen Staats- und Privatgemächern sowie Stockwerklage führte zum Aufschwung und zu Differenzierungen im

Tischlerhandwerk. Verlangten Staatsgemächer traditionell eher große Gueridon-Tische, Stühle und Konsoltische, die wie Spiegel und Kamine als Teil der Wanddekoration gesehen wurden und oft Widerhall auch in der Fußboden- und Deckengestaltung fanden, so spielten sich die Innovationen eher im Bereich der auf feine Furniere, Intarsien und Lackdekors spezialisierten *ebenistes* für die Ausstattung der Privaträume (Schlafzimmer, Boudoirs, Salons) ab. Traditionell gefragt waren hier Kommoden, Schreibschränke (Kommoden mit Aufsätzen), Tische zu vielfältigen Zwecken, beispielsweise Schreibtische, Standuhren sowie Sitz- und Liegemöbel vielfältigster Art; als Bespannungen und Bezüge dienten kostbare Seidenstoffe und Brokate. Eine Ausweitung des Handwerks begann mit der Produktion kleinerer femininer Möbel: Beistelltischchen aller Art für jeden Zweck, Ankleidemöbel, kleine Kommoden, *escritoirs*, Nachttische, Regale, kleine Kästchen für jeden Zweck von der Medaillenaufbewahrung bis zum Nähzeug, Eckregale etc., und alles mit den fein s-förmig geschwungenen Beinen. Das Fehlen von Kleiderschränken verweist übrigens auf die Existenz von Kleiderkammern. Wandkonsolen (zumeist paarweise angeordnet) und Kommoden hatten fast immer eine Deckplatte aus Marmor. Die beliebtesten Materialien waren Furniere mit geometrischen Mustern, Blüten, Zweigen und Vögeln, Lackmalereien und Porzellanplaques sowie figürlichen und ornamentalen Bronzen, die bei billigeren Möbeln durch oft vergoldete Schnitzereien ersetzt werden konnten. Rocailles finden sich nun vor allem hier, in Form von Schnitzereien, feuervergoldeten Bronzebeschlägen, weniger häufig als Intarsien, aber auch nur als wohlfeile Malereien. Die bedeutendsten *fondeurs-ciseleurs* im Bereich der Bronzebeschläge waren Jacques Caffieri und sein Sohn Philippe (II).

Wesentlich schlichter und begrenzt im Spektrum der Möbeltypen waren die Möbel des Kleinadels und des Bürgertums. In der Regel handelte es sich um nach Art der Holzpanneaux beschnitzte, nur gelegentlich bemalte, vergoldete oder durch andere Materialien (besonders Textilien bei Sitzmöbeln) veredelte Eichenholzmöbel. Zentrum war auch hier Paris mit Straßburg und Aachen-Lüttich als typischen Ausstrahlungsgebieten in Grenzgebieten des Reichs. Allein in Paris gab es im 18. Jahrhundert ca. 1200 Meister-Ebenisten, die nicht nur aus den Provinzen, sondern auch aus den Niederlanden und dem Reich zugewandert waren. Sie produzierten nicht nur für den französischen Adel, sondern exportierten ihre Luxusmöbel an europäische Höfe (vor allem in das Reich und nach Schweden, Russland, Norditalien, Spanien und Portugal, weniger nach England und in die Niederlande) und



Abb. 19

F.-A. Mondon: „Puzza tenant son fils Horus Divinitez qui preside aux grains et fruits dez les Chinois“, aus: *Cinquieme livre de figures et ornements chinois*, 1736

in die überseeischen Kolonien. Zu den bedeutendsten Ebenisten – seit den Jahren um 1750 mussten sie ihre Möbel signieren – zählten Charles Cressent, Jacques Dubois, Denis Genty, Jean-Baptiste Fromageau, Bernard II van Risen Burgh/Vanrisamburgh, Jean-François Oeben, Jean Demoulin und Antoine-Robert Gaudreaus – um nur eine subjektive Auswahl zu geben. Freilich kooperierten bei der Möbelproduktion eine ganze Reihe von Handwerkern (das waren vor allem die *fondeurs-ciseleurs* für die Bronze- und die *ciseleurs-doreurs* als Vergoldder), die ihre extrem eng definierten Tätigkeitsbereiche streng überwachten – was sogar für die Botengänge zwischen den Werkstätten galt. Das führte bei Mehrfachtalenten wie dem Bildhauer, Bronzearbeiter und Möbeltischler Ch. Cressent zu lebenslangen Produktionsproblemen. Das weitgehende Fehlen von Entwurfszeichnungen belegt das überaus hohe Niveau aller Beteiligten, denen die plastische Umsetzung weitestgehend selbst überlassen wurde. Ein angesichts seiner Pracht einem Paradeschlafzimmer angemessenes Schaumöbel ist die gegen 1735 in Paris entstandene Kommode von Antoine-Robert Gaudreaus (zugeschrieben) in der Münchener Residenz (Abb. 28). Hier ist gut erkennbar, wie der ornamentale Dekor – Goldbronze – vor allem von rahmender Funktion ist. Obwohl um 1737 entstanden, bilden Rocailles zwar den geringsten Anteil am Gesamtdekor, aber es handelt sich bereits um echte, wenn auch eher noch rudimentäre Rocailles, also um C-Bögen mit Muschelkammen in asymmetrischer Anordnung, z.B. auf den beiden seitlichen Schubladenfronten sowie den Flanken. Die



Abb. 20
F. Boucher: Rocaillegrotteske, 1737/40

entwickelteren Rocailles der Kartusche unten über den Fußstegen lassen beide auf eine spätere Hinzufügung schließen. Sowohl die voluminöse Form als auch die Dekoration weisen freilich eher auf eine in Bayern (Cuvillies) entstandene Entwurfszeichnung hin. Auch bei einer typisch französischen Kommode, dem beliebtesten Repräsentationsmöbel dieser Zeit, ca. 1730/35 von Ch. Cressent gefertigt, handelt es sich angesichts seiner reichen Bronzebeschläge, hinter denen das Holzfurnier völlig zurücktritt, um ein reines Schauobjekt für repräsentative Prunkräume. Seine Bronzedeckungen folgen gänzlich dem *genre pittoresque*: undulierende Blattwedel, fliegende Drachen, Palmetten, noch rudimentäre Muschelkämme über C-Bögen (als Indikatoren einer frühen Datierung), Blatt-Muschel-Kombinationen als Eckzierden und eine noch symmetrische, zentrale Rocaillekartusche mit Maskaron. Für den französischen Geschmack bleibt diese reiche Dekoration auch bis zum Ende der Rocaille-Mode eher überreich. Der Export solcher Möbel trug zur Verbreitung der Rocaille an den europäischen Höfen bei, wie ein Blick auf die frühen Dekorationen Cuvillies' der 1730er Jahre zeigt. Bei preiswerteren Möbeln ist der plastische Dekor nicht mehr aus Bronze sondern nur noch aus geschnitztem Holz und dieses wiederum vergoldet bei den kostspieligeren Exemplaren.

Einen Aufschwung nahm auch das Goldschmiedegewerbe. Nach den großen Einschmelzungsaktionen unter Ludwig XIV. musste das staatliche und private Silber ersetzt werden; allerdings bevorzugte man nun das nicht mehr vergoldete Silber wegen seines kühlen, eleganten Glanzes. Die flächigen und kantigen Objekte der Laub- und Bandlwerk-Zeit wurden zunehmend von immer plastischer werdenden verdrängt. Man speiste zwar zunehmend von Porzellan; Gefäße für heiße Flüssigkeiten wie Terrinen und Saucieren, aber traditionell auch Salzgefäße wurden in Silber bevorzugt. Wohl begann unter Philipp von Orléans auch hier die Rückkehr zu Pracht und Aufwand, was sich vor allem in den kostbaren, überreich dekorierten, unter dem Primat der Rocaille gestalteten Tafelaufsätzen manifestierte, aber nicht mehr einzig in repräsentativer Hinsicht sondern vor allem unter dem steigenden gesellschaftlichen Einfluss der Damenwelt hinsichtlich Komfort, Bequemlichkeit und Luxus bei stetiger Ausweitung der Gebrauchstypen. Herrentrinkgelage mit schweren Humpen wie im Barock zählten nicht mehr zu den feinen Sitten. Paris war zu dieser Zeit das Zentrum der Goldschmiedekunst. Es lieferte Silber für die europäischen Höfe – davon zeugen noch heute herausragende Bestände in Lissabon, St. Petersburg, Kopenhagen, aber auch München – und war Vorbild für Hof- und

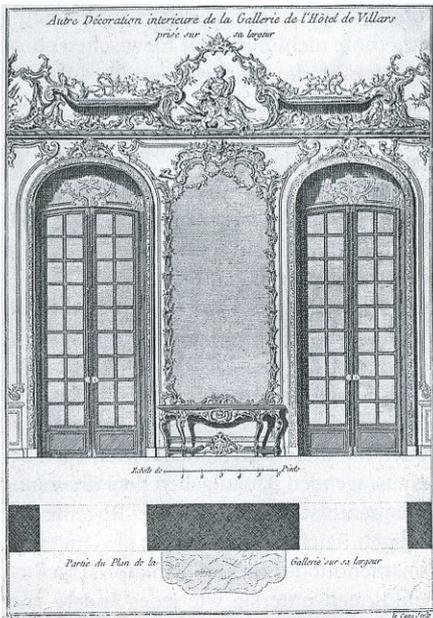


Abb. 21
N. Pineau: Wandpartie der Galerie des Hôtel de Villars, Paris 1732/33

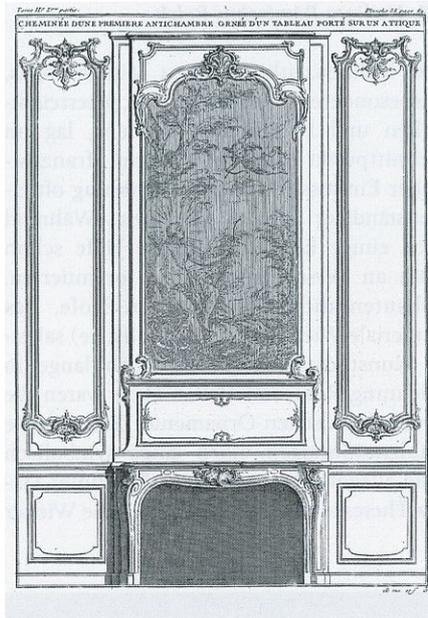


Abb. 22
J.-F. Blondel: Wandpartie mit Kamin einer Première Antichambre, in: *De la distribution des maisons des plaisance, 1737/38* (nach N. Pinot?)

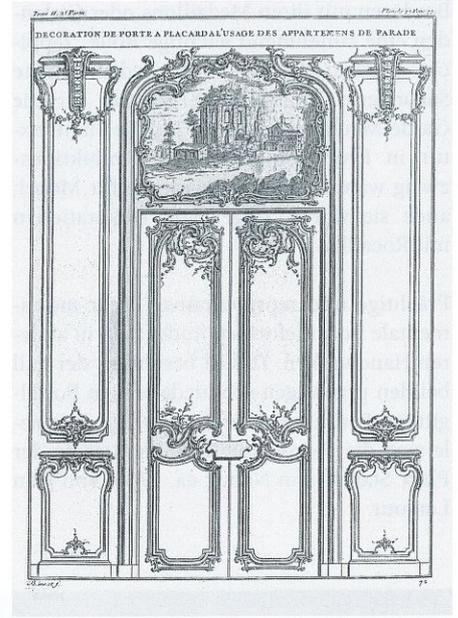


Abb. 23
J.-F. Blondel: Wandpartie mit Tür und Supraporte eines Appartemens de Parade, in: *De la distribution des maisons des plaisance, 1737/38* (nach N. Pinot?)

Zunftgoldschmiede vieler Länder, auch in den Kolonien. Da Pariser Goldschmiede teuer arbeiteten, bestellten viele Auftraggeber in Paris nur die Entwurfszeichnungen, nach denen einheimische Goldschmiede fertigten (so am Hof von Schweden). Für Pariser Goldschmiede war die Rocaille weniger applizierbares Ornament als vielmehr Gestaltungs„thema“ und Ideengeber für eine freiplastische, oft asymmetrische, bestens ausponderierte, kurvige oder fließende, oft Wasser assoziierende Modellierung der Gefäße und Geräte mit Muschel- und Rocailleelementen, weichen S- und C-Spangenkörpern, Laub, Blüten und Blattwedeln (Abb. 29). Nicht nur die Knäufe von Gefäßen in Form von Früchten, Blättern, Tieren, Rocailles etc. alludieren in der Regel die Funktion des Gegenstandes, sondern oft Gestalt und Dekor der Gefäße selbst, zum Beispiel Muscheln und Seewesen bei Fischsuppenterrinen, Früchte und Blätter des Kaffeebaumes bei Kaffeekannen. Die großen Künstlergoldschmiede waren nicht auf Vorlagen angewiesen – im Gegenteil: sie waren es, die mit Originalität, Phantasie und Ideenreichtum die Maßstäbe setzten, die Rocaille interpretierten und weiterentwickelten; sie schufen sich ihre persönlichen oder Werkstattstile selbst. Von dem fast nur entwerfenden Meissonnier abgesehen – von Thomas Germain hat sich ein Weinkühler erhalten (Musée du Louvre, Paris), dessen abstrakt fließende, das Element Wasser assoziierende Formen mit 1727/28 mindestens so früh datieren wie ähnliche an Silber-

objekten nach (oder von?) Meissonnier – zählten zu den ganz großen Silberschmieden besonders die Hofgoldschmiede (*orfèvres du roi* resp. *sculpteurs et orfèvres du roi aux galeries du Louvre*) Pierre Germain, Thomas Germain, François-Thomas Germain und Jacques Roëttiers, aber auch Namen wie Bailly, Joubert, Duguay, Regnard und viele andere – auch in der Provinz! Werkstätten wie diejenige des J.-F. Germain beschäftigten bis zu 80 Mitarbeiter, um die Großaufträge – Tafelservices wurden mit bis zu 1000 Einzelementen immer umfangreicher – bewältigen zu können – was manchmal Jahrzehnte dauerte, wie 1728–1766 im Fall des Tafelservices für den Lisabonner Hof. Eine prestigeesüchtige Klientel spornte auch die Goldschmiede zu immer neuen, ausgefalleneren Inventionen und technischen Spitzenleistungen an. Gleichwohl sei angemerkt, dass parallel zum *genre pittoresque* die Régence ohne Rocaille auch in der Goldschmiedekunst bis zum Louis-XVI.-Klassizismus eine gefragte Stilalternative blieb; gute Goldschmiede konnten in beiden Moden arbeiten. Dass es in der französischen Provinz zu regionalen Mutationen im *Style rocaille* kam, sei nur angemerkt.

Eine besonders ausgeprägte Spielwiese der Rocaille war das als Dekoration von Interieurs außerordentlich begehrte Porzellan. Beliebte waren außer Figuren und Vasen vor allem Service, die auch in diesem Material oft aus Hunderten von Einzelstücken be-

standen. Porzellan wurde zum formbaren Stoff des Rokoko schlechthin, sogar für Toiletten. Unter den zahlreichen Manufakturen war Sèvres mit ihrer „blauen Ware“ die bedeutendste; Leiter ihres Entwurfstudios war seit 1766 der berühmte Étienne Falconet. Weitere Manufakturen gab es in Rouen, La Rochelle, Quimper, Straßburg, Moustiers, Marseilles und Pont-aux-Choux; jede der Manufakturen war durch besondere Produktionsschwerpunkte, Farbgebung und andere Gestaltungseigenarten gekennzeichnet (Abb. 30).

Bleibt noch ein Blick zu werfen auf die Tapissiererei, die auch weiterhin in Form von Wanddekorationen und Türvorhängen wichtiges Element der Interieurs blieb. Der Themenwandel ihrer Sujets folgte der Malerei; die bedeutendsten Maler Frankreichs entwarfen auch für Tapissieremanufakturen. Das war der Fall bei Jean-Baptiste Oudry, der seit 1734 für Beauvais tätig wurde. Zu den Themen zählten jetzt Szenen aus Molières Komödien und Natoires „Don Quixote“, eingewoben in feine Régencegrottesken. Nachfolger Oudrys war seit 1736 Boucher; er entwarf unter anderem Kartons mit „italienischen“ Dorffesten unter Ausweitung der Farbpalette; beliebt waren auch Szenen aus Fontaines Fabeln. Eine Zurückdrängung mythologischer Themen zugunsten kleinerer Formate mit pastoralen Themen, auch hier jetzt in Grotteskenrahmen, fand bald sogar in den königlichen Gobelins statt. Unter Sufflot spielten die

Bordüren mit ihren Medaillons oder Girlanden eine zunehmend wichtige Rolle. Teppiche produzierte die 1724 wiedereröffnete Savonnerie. Hochwertige Brokate für die Garde-Meuble lieferte ab 1730 die Manufaktur in Lyon. Ein wichtiger Produktionszweig waren ferner Bezugsstoffe für Möbel; auch sie waren Träger von Dekorationen mit Rocailles.

Prächtige und repräsentative, sogar monumentale Rocailleformen findet man in anderen Handwerken. Das ist besonders der Fall bei den prächtigen schmiedeisernen Portalgittern. Berühmte, sehr aufwendige, Beispiele sind die vergoldeten Schlossgitter an der Place Stanislas in Nancy, ca. 1750, von Jean Lamour.

III. Heiliges Römisches Reich

Die frühneuzeitliche Kunst Mitteleuropas, insbesondere des süddeutschen, österreichischen und böhmischen Bereichs, lag im Schnittpunkt italienischer und französischer Einflüsse unter Herausbildung oft eigenständiger lokaler Varianten. Während sich einige kleinere deutsche Höfe schon früh an Versailles und Paris orientierten, schauten die habsburgtreuen Höfe, das imperiale Wien und die (katholische) sakrale Kunst dieser Regionen noch lange in Richtung Rom und Italien (hier waren die architektonischen Ornamente, darunter die Säulenordnungen, noch lange symbolisch und allegorisch konnotiert). Erst unter Maria Theresia verschloss sich auch die Wiener

Hofkunst und in ihrem Gefolge andere Habsburgerhöfe nicht mehr der inzwischen europaweiten Mode des *Style rocaille* – freilich eher im privaten Bereich und stets der sprichwörtlichen habsburgischen Bescheidenheit folgend.

Erst der ab ca. 1760 aufkommende französische Neoklassizismus unter Louis XVI. führte auch hier zu einer Neuorientierung und zwar zuerst in den Metropolen.

Die Entwicklung der Rocaille in Form und Funktion geschieht in Mitteleuropa unabhängig von der Bauaufgabe, der Wand- und Deckengestaltung sowie weiteren Dekorationsbereichen. Nur die zu dekorierenden Zonen mit diesem Ornament unterliegen bei herausragenden Bauaufgaben dem *decorum*.

Ornamenthistorisch war die Rocaille im Heiligen Reich nichts anderes als eine neue Ornamentmode, die im Prinzip denselben Funktionen unterlag wie jedes andere voraufgegangene Modeornament. Ob Kartuschen nun nach Art von Rollwerk, Teigwerk oder Rocailles geformt sind, ändert nichts an ihrer Funktion und ihrer Anwendung. Dasselbe gilt für das Überspinnen von Flächen mit Beschlagwerk, Schweifwerk, Laub- und Bandlwerk, Akanthus oder Rocaillegittern. Das beantwortet wahrscheinlich auch die bisher nicht gestellte, aber zentrale Frage, aus welchem Grund man in Mitteleuropa auch für den sakralen Bereich ein Ornament übernahm, das in seinem Ursprungsland – Frankreich – im Zusammenhang mit Wasser, Grotten und dem feuchten Element eindeutig profan, erotisch und zum Teil sogar lasziv konnotiert war.

Was sich ändert, sind beispielsweise Materialvorlieben und plastische Qualitäten. Im Unterschied zum flächigen Laub- und Bandlwerk kann man mit der Umsetzung der Rocaille in Stuck eine bis zur Monumentalität hinführende differenzierte Abstufung der Plastizität erzielen, die bis hin zur Eigenplastizität unabhängig vom Träger gehen kann. Aber auch das ist mit Blick auf das Teig- und Knorpelwerk des 17. Jahrhunderts nicht neu. Allerdings lässt die Modellierung der Rocaille dem Stukkator größere individuelle Freiheit als das in seinen Bewegungsformen relativ eng festgelegte Laub- und Bandlwerk. Hinzu kommt, dass die Ausstukkierung großer Räume mit der punktuell akzentuierenden Rocaille tendenziell preisgünstiger war als die kleinteilig flächendeckende All-over-Dekoration der Régence mit ihren zudem zahlreichen symbolischen und figürlichen Dekormotiven.

Es stimmt nicht, wenn manchmal behauptet wird, die Rocaille sei ein raum- oder gegenstandsvereinheitlichendes Ornament; bei ausschließlicher Verwendung trifft das auch auf jedes andere der früheren Ornamente, insbesondere das Teig- und Knorpelwerk, zu. Dasselbe gilt für die Behauptung, dass die Rocaille die oberen Bereiche der Wand



Abb. 24
Germain Boffrand: Hôtel de Soubise, Salon de la Princesse, Paris 1736/39