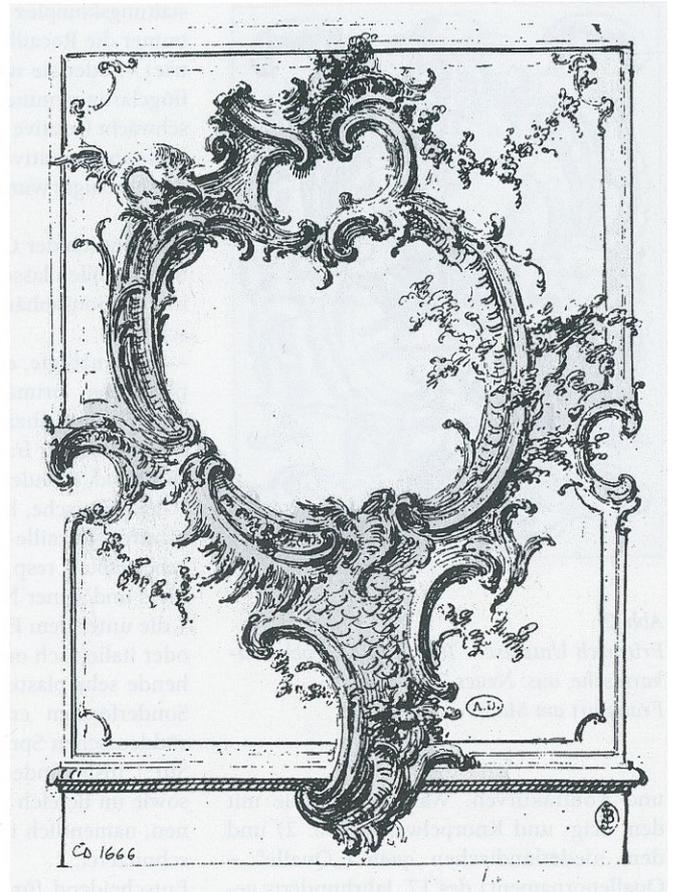




51/52

BAROCKBERICHTE

Abb. 1  
 Nicolas Pineau: Rocaillekartusche  
 Handzeichnung, ca. 1735  
 Musée des Arts Decoratifs, Paris



## Günter Irscher Style rocaille

### I. Rocaille

Wirft man einen Blick in neuere deutschsprachige kunsthistorische Literatur<sup>1</sup> zum Thema Barock oder Rokoko, erlebt man etwas Seltsames: Ganz im Unterschied zur Architektur, zu den Bildwerken und zur Malerei, die alle intensiv besprochen werden, ist von der ornamentalen Dekoration wenn überhaupt, dann nur in ein oder zwei marginalen Sätzen die Rede. Das ist ganz erstaunlich, denn man stelle sich einmal vor, man beträte einen barocken Festsaal oder eine Rokokokirche, deren Inneres nur aus ungegliederten nackten, glatten weißen Wänden mit schlichten Mauerdurchbrüchen als Fenster und Eingänge sowie eventuell nur noch aus nicht klar umrahmten Wandmalereien bestünde. Der Besucher wäre enttäuscht und der Kenner würde den Festsaal resp. die Kirche als für nicht vollendet bewerten, weil etwas ganz Entscheidendes fehlte: nämlich die ornamentale Dekoration, zu der dem Verständnis der frühen Neuzeit nach auch der ganze architektonische Formen- und Schmuckapparat von den Säulen bis hin zu schlichten Profilen zählte. So äußert sich Franz Christoph von Scheyb, Kaiserlich-Königlicher Hofrat in Wien, über undekorierte Innenräume launig mit den Worten: *Weiße Gewölber und Wände beleidigen das Auge [Köremons Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen, zum Unterrichte der Schüler und Vergnügen der Kenner, Leipzig-Wien 1770*

(12), p. 466]. Namentlich im Sakralbau mit seinen oft schlichten Fassaden entsteht die feierliche Wirkung erst durch die Ausstattung. Bereits in der Antike entstand die Auffassung, dass nicht nur die Proportionen sondern auch und vor allem der Schmuck des Gegenstandes dessen Schönheit bestimme – eine sich auch durch die Architektur- und Dekorationstheorie der frühen Neuzeit hinziehende Streitfrage, die jedoch unschwer zu beantworten ist, denn vor 1900 ist es erst der ornamentale Apparat einschließlich der Bauornamente, welcher die Proportionen konturiert und damit erst erfahrbar macht.

**Charakteristiken** – Von ca. 1720/35 bis 1750/75 wird ausgehend von Frankreich ein Ornamentmotiv – die *rocaille* – in weiten Teilen Europas und den Überseegebieten modisch, das mit der bereits zeitgenössischen deutschen Bezeichnung *Muschelwerk* ungenau umschrieben wird, da mit diesem Begriff auch die traditionelle (Jakobs-)Muschel als altbekanntes Dekorationsmotiv gemeint sein kann. In Wirklichkeit bewegt sich die Modellierung der Rocaille in der Spektralbreite von der auch früher schon beliebten naturalistischen Muschel in allen heimischen und exotischen Variationen über weich fließende, wasserfallartige Stilisierungen, bizarr-phantastische Stein- und dornenspitzi-ge Formen bis hin zu baumrindenähnlichen

Motiven der Spätzeit; oft treten noch Schlitzungen und blasenförmige Durchlöcherungen hinzu. Eher sieht man Naturformen hinein, als dass sie dem Ornament in den meisten Fällen wirklich als konkrete Naturvorbilder dienen. Das wird sofort klar, wenn man den Blick auf eine Handzeichnung des Nicolas Pineau mit einer eine Fläche füllenden Rocaillekartusche (ca. 1735; Abb. 1) wirft, in der alle möglichen Formen – naturalistische und phantastische Muschelränder, C-Spangen mit Laubwerkbesatz, Schuppierungen, Zweige, Girlanden und sogar geflügelte Drachen – wie in einem alchemistischen Tiegel asymmetrisch miteinander verschmolzen sind – das ganze Formenarsenal des *genre pittoresque* in einem Entwurf; zudem füllt die Kartusche nicht nur die Fläche, sondern verwächst auch mit ihrem Rahmen und übergreift (unten) sogar ein architektonisches Profil.

Anhand der Kartusche Pineaus werden sofort wichtige ornamentale Wesensbestimmungen der Rocaille evident:

- das Changieren zwischen Kunst- und Naturform
- die Ambivalenz von Gegenstand und Ornament
- die Möglichkeit der Asymmetrie
- die irrationalen Größenverhältnisse

Typisch ist die Verschmelzung von Natur- und organischen Formen in fließende Kurven



Abb. 2  
Friedrich Unteutsch: Teig- und Knorpelwerk-  
kartusche, aus: *Neues Zieratenbuch*,  
Frankfurt am Main, ca. 1640/5

und Kontrakturen. Was die Rocaille mit dem Teig- und Knorpelwerk (Abb. 2) und dem niederländischen *quab* („Qualle“ = Quallenornament) des 17. Jahrhunderts gemeinsam hat, ist ihre „proteische“ Möglichkeit, jedes historische Ornament gleichsam „alchemistisch“ in ihre eigenen Formen umzuschmelzen. Hier begründet sich das in der Literatur immer wieder hervorgehobene Phänomen ihrer möglichen „Bildwertigkeit“ in Form von Rocaillehäusern, Rocailleebäumen und ganzen Rocaillelandschaften (Abb. 34) sowie ihrer Ambivalenz zwischen Natur- und Kunstform. Dass der Rocaille im Unterschied zum Akanthus, zur Maureske oder zu anderen Ornamenten kein vorgegebenes Bewegungsschema eignet, trägt dazu bei. Kurz: der gleichsam proteische Charakter der Rocaille ermöglicht die „Rocailleisierung“ jedweder Form, jedweden Gegenstandes. Etwas provokativ könnte man formulieren, dass es die eigenständige Rocaille *sui generis* überhaupt nicht gibt, sondern nur rocailleisierte Überformungen altbekannter Ornamente der Régence (Frankreich) und des Spätbarock (Mitteleuropa) – das Geheimnis ihrer Erfolgsgeschichte.

Ein wesentliches Merkmal der Rocaille ist ihre nicht obligatorische, aber mögliche Asymmetrie (*contraste*). Asymmetrien gab es in der Kunst zwar schon vereinzelt seit dem 17. Jahrhundert und früh im 18. Jahrhundert (beispielsweise bei Gilles-Marie Oppenord), aber zur Modeerscheinung wurde sie erst im Zusammenhang mit der Rocaille Meissonniers. Möglich sind hier zwei unterschiedliche Modi der Asymmetrie: entweder ist die Einzelform asymmetrisch – das muss im Ge-

staltungskomplex dieser Zeit übrigens nicht immer die Rocaille sein (absolute Asymmetrie) –, oder sie wird durch schmetterlingsflügelartig symmetrische Zuordnung abgeschwächt (relative Symmetrie). Je „offizieller“ und repräsentativer die Gestaltungsaufgabe, desto weniger wurden Asymmetrien toleriert.

Hinsichtlich der Geschichte der Dekoration mit Rocailles lassen sich drei verwendungs- und regionsabhängige Strömungen unterscheiden:

- die gemäßigte, eher sporadische, schwach plastische, primär auf Wände, Plafonds und Flächen abzielende höfische Rocailledekoration der französischen „Klassizisten“ (Boffrand, Blondel und andere);
- der plastische, betont asymmetrische und bizarre (Rocaille-)Dekor einiger französischer Hôtels resp. Salons im Stile Meissonniers und seiner Nachfolger;
- die unter dem Einfluss des einheimischen oder italienisch orientierten Spätbarock stehende sehr plastische, dominierende, auch Sonderformen entwickelnde Rocaille des süddeutschen Sprachbereichs („Augsburger Stil“), insbesondere in der Sakralarchitektur sowie im Bereich nichthöfischer Dekorationen, namentlich im Stuck und in der Holzschnitzerei.

Entscheidend für die von der Rocaille geprägten Dekorationen ist nicht nur ihre Form, sondern auch ihre vom Dekorationsort abhängige Verwendungsintensität, ihre Plastizität und die Art und Weise ihrer Anwendung (*decorum*).

**Zum Begriff** – Bereits um 1540 waren es *rocailleurs*, die bei der Anlage und Ausgestaltung von Fontainen und Grotten *travaile de rocaille* oder *travail de coquilles* in Form von Stein- und Muschelinkrustationen ausführten. Auch Ende des 17. Jahrhunderts ist im selben Zusammenhang außer *petrifications* von *rocaille* die Rede. Als Ornamentbegriff erscheint die *rocaille* erstmals im Zusammenhang einer Anzeige des *Livre d'ornemens* von Meissonnier in der März-Ausgabe des *Mercur de France* von 1734, in der unter anderem von *des Rocailles, et Coquillages*, [...] *des effets bizarres et pittoresques*, [...] *dont souvent aucune partie ne répond à l'autre* [p. 558 f.] die Rede ist (Abb. 16). Bereits hier wird das ornamentale Genre mit den Adjektiven *bizarre* und *pittoresque* konnotiert, was zur zeitgenössischen Bezeichnung der ganzen ornamentalen Mode als *genre pittoresque* führte, vor allem wegen der allen klassischen Gestaltungsregeln widersprechenden Asymmetrie. Von nun an taucht der Begriff *rocaille* entweder adjektivisch oder subjektivisch in Titelblättern von Ornamentdrucken, Architekturpublikationen und weiteren Zusammenhängen auf. – Der Begriff *rococo* (deutsch: *Rokoko*) ist, wie die meisten Stilbegriffe der Kunsthistoriographie,

hingegen nicht zeitgenössisch. In Analogiebildung zum Begriff *barocco* lässt sich der Neologismus *rococo* 1796 in Pariser Künstlerateliere nachweisen, bevor er 1842 erstmals in der Literatur der Académie française genannt wird. Meines Erachtens könnte es sich bei dem Begriff um ein Kompositum aus *roc/roche* (Felsstück/Felsmasse) und *coq-uille* (Muschelschale) handeln, anspielend also auf Fels- und Muschel-„zeug“! Allerdings muss beachtet werden, dass der Begriff *Rokoko* nicht nur die Rocaillemode im engeren Sinn einschließt, sondern auch die voraufgegangene Phase der *Régence*, und das in allen Kunstbereichen. Demzufolge ist „Rokoko“ nicht gleichbedeutend mit „Rocaille“. Allerdings gilt es meines Erachtens zu differenzieren: Im Unterschied zum französischen Rokoko, das man als „Régence-Rokoko“ oder „originäres Rokoko“ bezeichnen sollte, da es keine Weiterentwicklung des französischen Barockklassizismus im Sinne eines „Spätbarocks“, sondern eine eigenständige neue Gestaltungsmode ist, handelt es sich beim mitteleuropäischen, insbesondere nichthöfischen Rokoko nur um ein Wechsel des Leitornaments innerhalb eines primär italienisch geprägten Spätbarock; hier wäre der Begriff „Rocaille-Spätbarock“ angemessener. Wenn im Folgenden gelegentlich von Rokoko die Rede ist, so ist damit primär stets die gesamte Kunstrichtung in allen Kunstgattungen gemeint.

**Zur Funktion** – Außer der ornamenttypischen Form sind wie bei jedem Ornament auch für die Rocaille typische Dekorationsfunktionen wichtig, insbesondere hinsichtlich der Architektur und ihrer Wandgestaltung an der Fassade und im Interieur:

- punktuell akzentuierend: Das ist besonders der Fall bei Rocailles, die in Form einer Agraffe Bogenscheitel oder als Kartuschen Plafonds und Kuppel- resp. Gewölbezwickel akzentuieren. Bei geschnitzten, stukkieren oder bemalten Panneaux sind es vor allem der Fuß- sowie Kopfbereich sowie die Panneaumitte, die zu „neuralgischen“ Punkten von Rocailledekors werden. Funktional ersetzt sie so die zunehmend selbst bizarrer gewordenen Palmettenspielerarten im *Style Berain* (Abb. 5) und der *Régence* (ca. 1680-1730), mit denen die Rocaille oft verschmilzt.

– *Rahmend*: Hier lassen sich drei Tendenzen beobachten:

1. durch partielle Sprengung des umlaufenden Rahmens (Leisten, Profile, C- und S-Spangen) mittels Rocailles; in den Panneaux sind das besonders die vier nach innen geschwungenen Eckzonen der inneren Rahmungsprofile.
2. durch Ausstattung der noch geschlossenen Rahmung mittels eines zumeist äußeren Rocaille„kamms“.

3. durch Ersatz des Rahmens vermittels Rocailles. Der Begriff Rocaille, „kartusche“ wird in vielen Fällen sehr weit gefasst; oft handelt es sich nur um eine aus Einzelrocailles bestehende schwungvolle Umrahmung einer auszugrenzenden Fläche.

– *Flächenfüllend*: Rocailles können neben anderen Bestandteilen Einzelelemente von Grottesken sein; sie bilden als Flächenschmuck dann die zeittypische, alle Gesetze der Schwerkraft und der Größenrelation neigende Rocaillegrotteske (Abb. 20). Hier wird sie einem in der Tradition der Antike (*domus aurea*) stehenden Ornament eingebunden wie schon andere zeitmodische Ornamentmotive vor ihr (Beschlagwerkgrotteske, Schweifwerkgrotteske, Laub- und Bandwerkgrotteske und Régencegrotteske). In großen Schwüngen und miteinander verknüpft können Rocailles netzartig größere Flächen überdecken; sehr oft werden, je nach Funktion des Raumes, Zweige, Blattbündel oder Blütengirlanden hinzugefügt. Hier handelt es sich um „Grottesken“ ohne „Grottesken“, also ohne Bestandteile (Mischwesen, Erotisches), die dem sakralen oder örtlichen *decorum* widersprächen (Abb. 31).

– *Eigenplastizität*: Die Rocaille zählt aufgrund ihrer realen oder nur graphisch illusionistisch vermittelten Dreidimensionalität zu den wenigen Ornamenten, die autonome reale dreidimensionale Objekte bilden können. Das ist besonders der Fall bei Porzellan, Konsolen resp. Bekrönungen oder beispielsweise im Fall des Hauptaltars von Vierzehnheiligen (Abb. 58).

– *Bildwertigkeit*: Aufgrund ihrer Plastizität kann die abstrakte Rocaille unvermittelt und bruchlos in einen konkreten Gegenstand mutieren, beispielsweise aus einem Felsen oder einer Erdscholle zur Fassade eines Hauses (Abb. 36). In solchen Fällen gleitet die Rocaille in das bildwertige *Capriccio* über.

*Vor-, Früh- und Parallelformen* – Die Meinungen über die Entstehung der Rocaille bei Kunsthistoriographen und *Connaisseurs* sind, um es resignierend zu formulieren, fast so vielfältig wie ihre Formen. Heraus kristallisieren lassen sich allerdings vier Hauptmeinungen: die Entstehung der Rocaille aus der dekorativ verwendeten gewöhnlichen (Jakobs-)Muschel, aus exotischen bizarren Muscheln, aus der Palmette, aus der Kartusche und aus der Volute resp. der C-Spange mit Muschelkamm. So absurd es erscheinen mag: alle vier Meinungen sind zwar zutreffend, aber ebenso einseitig wie eine weitere, die als Hauptcharakteristikum der Rocaille ausschließlich ihre Asymmetrie betont. Und nicht zu vergessen die Tendenz, alle anderen Formen und Gegenstände (von

den Vasen bis hin zu den *cornu copiae*) rocaillisieren zu können. Die wichtigste Voraussetzung der Entstehung der Rocaille in Frankreich ist allerdings in allen dekorativen Kunstgattungen, insbesondere in der Wandgestaltung, die Hinwendung zu einer neuen Plastizität unter dem Einfluss Italiens.

Vorläufer der Asymmetrie finden sich – wie sollte es in der Kunst auch anders sein – in Italien mit seiner traditionellen Vorliebe für vollplastische Gestaltung (die in Frankreich allerdings zurück- und in die Fläche genommen wurde). Das ist beispielsweise der Fall bei vielen als „Muschel“ gestalteten Brunnenschalen des 16. und 17. Jahrhunderts. Inspirationen zur Asymmetrie gaben viele italienische Ornamentdrucke des 17. und frühen 18. Jahrhunderts von Agostino Mitelli (1642), Stefano della Bella (1646) oder Francesco Bedeschini (1672/88), ferner Ornamentdrucke, deren Objekte asymmetrisch in unterschiedlichen Alternativhälften dargestellt werden. Ein Bronzekannenpaar des Soldani Benzi, ca. 1695, nimmt sowohl die Asymmetrie als auch fließende Formen J.-A. Meissonniers vorweg. Asymmetrisch sind auch die von Andrea Pozzo entworfenen bronzenen Altarschranken in il Gesù (Rom, 1697). Ein Beispiel aus der Architektur bietet das Gesims einer Stuckdekoration des Palazzo Carignano (Turin 1698) von Pietro Antonio Garove mit asymmetrischen Muscheln und fließenden Formen sowie großen symmetrischen Stuckmuscheln (Werkstatt des Pietro Somasso) als Bekrönungen von Türstürzen. Seit dem frühen 18. Jahrhundert mehren sich ähnliche Beispiele auch in Frankreich; auf sie wird zurückzukommen sein.

Naturalistisch und symmetrisch dargestellte Muscheln als Ornamente oder Symbole kannte bereits die Antike. Tatsächlich werden sie seit der Zeit gegen 1700 zunehmend beliebter, vor allem im Stuck, in der Freskenmalerei, aber auch in der Goldschmiedekunst und anderen Handwerken. Grandiose, sogar asymmetrische Beispiele finden sich in den 1714 in Prag erschienenen Goldschmiedentwürfen *Disegni diversi* des römischen Hofgoldschmieds Giovanni Giardini (Reprint in Rom 1750 unter dem Titel: *Promptuarium artis argentaria*; Abb. 3) mit gekräuseltem Rand und sogar einer asymmetrischen Binnenmuschel oben. Muscheln dieser Art, zunehmend gekennzeichnet durch bewegte und stark gekräuselte Ränder sowie durch teigig-zerfließende Modellierung, wurden besonders im Stuck beliebt. Eine Steigerung erfuhr das Motiv, indem man Muscheln, zum Teil unter voneinander abweichender Gestalt, ineinanderlegte. Beispiele finden sich in der Innsbrucker Hofkirche (z.B. im Scheitel des Chorbogens über der Lettnerempore, 1692; dort auch bereits Muschel-

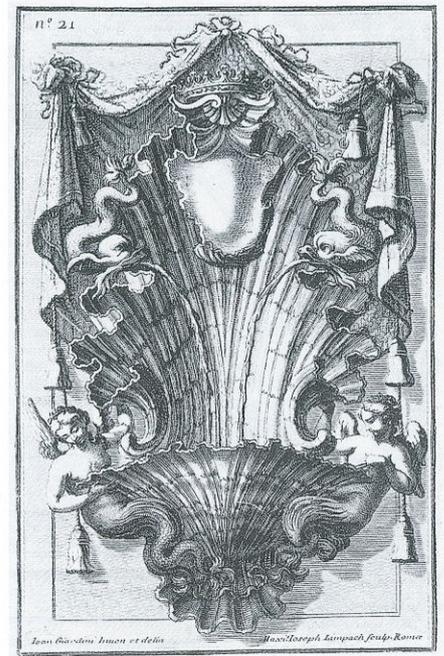


Abb. 3  
Giovanni Giardini: *Disegni diversi*, Prag 1714

kämme!), als Gewölbezwickeldekors in Form von Medaillons mit Muschelrändern im Stadtpalais des Prinzen Eugen, Wien, Audienzszimmer (ab 1696), sogar in triplizierter Form beispielsweise in der „Blauen Stiege“ (ehem. Speisesaal) von Schloss Schönbrunn in Wien (um 1700). Typisch spätbarocke Muscheln mit bizarr gekräuselten Rändern – hierin Cuvilliés vorwegnehmend – befinden sich sowohl an der Fassade als auch im Innern der Salzburger Kollegienkirche (Johann Bernhard Fischer von Erlach, ab 1696). Ein französisches Beispiel, zudem mit kurvig geschwungenen Muschelrändern, sind zwei Wandbrunnen im Château de Bercy (1713/14). In Deutschland wurde die dekorative Muschel besonders durch die Ornamentdrucke und Architekturwerke (ab 1711) Paulus I Deckers verbreitet. Kurz gesagt: Die (symmetrische) Muschel als zunehmend beliebtes Motiv spätbarocker ornamentaler Dekorationen lag gleichsam „in der Luft“; es fehlte nur noch der Schritt zur Asymmetrie und Bizarrisierung – der angeblich durch die *faible* für Muscheln tropischer Ozeane ausgelöst wurde. Anders gesagt: Die Rocaille lässt sich als die französische Variante der spätbarocken Vorliebe für die Muschel als Ornamentmotiv bezeichnen.

Beides, steigende Vorliebe für die Asymmetrie und das Muschelmotiv, führte zunächst zur s-förmigen Schwingung der Muschel. Frühe Beispiele finden sich auch in Österreich, beispielsweise in Form asymmetrischer Stuckmuscheln an den Diagonalrändern des Kuppelfreskos der Glorie der Augustinerheiligen (Johann Joseph Waldmann, 1711) in der

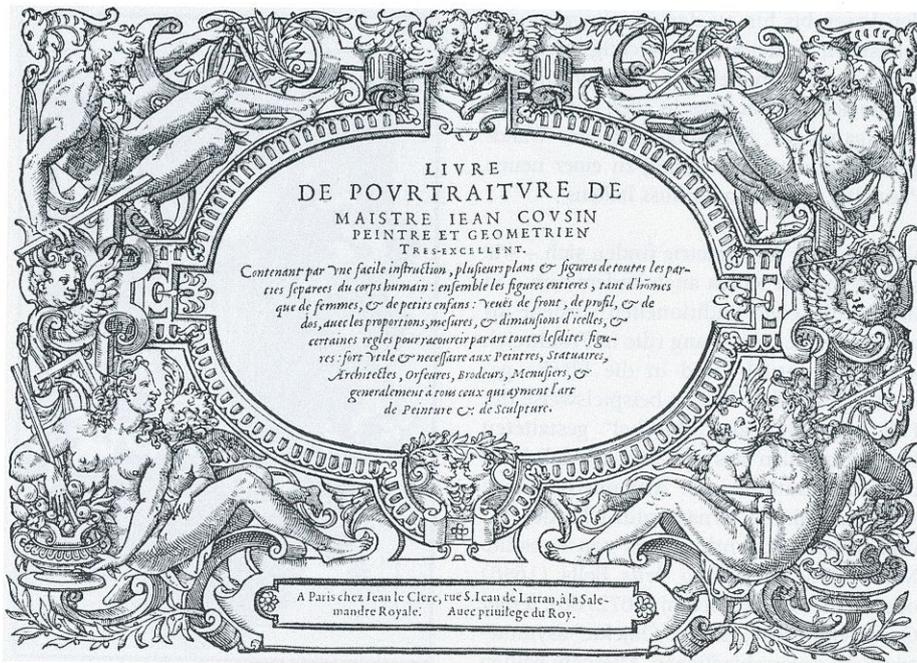


Abb. 4  
Jean I Cousin: Titelblatt *Livre de povrtraictvre ...*, Paris 1571

Klosterkirche der Serviten in Rattenberg (Tirol), spätere Beispiele, noch vor 1730, in Frankreich an geschnitzten Panneaux. Aber auch im Zentrum Österreichs, dem Wiener Stephansdom, findet man diese oft kaum von einer schlichten Rocaille zu unterscheidende asymmetrische Muschel im Scheitel des dunklen Stuckmarmorrahmens des Gemäldes „Heilige Dreifaltigkeit“ (1751) von Michael Angelo Unterberger. Wenig beachtete Beispiele für asymmetrische Gestaltung und eine geschwungene und gekräuselte Muschel befinden sich im 5. Buch (dem Vasen-Buch) des *Entwurf einer historischen Architectur* (1721) von Johann Bernhard Fischer von Erlach auf Tafel 135. Überhaupt waren Vasen seit der Zeit um 1700 ein beliebter Gegenstand und Einfallstor asymmetrischer Formen.

Muschelränder bei Voluten und Kartuschen oder innerhalb von Leisten sind ebenfalls keine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Seit dem 16. Jahrhundert kennt man mit kleinen gestaffelten, oft durchlöcherten Godronierungen gefüllte Rahmenleisten (Abb. 4), die im 18. Jahrhundert in Muschel- und Rocailleformen umgewandelt wurden, und bereits Voluten in Ornamentdrucken um 1600 (Theodor de Bry, Hieronymus Bang etc.) können mit einem zungenartigen, oft Formen der Palmetten aufgreifenden „Hahnenkamm“ versehen sein. Beispiele um 1700 bieten Vorlageblätter von F. Bedeschini, J. Berain (Abb. 5) und G. Giardini (1714). Voluten mit Perlenkammern und Muscheln finden sich beispielsweise im *Grand Cabinet* des Château de Bercy (1713). Eher späte Beispiele tauchen noch in der Dessus-de-

porte im *Cabinet chinois* des Hôtel Richelieu von François Roumier (vor 1732) auf, einem Schnitzer, der – nach 1729 und vor 1734 – auch einflussreiche Ornamentdrucke edierte, die beispielsweise Cuvilliers' Entwürfe für die „Reichen Zimmer“ der Münchener Residenz beeinflussten. Bei vielen Volutenmodellierungen wird auch die Deszendenz des Rocaillebesatzes von der für das Laub- und Bandwerk typischen Akanthusbekrönung deutlich. Zahlreiche Beispiele für Kartuschen mit Muschelrändern finden sich in P. Deckers „Der Fürstliche Baumeister“, Teil I (1711), z.B. im Blatt „Plafond des Parade Zimmers“ als Eckdekors. (Genau in dieser Form kehren sie in einer Rocailen-Druckfolge bei Meissonnier (1734) wieder!). Das Blatt enthält ferner Muscheln als Palmetten ersetzenden Kopfschmuck von Maskarons. Als frühe Rocailles über C-Spangen, zum Teil gedoppelt übereinander, finden sie sich an *panneaux* der *Chambre de la Reine* (1730) im Schloss zu Versailles.

Eine Sonderform bilden gesprengte Giebel über geschweiften Doppel-S-Giebeln, deren muschelrandähnliche Binnenfeldgodronierungen sukzessiv rocaillisiert werden konnten (vgl. einen *trumeau de glace* im Hôtel d'Evreux, Paris, ca. 1720; Schnitzer: Michael Lange) – ein Régencemotiv, dass auch Cuvilliers in den „Reichen Zimmern“ verwendet.

Seit der Antike wurde das Palmettenornament in nichtklassizistischen Gestaltungstendenzen vielfach stilisiert und zahlreichen Abwandlungen und bizarren Verfremdungen unterzogen, aber auch mit anderen Ornamenten kombiniert oder verschmolzen

(Abb. 5). Da das vor allem in der Zeit des Laub- und Bandwerks und der Régence der Fall war, kam es zu Verschmelzungen bizarrer Régence-Palmetten mit der Rocaille, so dass Mischformen entstanden (Abb. 14).

Derselbe Verschmelzungsprozess vollzog sich bei einem antiken Wandmalereien entnommenen und der neuzeitlichen Grotteske integrierten Motiv, das aufgespannten „Schirmen“ ähnelt. Auch dieses Ornament war aufgrund seines bizarren Charakters in den Jahren um 1700 außerordentlich beliebt und feiert in den ornamentalen Rahmenungen insbesondere von Stichen nach Entwürfen Watteaus wahre Triumphe (Abb. 6; in der Abbildung oberhalb der Figurenszene sogar frei im Raum schwebend, gleichsam als Präfiguration späterer „Eiszapfenrocailen“). Vielfältig abgewandelt mutiert es zu „Fledermaus“- und „Drachenfingeln“. Ein frühes Beispiel der „Rocailisierung“ solcher Schirme befindet sich in der *Ancienne chambre* (F. Roumier, ca. 1724) des Herzogs von Bourbon, heute Hôtel de Ville in Versailles (ähnlich später in Cuvilliers' „Reichen Zimmern“, München). Lange beliebt blieb die Abwandlung dieser Stilisierung mit zusätzlichen spinnenwebähnlichen Querriefelungen; ein frühes Beispiel existiert noch an einem Lambris des Hôtels Peyrence de Moras (Paris, rue de Varenne) von Jean Aubert.

Sowohl Muschel-, Palmetten- und Schirm-motive in allen Variationen blieben auch „nichtrocaillisiert“ bis zum Ende des *Style rocaille* beliebt!

Es ist zwar richtig, dass das Sammeln exotischer Muscheln im frühen 18. Jahrhundert in Frankreich seinen Höhepunkt feierte, was nicht nur in der Beliebtheit von Grotten in Gärten und Palästen, sondern auch in vielen naturkundlichen Prachtpublikationen mit handkolorierten Abbildungen von Muscheln zum Ausdruck kam. Zwar verleitet die bizarre Gestaltung der tropischen Muschelgattungen *Murex* und *Chicoreus*, die zudem von Sammlern auch als *rocher* bezeichnet wurden, zu der Annahme, in dieser Mode sowohl den formalen wie begrifflichen Ursprung der *rocaille* zu sehen. Was aber bis heute fehlt, sind zweifelsfreie künstlerische und quellenkundliche Belege einer solchen Deszendenz, zumal solcherart modellierte Rocailles eher am Ende als am Anfang der Entwicklungsgeschichte dieses Ornaments stehen. Auch der Kontext von Rocailles und dem Element Wasser in zahlreichen französischen Ornamentdrucken hilft bei dieser Frage nicht weiter, denn bei frühen Rocailles Meissonniers (noch vor 1730) fehlt diese Konnotation noch. Zweifellos kam der französische Rationalismus der Vorliebe für das Asymmetrische

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, 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

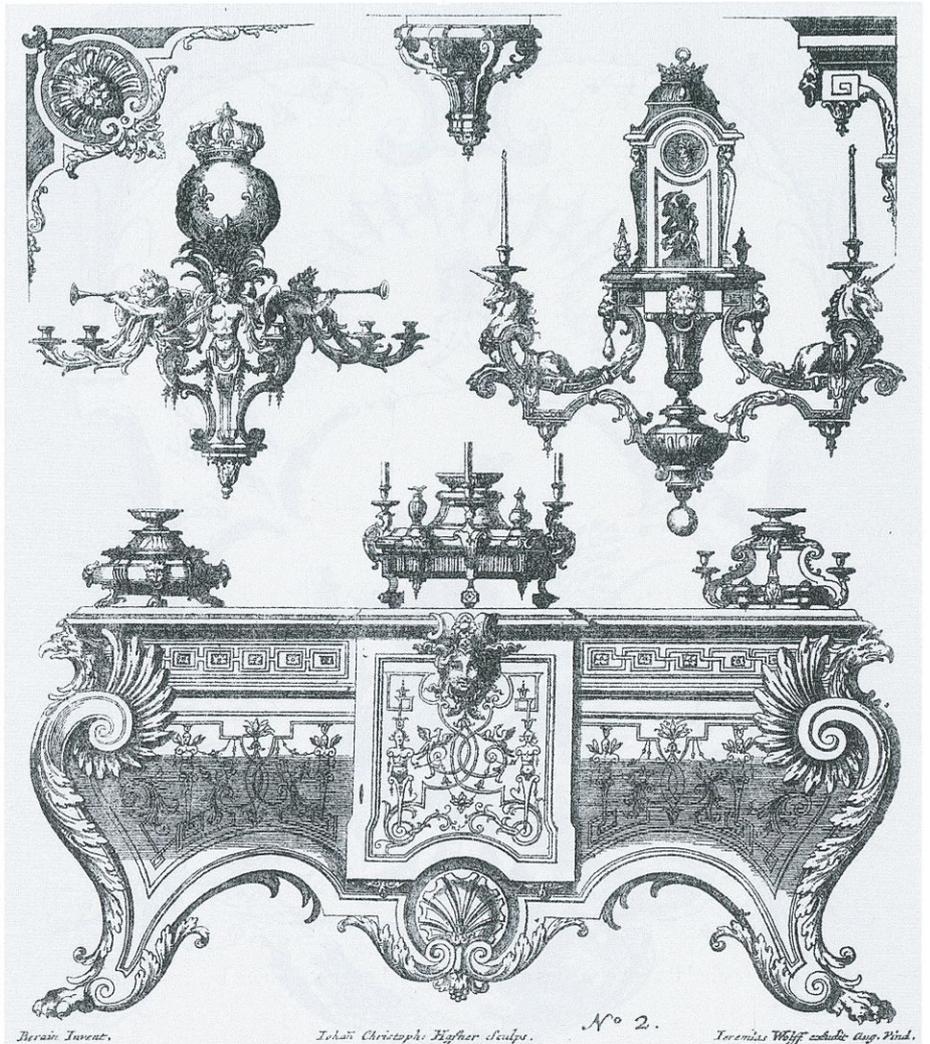


Abb. 5

Jean I Berain: Möbelentwurf, 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