Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 8 (2001)

Artikel: Flüchtig glanzvoll : Raum, Enfilade und Gesellschaft des französischen "Rokoko" im Spiegelbild

Autor: Köhler, Bettina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720067

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Jean François de Troy, »Die Molière Lesung«, ca. 1728.

Bettina Köhler

Flüchtig glanzvoll: Raum, Enfilade und Gesellschaft des französischen »Rokoko« im Spiegelbild

Miroir, peintre et portrait qui donne et qui reçois,
Et qui porte en tous lieux avec toi mon image,
Qui peux tout exprimer, excepté le langage,
Et pour être animé n'a besoin que de voix

[...] peintre brillant d'un art inimitable,
Tu fais sans nul effort un ouvrage inconstant
Qui resemmble toujours, et n'est jamais semblable
(D'Etelan, Sonnet du miroir, ca. 1640)[1]

Über zweihundert Jahre liegen zwischen der Schilderung von zwei vergleichbaren Szenerien (Abb. 1, 2). In beiden Räumen sprechen die anwesenden Personen allem Anschein nach über Kunst. Die Radierung des frühen achtzehnten Jahrhunderts führt das spezifische Thema der Konversation in der Haltung eines jungen Mannes ein, der sich aufmerksam den Bildern an der Wand zuwendet. Der junge Mann befindet sich im Cabinet des Muses des Pariser Hôtel Lambert. Das Foto dokumentiert einen 1993 veranstalteten Diskussionsabend in der Orangerie des englischen Gartens in München mit Boris Groys, Hans Belting und dem Künstler Jai-Joung Park anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung von Jai-Joung Park. In beiden Räumen befinden sich grosse spiegelnde Flächen an den Wänden, welche flüchtige Reflexe der Personen und Gegenstände aufweisen. Damit aber enden die Gemeinsamkeiten.

Bernard Picart gibt in seiner Radierung das Cabinet des Muses im Pariser Hôtel Lambert in einer kurz nach 1700 durch grosse Spiegel veränderten Ausstattung wieder. Das Kabinett war mit Malereien von François Perrier und Eustache Le Sueur, ausgeführt von 1648 bis 1653, Teil der repräsentativen Gemächer des grossen Privathauses, die für Empfänge genutzt wurden.[2] Die Orangerie im englischen Garten in München ist dagegen öffentlich zugänglich. Sie wurde vom Künstler Jai-Joung Park 1993 für eine Ausstellung mit einem grossen Metallspiegel und einem Skulpturenensemble eingerichtet. Mit dieser Installation sollte nach Wunsch des Künstlers ein Ort geschaffen werden, an dem Bilder entstehen, nicht zuletzt dank der metallenen, matt polierten Fläche, auf der sanfte Reflexe des Lichtes, der Skulpturen und der Betrachter in den Raum zurückstrahlen. Bernard Lypps interpretierte die Installation als ein »Sanktuarium [...], eine Schutzzone, ein[en] Schutzraum, in dem sich die Transfiguration alltäglichen Lebens zu ästhetischen Phänomenen zu vollziehen hat«.[3] Die reflektierende Metallfläche versteht Lypps unter anderem auch als Metapher dieser Transfiguration. Die Spiegelung der Diskussionsrunde wird aber kaum eine Veranlassung gewesen sein, den Eröffnungsabend selbst als »Transfiguration alltäglichen Lebens zu ästhetischen Phänomenen« zu erleben. Das Publikum und die Podiumsrunde nahmen die Diskussion am Eröffnungsabend, so die Annahme, als ein Verhandeln über ästhetische Phänomene wahr.

Dagegen ist zu vermuten, dass die Dame und die beiden Herren im Cabinet des Muses ihren Aufenthalt und ihr Gespräch als kunstvolles Miteinander betrachtet haben. Diese Kunst der »sociabilité«, einer Gesellschaftlichkeit, die zwischen repräsentativem und informellem Charakter oszillierte, konnte in den gesamten repräsentativen Raumfolgen eines reichen Stadthauses ihre Entfaltung finden. Legte also der grossflächige Spiegel, der im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts für die Innenausstattung der Appartemente in grossem Umfang in Gebrauch kam, Zeugnis ab von der »Transfiguration alltäglichen Lebens in ästhetische Phänomene«?

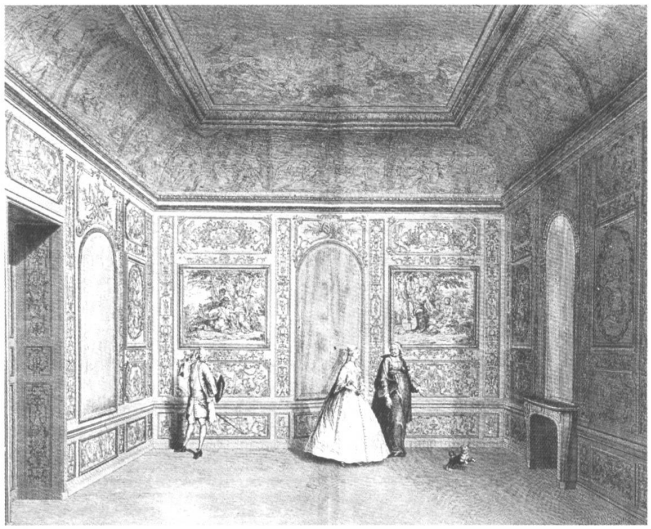

Abb. 1: Cabinet des Muses, Hôtel Lambert, Paris 1648, mit nach der Jahrhundertwende eingesetzten grossflächigen Spiegeln, Stich Bernard Picart, 1740.

Abb. 2: Der Ort der Bilder, Installation von Jai-Young Park, München, Orangerie im englischen Garten, 1993.

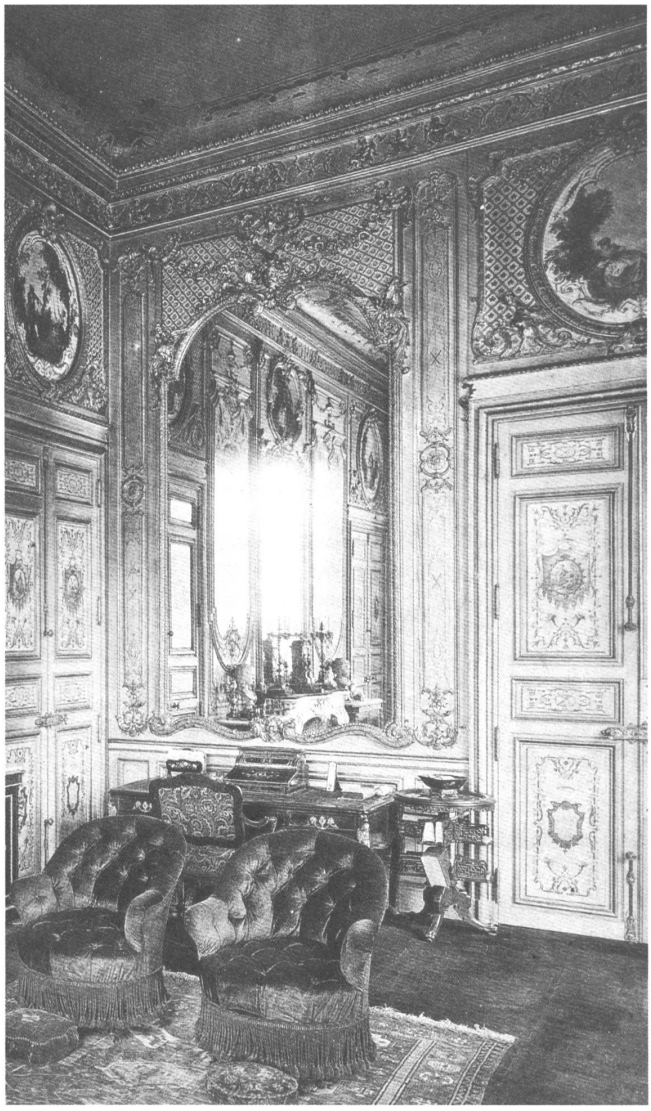

Abb. 3: Cabinet Doré, früher Hôtel Peyrenc de Moras, Paris, ca. 1724.

Die Quellen, ob Bilder oder Text geben hierauf nur indirekte Antworten, ohne Zweifel aber hat man den Spiegel als stummen Zeugen einer sich ständig verfeinernden Wohnkultur betrachtet.

Seitenverkehrt und fragmentiert, je nach Standpunkt des Betrachters, erscheinen im Spiegel des Cabinet Doré im Hôtel Peyrenc de Moras (Abb. 3) jeweils Ausschnitte der Umgebung: Lüster und Täfer, Bildwerke und kostbare Möbel. Der 1757 unter dem Stichwort »glace« in der Encyclopédie vorzufindende Eintrag bestätigt, dass es die Reflexionskraft des Spiegels war, die man – neben der sich verbreitenden Helligkeit – vor allem schätzte: »[...] un verre poli, qui par le moyen du teint, sert dans les appartements [...] à representer fidèlement [...] les objets.«[4] Diese im Licht des Spiegels aufgehobene Erscheinung der Dinge im Raum, beziehungsweise des Raumes selbst, kann im angesprochenen Zeitraum Inbegriff des Bildes sein, gerade weil die Reflexion so nahe an der Realität verbleibt und man andererseits doch weiss, dass sie nichts als eine durch das Licht hervorgebrachte Täuschung ist.

Charles Batteux bringt dieses Paradox 1746 in der Antwort auf die Frage »Was ist die Malerei?« zum Ausdruck. Die Malerei sei: »Une imitation des objets visibles. Elle n'a rien de réel, rien de vrai, tout est fantome chez elle, et sa perfection ne dépend que de sa ressemblance avec la réalité.«[5]

Im Frontispiz seines Traktates, das die schönen Künste aus dem Prinzip der Imitation erläutern will (Abb. 4), verkörpert ein Spiegel diesen Begriff der »imitation«, den Batteux synonym mit »représentation« verwendet. Positiv betrachtet sind das Spiegelbild und das gemalte Bild also über die Begriffe der »imitation« oder »représentation« verwandt. Dass der Spiegel allerdings genauso gut auch für dasjenige stehen kann, was die Malerei nicht sein sollte, dafür lieferte bereits Leonardo das entsprechende Argument: Wer zwar mit »Augenmass und Übung, aber ohne Verstand malt, ist wie der Spiegel, der alle Dinge gegenüber wiedergibt, ohne sie zu erkennen.«[6]

Und auch Batteux fordert, dass die Imitation der Natur durch eine bestimmte Auswahl der Gegenstände und Handlungen und vor allem durch ihre verständige Beobachtung erfolgen muss, die die sichtbare Oberfläche durchdringe. Das Ziel sei die Darstellung der »belle nature«, nicht etwa nur eine blosse Verdoppelung der vor Augen liegenden Motive. Die »belle nature« zu imitieren bedeute, der Idee der Wahrheit in den Gegenständen und Handlungen näher zu kommen beziehungsweise dasjenige darzustellen, das wahr sein könne: »[...] le vrai qui peut être. Le beau vrai, qui est representer comme s'il existait réellement et avec toutes les perfections qu'il peut recevoir.«[7] Der Spiegel im Frontispiz könnte also beides zugleich verkörpern: den Begriff der wahrhaftigen Imitation der Dinge der Natur und die Warnung vor einem falschen Verständnis der Imitation: »La belle nature« sollte im Spiegel der Imitation aufgehoben sein.

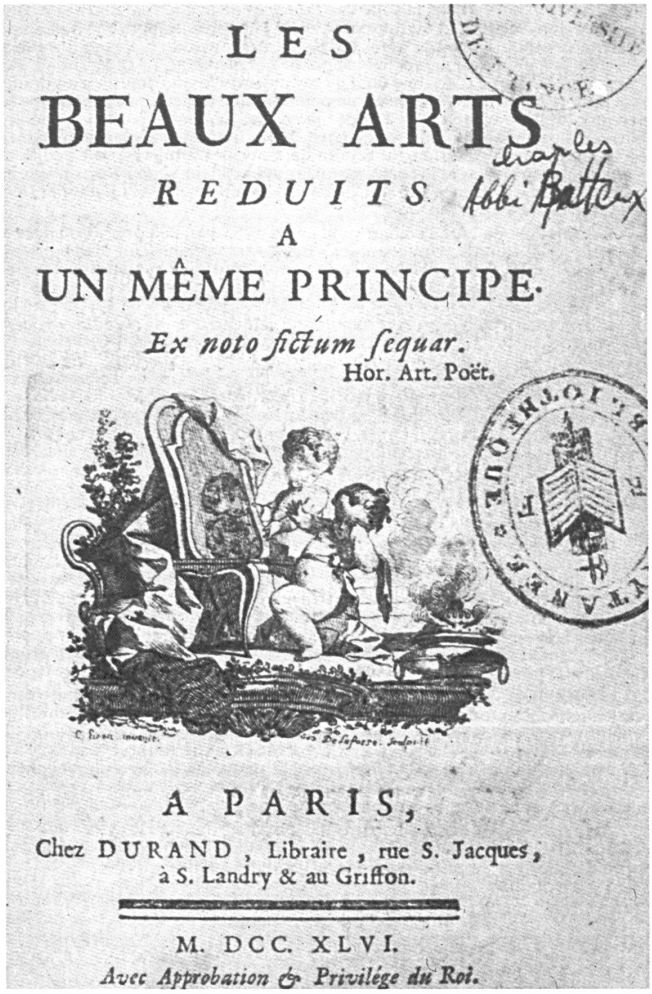

Abb. 4: Frontispiz, aus: Charles Batteux, *Les beaux arts réduit à un même principe*, Paris 1746, ed. J. R. Manton, Paris 1989.

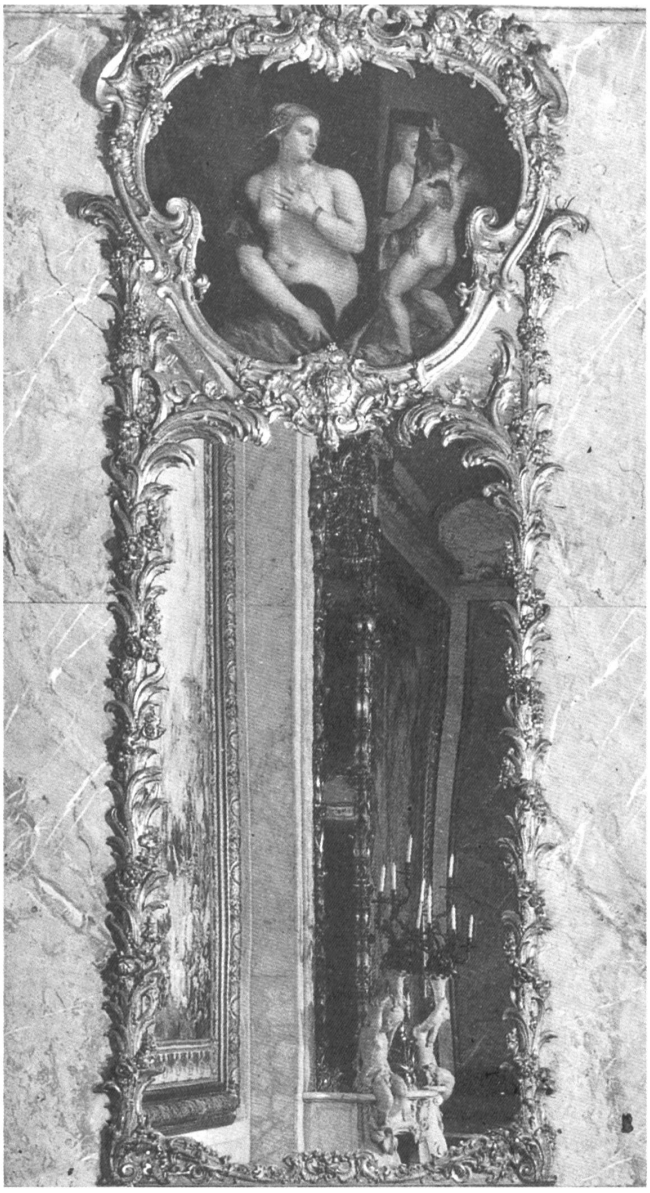

Abb. 5: Spiegelpfeiler aus der Galerie des Hôtel de Villars, Paris, Entwurf Nicolas Pineau, 1732, heute Waddesdon Manor, Aylesbury, Buckinghamshire.

Abb. 6: Blick in die Galerie des Hôtel de Toulouse, Paris, (früheres Hôtel de la Vrillière, heute »Galerie Dorée« der Banque de France), Architekt François Mansart, 1635, veränderte Ausstattung 1713–1718 von Robert de Cotte und Antoine François Vassé, 1870 vom Architekten Questel nach Niederlegung wieder aufgebaut.

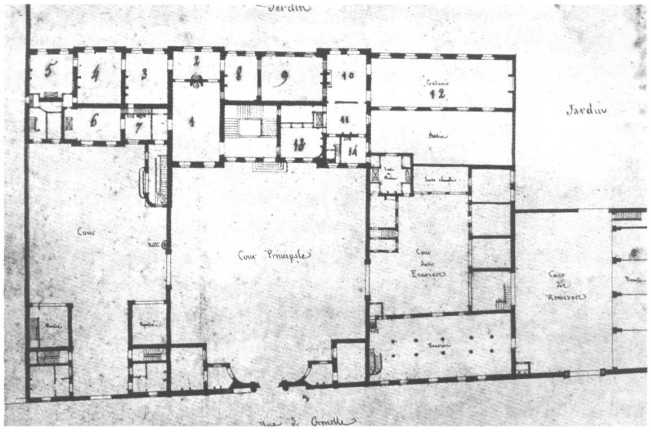

Abb. 7: Hôtel de Villars, Grundriss Erdgeschoss, Paris, Architekt der Galerie Jean Baptiste Le Roux, 1731.

Diese unauflösbare Verbindung negativer und positiver Seiten der Spiegelmetapher bestimmten unter anderem die Auseinandersetzung um die nach der Jahrhundertwende einsetzende Invasion privater Innenräume durch den Spiegel. Provoziert wurde diese Auseinandersetzung insbesondere durch den enormen Fortschritt in der Produktion nicht nur grossformatiger, sondern auch klarer und völlig ebener Spiegelflächen, war es doch möglich geworden, grosse Spiegel (ca. 270 cm x 160 cm) in zwei oder selbst in einem Stück herzustellen.[8] Um 1720 hatten grossformatige Spiegelflächen die Kabinette und Galerien, die Salons und Paradeschlafzimmer der grossen Privathäuser erobert. Die Herstellung war teuer und die Verwendung von Spiegeln ein deutliches Zeichen einer luxuriösen Lebensführung.[9] François Desportes erhielt 1738 gerade 2000 Livres für einen Gobelin-Entwurf der Serie der »Nouvelles Indes«. Ein Spiegel aber, wie man ihn beispielsweise im Hôtel Peyrenc de Moras im Cabinet Doré fand, kostete 3000 Livres.[10]

Die Verbreitung von grossflächigen Spiegeln erschien einer »Wert erhaltenden« Kunstkritik als Angriff auf die höheren Ideale der Malerei. Die negative Seite der Spiegelmetapher – das Spiegelbild sei ohne Verstand – wurde ins Feld geführt: 1747 veröffentlichte La Font de Saint-Yenne die »Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France«, in der der Niedergang der grossen Historienmalerei in Frankreich mit dem abundanten Einsatz von Spiegeln in direkten Zusammenhang gebracht wurde.[11] Niemand könne bestreiten, dass der Spiegel angenehme Illusionen für das Auge schaffe, aber diese Illusionen richteten sich nur an vulgäre Geister, die nicht in der Lage seien, die wahren Schönheiten der Malerei zu erkennen. Als Folge eines prosperierenden Manufakturwesens, das die grossen Gläser herstelle, und des hemmungslosen Gefallens einer reichen Aufsteigerschicht an der blossen Verdoppelung der Dinge habe die Malerei ihre eigentliche Aufgabe verloren, Ideen zu repräsentieren.[12] Die noch in den Appartementen geduldete Malerei, so der gleiche Kritiker, sei an Orte verbannt, die ihrer unwürdig seien, sie befände sich über der Tür, über den Fenstern, über dem Kamin. Und ihre Themen seien die endlose Wiederholung belangloser Sujets wie der fünf Jahreszeiten, der Elemente, der Künste oder der Musen (Abb. 5).[13] Aus La Fonts' Kritik kann man indirekt schliessen, dass er auch für den privaten Raum des Wohnhauses auf der politisch-gesellschaftlichen Funktion der Malerei insistiert. Sie sollte Ausdruck einer Kultur der Repräsentation und Selbstversicherung eines hohen gesellschaftlichen Standes sein. Nur in der Historienmalerei, nicht im Genre, nicht in der Landschaft und auch nicht in der Pastorale erfülle sich diese Funktion. La Font erklärt einen imaginierten Historienmaler zum Helden seiner Reflexionen und assoziiert die Betrachtung und Kritik von dessen Malerei mit der Vorstellung eines öffentlichen Salons.[14] Hieraus kann man – wiederum nur implizit – schliessen, dass auch die Malerei im Privathaus nach La Font idealerweise eines Ortes bedarf, an dem die Betrachtung der Gemälde im Zentrum steht, wie im Kabinett und insbesondere in der Galerie. Der Vergleich zwischen zwei berühmten Galerien in Pariser Hotels soll darlegen, was La Font bei seiner Kritik vor Augen gestanden haben mag.

Die Galerie des Hôtel de la Vrillière war als lang gestreckter Raum (50 x 8 m), der durch sechs Fenster von der Gartenseite her beleuchtet wurde, 1635 von François Mansart für Louis Phélypaux de la Vrillière erbaut worden. Sie beherbergte mit 12 Gemälden, hauptsächlich italienischer Provenienz, einen Teil der Sammlung La Vrillières.[15] Unter anderem waren Pietro da Cortona, Il Guercino und Paolo Veronese mit Darstellungen aus dem Kreis römischer Geschichte und Mythologie vertreten, wie beispielsweise dem »Kampf der Römer und Sabiner«, »Faustulus vertraut Romulus und Remus Larentina an« und dem »Tod der Kleopatra«. Ausgestattet mit weiss-golden gefasstem Stuckdekor, der den Bildern über einer niedrigen Täferzone ihren Rahmen gab und mit alternierend eingelassenen Nischen sowie mit einem prachtvollen Deckengemälde, »die Sonne und die vier Elemente« von François Perrier, mag die Galerie als exemplarische Realisierung dessen gegolten haben, was für La Font der Ort und die Inhalte der Malerei schlechthin sein sollten.

Als das Hôtel 1713 in den Besitz des Comte de Toulouse überging, beauftragte dieser Robert de Cotte und Antoine François Vassé damit, die Ausstattung der Galerie zu verändern.[16] Grosse Spiegel traten nun an die Stelle der Nischen, die sich ursprünglich gegenüber den Fenstern befanden. Sie waren trotz der zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten mit Verstrebungen angelegt, sollten also wohl als »Fenstertüren« aufgefasst werden (Abb. 6). Der Architekt und Architekturtheoretiker Jacques François Blondel lobte den Einsatz dieser »corps transparents«, die den Lichtfluss im Raum erhöhten und damit zur besseren Lesbarkeit der Bilder beitrugen. Was Blondel allerdings an der neuen Ausstattung missfiel, war der grosse Spiegel am Ende der Galerie – eine einzige glänzende Fläche – auf die man zugunsten eines neu anzufertigenden Reliefs hätte verzichten sollen.[17] Ohne dass Blondel sich explizit weiter äussert, vernimmt man hier letztlich La Fonts Kritik. Denn die Reflexion des Spiegels, die die Tiefenausdehnung der Galerie in einer grossen Geste verdoppelt, ersetzt an dieser Stelle eines der ursprünglichen Bilder der Galerie: eine Kopie nach Annibale Carraccis »Perseus befreit Andromeda« in der Galerie Farnese.[18] Die Witwe des zweiten Besitzers Rouillé behielt dieses beim Verkauf des Hauses für sich.[19]

In der Galerie des Hôtel de la Vrillière deutete sich mit der Integration des grossflächigen Spiegels und seiner für die Eintretenden in spektakulärer Weise aufleuchtenden Tiefen-Illusion an, was in der Galerie des Hôtel de Villars 1732 zum Programm erhoben wurde (Abb. 7). In der von Nicolas Pineau entworfenen Ausstattung des von beiden Seiten durch hohe Fenster

beleuchteten, eingeschossigen Raumes ersetzten jeweils 330 cm hohe und 125 cm breite Spiegelflächen – zwischen den Fenstern und an den beiden Stirnseiten angebracht – die gemalten Bilder einer traditionellen Galerie (Abb. 8).[20]

Die Malerei selbst war auf kleinformatige Kartuschen über den Spiegeln reduziert, was La Font ja heftig kritisierte, und die Bilder waren darüber hinaus nicht etwa eigenständige Inventionen, sondern Teilkopien nach Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts mit weiblichen Halbfiguren.[21] Man könnte diese Kopien als fragmentierte Spiegelungen der Originale begreifen, wenn man gewillt ist, das Auge des Kopisten als Spiegel zu betrachten, in dem die Originale seitenverkehrt reflektiert werden, um dann in der ausgeführten Kopie wiederum korrekt zu erscheinen. Insofern wird in der nach Tizian ausgeführten Kopie einer Venus mit Spiegel (vgl. Abb. 5) programmatisch die Galerie des Hôtel de Villars als Ort der Spiegelung schlechthin gefeiert. Denn an diesem Ort versicherte man sich mit Hilfe des Spiegels nicht nur der eigenen Schönheit, wie es Venus vorführt. In der Galerie des Hôtel de Villars versicherten die Spiegel den Betrachter auch der Schönheit des Raumes. Die kunstvoll gerahmten, einander gegenüberliegenden, spiegelnden Flächen erzeugten aber nicht nur fragmentierte Ansichten der Ausstattung. Die Fragmente reflektierten sich darüber hinaus ins Unendliche glanzvoller Öffnungen. Zugleich aber wird die spiegelnde Oberfläche in ihrer Materialität als Ursache der Spiegelung wahrgenommen worden sein. Diese Ambiguität zwischen Öffnen und Schliessen, zwischen Repräsentation und Intimität[22] charakterisierte die Galerie als besonderen Teil der Empfangsgemächer eines Privathauses, in denen ein in der Zeit berühmtes gesellschaftliches Leben stattfand.[23] Die der Gesellschaft gebotene Szenerie wird durch die Vielzahl der Gläser und das von beiden Seiten einströmende Licht einen an das phantastische grenzenden Effekt hervorgebracht haben. Und in der Anwesenheit lustwandelnder Gäste war wohl weniger die Malerei als vielmehr die Inszenierung des Ortes das hauptsächliche Thema, führte doch die Ausstattung der Galerie mit Spiegeln die Galerie vor. Sie wird die Verkörperung dessen gewesen sein, was La Font als kulturellen Verlust empfand.

Katie Scott hat in ihrem Buch über das Interieur des Rokoko aufgezeigt, dass La Fonts Kritik an der Spiegelmode zugleich in umfassenderem Sinne eine Kritik an der ständig wachsenden Aufmerksamkeit darstellte, die dem luxuriös privaten Leben und seinem architektonischen beziehungsweise dekorativen Rahmen entgegengebracht wurde.[24] Die ständige Wiederholung dieses Rahmens im spiegelnden Ambiente seiner selbst konnte als ein unübersehbarer Ausdruck dieser Aufmerksamkeit wahrgenommen werden.

Auch umfangreiche Publikationen realisierter wie projektierter Entwürfe durch Stichserien legten von dem enormen Interesse, das dem Interieur galt, Zeugnis ab. Die Galerie des Hôtel de Villars wurde durch eine im Dezember 1746 im »Mercure de France« angekündigte, neun Blätter umfassende Stichserie Jacques François Blondels der Öffentlichkeit bekannt gemacht (Abb. 8).[25] Ihre »Beschreibung« des Ortes kann man in gewisser Weise mit der Installation der Spiegel im privaten Innenraum vergleichen: So wie diese Stiche den privaten Raum einem breiteren Publikum vorführen,[26] so wird der Spiegel im realisierten Raum gleichsam zum Ausschnitt einer Illustration des Ortes für den kleineren Kreis geladener Gäste am Ort selbst. In dieser Hinsicht wird deutlich, was die Problematik eines vollständig verspiegelten Raumes ausmachte: Der Unterschied zwischen Abgebildetem und Abbildendem zwischen dem Objekt und dem Medium seiner Repräsentation verschwindet in dem Moment, in dem die den Raum bildenden Wände völlig mit dem Medium der Repräsentation, den Spiegeln, bedeckt sind. Trotz der Wahrnehmung der spiegelnden Oberfläche wird in diesem Fall der Eindruck überwogen haben, dass sich die im Raum befindlichen Objekte wie auch Wände und Öffnungen in die Unendlichkeit der Lichtreflexionen verflüchtigen. Die Galerie des Hôtel de Villars muss sich an der Grenze zu diesem Phänomen befunden haben. Dieser Auflösung von architektonischen Systemen in optische Lichterspiele versuchten die Architekten in Traktaten zur Zivil-Architektur entgegenzuwirken. Blondel kritisierte an der Galerie des Hôtel de Villars, dass die Spiegel und Fenster »donnent à la Gallerie, l'air dêtre percée à jour«[27].

Die Innendekoration hatte sich in Frankreich seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts als fester Bestandteil der entsprechenden Abhandlungen etabliert: Die Architekten Charles Augustin D'Aviler, Jean Baptiste Alexandre Le Blond, Jacques François Blondel sowie der Kunstkritiker und Verleger Jean Pierre Mariette widmeten dem Bereich der Innenausstattung in ihren Schriften umfangreiche und ausführlich illustrierte Kapitel.[28] Und man findet dort auch Bemerkungen zum Einsatz der Spiegel sowie Entwürfe, die diese Ausführungen begleiten.

Die Ausstattung des privaten Raumes mit Spiegeln hatte nach Meinung der Architekten idealerweise Regeln zu gehorchen, die der Kunst der »distribution«, der eleganten Verknüpfung von Grundriss- und Aufrissstruktur nicht widersprachen.[29] Grundlegend ist in diesem Zusammenhang, dass die Architekten den Spiegel als eine »Lichtstelle« betrachteten, in der die Reflexion der Gegenstände aufgehoben ist, zugleich aber als Repräsentation einer »Leere«. Die »Leere« des Spiegels stellt, wie Jacques François Blondel festhält, Öffnungen dar, deren Proportionen denen von Türen oder Fenstern vergleichbar sein müssen.[30] In Bezug auf die Kunst der »distribution« erforderte die Integration des Spiegels, dass die Distanz erhalten bleibt, die eine »représentation« der im Raum aufgestellten Gegenstände und vor allem der Öffnungen wie Fenster und Türen ermöglicht. In dieser Hinsicht soll die Ausstattung der Architektur mit Spiegeln der »vraisemblance«

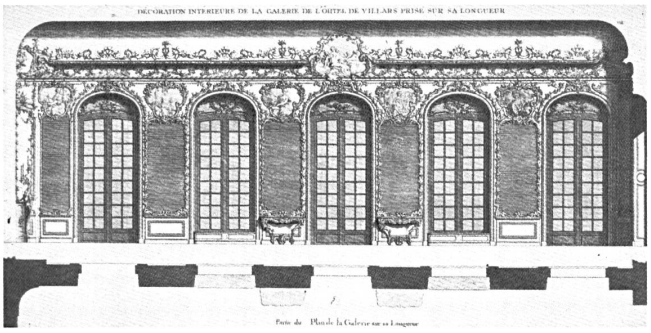

Abb. 8: Galerie, Hôtel de Villars, Paris, Aufriss der Längsseite, Entwurf Jean Baptiste Pineau, 1732, Stich Jacques François Blondel.

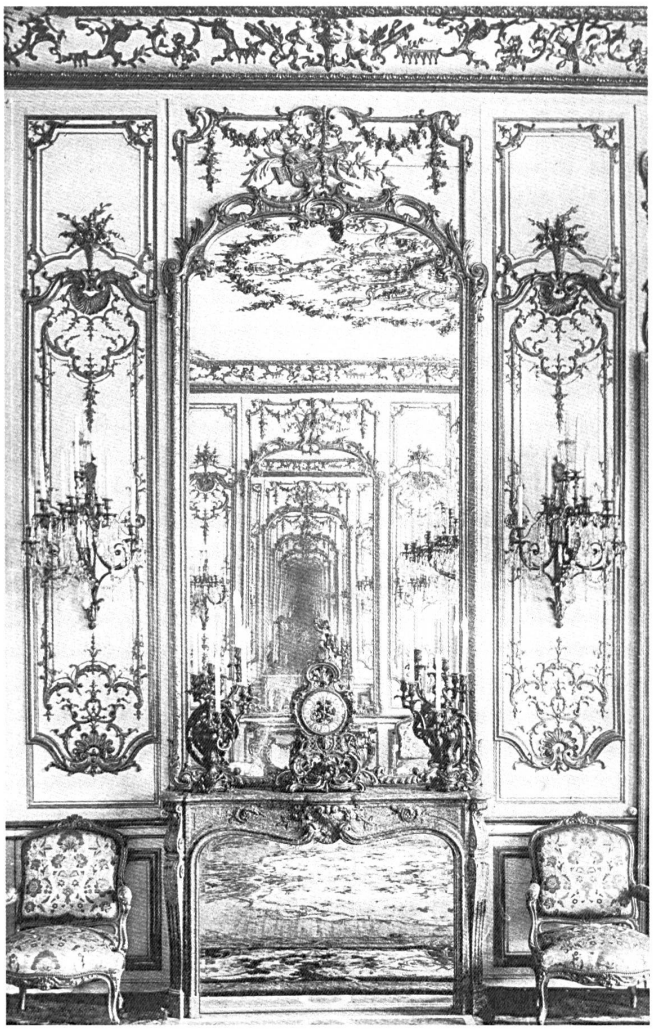

Abb. 9: Spiegelpfeiler, Salon Doré, Hôtel de Matignon, Paris, Henri Lambillot & Michel Lange, 1725.

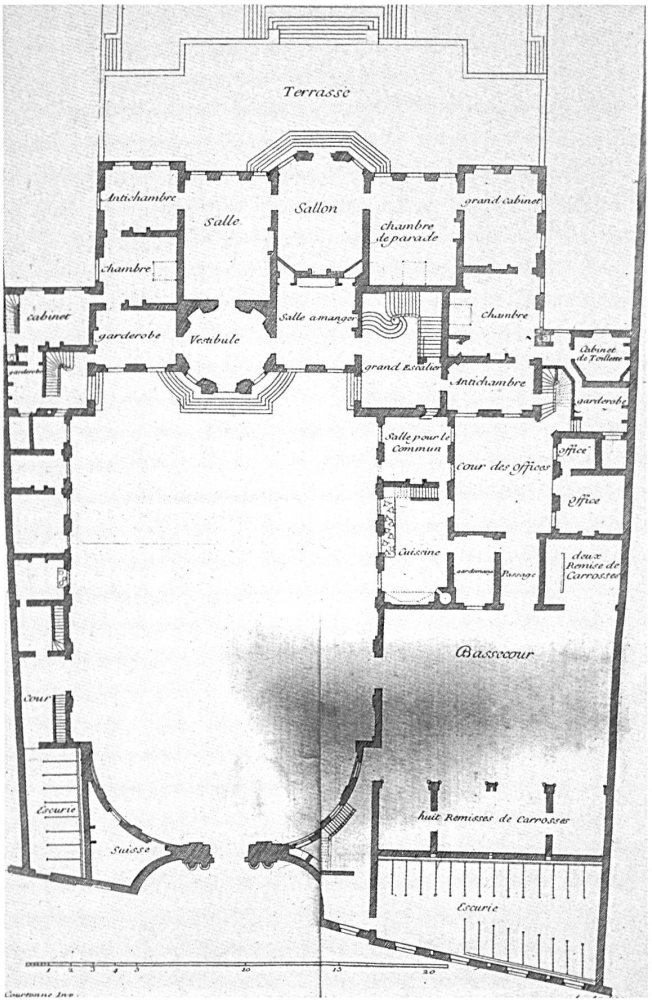

Abb. 10: Hôtel de Matignon, Paris, Grundriss Erdgeschoss, Architekt Jean Courtonne, 1719.

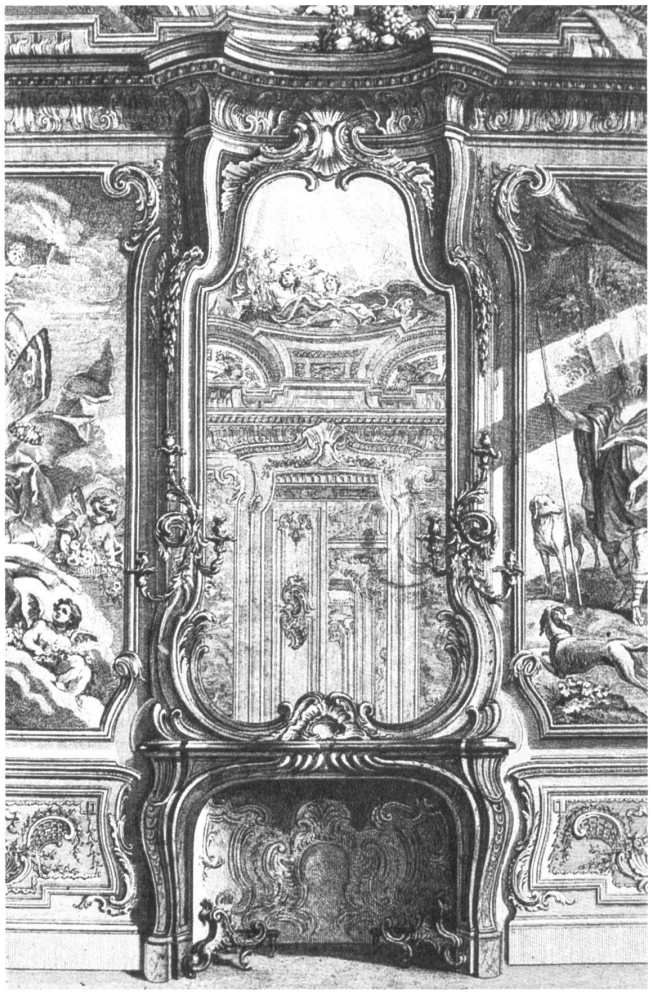

Abb. 11: Cabinet du comte Bielensky, Entwurf Juste Aurèle Meissonnier, 1734 realisiert, Stich: Pierre Chenu für die *Œuvres de Juste Aurèle Meissonnier*, ca. 1738–1751.

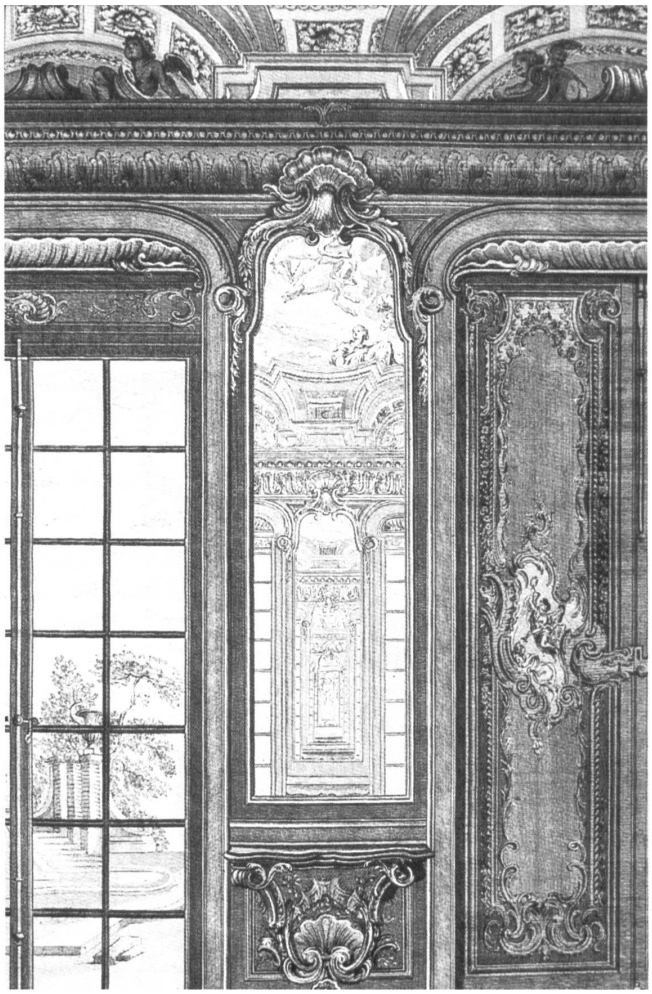

Abb. 12: Cabinet du comte Bielensky, Entwurf Juste Aurèle Meissonnier, 1734 realisiert, Stich: Maurice Bauquoy für die *Œuvres de Juste Aurèle Meissonnier*, ca. 1738–1751.

gehorchen, die Repräsentation der »Leere« also einem Zimmeraufriss, der nach den Regeln der schönen Architektur entworfen ist, nicht widersprechen. Damit wird analog zur zeitgenössischen Kunsttheorie argumentiert: Die »vraisemblance« der Imitation, wie es Charles Batteux formuliert, bedeute, das wahre Schöne so darzustellen »[...] comme s'il existait réellement [...]«.[31] Blondel tadelt dementsprechend den Fehler, einen Spiegel auf dem Wandstreifen zwischen realen Fenstern anzubringen, wie es auch in der Galerie des Hôtel de Villars der Fall war: »[...] il ne paroît pas raisonnable qu'entre deux croisées, qui sont des percées réels, on en affecte un apparent.«[32] Implizit liegt dieser Forderung die Regel zugrunde, dass zwischen den Fensteröffnungen Wandstreifen angeordnet sind, die der Breite der Fenster exakt entsprechen, um den Eindruck der Solidität aufrechtzuerhalten.[33] Dessen ungeachtet aber muss Blondel zugestehen, dass die angenehmen Wirkungen des Lichteffektes eines Spiegels zwischen zwei Fenstern, dem ein Spiegel an der gegenüberliegenden Wand korrespondiert, so gross seien, dass man sich über diese Forderung allzu häufig hinwegsetze.[34]

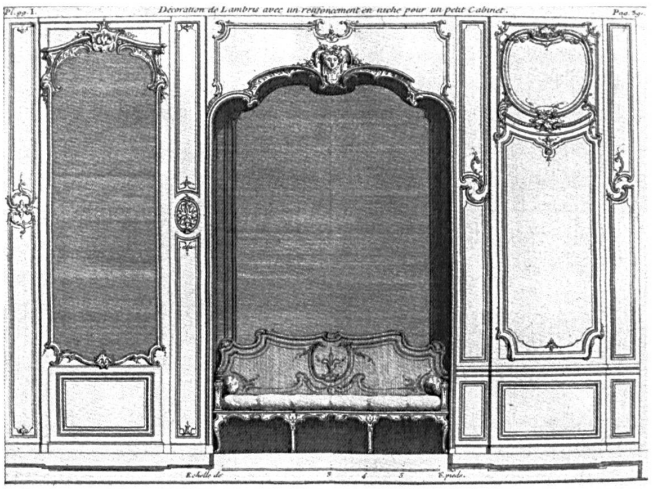

Abb. 13: Entwurf für ein »petit Cabinet« mit Spiegel, aus: D'Aviler, *Cours d'Architecture*, ed. Jean Pierre Mariette, Paris 1738, Tafel 99 I.

Idealerweise also sollten die Spiegel an den Wänden, die im rechten Winkel zur Fensterfront stehen, ihren Platz finden. Diese Wahl liess sich in mehrfacher Weise begründen. Der Spiegel wurde bevorzugt über dem Kamin angebracht, der Kamin wiederum fand seinen Platz mehrheitlich an einer der Wände, die im rechten Winkel zur Fensterfront stehen. Zudem galt als eine Grundregel, dass Ausstattungsgegenstände, wenn möglich, symmetrisiert werden sollen. Wenn auch auf den Einbau von zwei Kaminen aus naheliegenden Gründen verzichtet wurde, so bot doch die Anordnung von zwei einander gegenüberliegenden Spiegeln eine Möglichkeit diese Symmetrie zu inszenieren: »Dans une chambre ornée on doit etre jaloux d'observer la symétrie: pour cela on place un trumeau vis-à-vis la cheminée [...] Ce trumeau étant orné de la même décoration que celui de la Cheminée, fait d'autant mieux que les deux glaces font entre'elles une mutuelle réflexion, & se renvoyent réciproquement les objets & la lumière; ce qui prolonge la vue & produit un très-agréable effet.«[35] Die »Repräsentation« der Öffnung des Raumes, der diese begrenzenden Wände und der den Raum schmückenden Gegenstände sind in der sich perpetuierenden lichtvollen Spiegelung zusammengebracht (Abb. 9). Die beschriebene Position der Spiegel wurde aber wahrscheinlich noch aus einem weiteren Grund favorisiert. Die durch die Spiegelung erzeugte, virtuelle Enfilade kann die reale Enfilade eines Appartementes, das heisst die in einer Achse liegende Erschliessung von Salon, Vorzimmer, Paradezimmer und Kabinett in zwei Richtungen ergänzen. Wenn der Kamin eines Salons oder eines Paradezimmers in der Wand gegenüber dem Eingang[36] liegt und der korrespondierende Trumeau neben der Tür des Eingangs, dann geniesst der Eintretende nicht nur den Blick durch die reale, sondern sofort auch die Wahrnehmung der virtuellen Enfilade, die parallel zur realen Öffnung der Räume

verläuft. Im Hôtel de Matignon war diese Disposition im zentralen Salon angelegt (Abb. 10). Allerdings ist festzuhalten, dass der von Blondel veröffentlichte Grundriss die Position des Kamins gegenüber der mittleren Gartentür angibt, erst ein Umbau des neunzehnten Jahrhunderts versetzte den Kamin an die zum grossen Saal liegende Wand. Ursprünglich wurde die die reale Enfilade begleitende Projektion also durch zwei über Konsolen angebrachte Spiegel hervorgerufen (vgl. Abb. 9).[37] Eine im Charakter völlig andere Disposition liegt dagegen vor, wenn die virtuelle, gespiegelte Enfilade die reale Haupt-Enfilade im rechten Winkel kreuzt. Sie entsteht, wenn der Kamin in der Wand gegenüber der Fensterfront liegt und der korrespondierende Trumeau mit Spiegel zwischen den Fenstern. Diese zweite Disposition spielt viel stärker mit einem Effekt, der das einzelne Zimmer in sich einschliesst, weil die Spiegelungsrichtung den Besuchergang unterbricht und die Enfilade des Inneren in Richtung des Gartens projiziert (Abb. 11). Im Hôtel de Matignon wäre eine solche Anordnung im »cabinet« möglich. Sie könnte mit dem privateren Charaker eines Kabinettes begründet werden.[38] Dennoch besitzt eine virtuelle Enfilade, die parallel zur realen, also innerhalb des Gebäudes verläuft, im Sinne der Argumentationsmuster Blondels mehr »vraisemblance«, womit sich ein weiterer, von Blondel allerdings nicht explizit benannter Grund ausmachen lässt, die Position eines Spiegels zwischen zwei Fenstern abzulehnen.

Überhaupt wird diese theatralische Inszenierung des Verhältnisses von realem und reflektiertem Raum nur in solchen Stichen festgehalten, die nicht einer systematisch argumentierenden Theorie beigegeben sind. Maurice Baquoys Stich nach Juste Aurèle Meissonniers Entwurf zum Cabinet Bielensky (Abb. 12) kann als Beispiel gelten. In den »Œuvres« von Meissonnier veröffentlicht, führt der Stich die verwirrende gegenseitige Durchdringung von realem und gespiegeltem Raum nicht nur als hoch entwickelte Beherrschung aller Register der »décoration intérieure« vor, sondern auch als Demonstration der subtilen Darstellungsmöglichkeiten grafischer Kunst. D'Aviler, Boffrand, Blondel beschreiben dagegen zwar die Vorgänge im Text, in keiner einzigen Illustration findet man aber die Spiegelungen visualisiert (Abb. 13). Es scheint also, als wäre dieses optische Phänomen der Durchdringung von realem und virtuellem Raum im Spiegel eine Erfahrung, die – zumindest im Traktat – nicht durch das Bild fixiert werden sollte. Das zwiespältige Verhältnis der Architekturtheorie zum Spiegel als Ausstattungsmedium kommt hierin ganz deutlich zum Ausdruck. Der Spiegel war ein irritierendes Objekt, zugleich eine »leere« und eine reflektierende Lichtstelle, die es galt architektonisch zu domestizieren. Dazu gehört auch, dass der Spiegelung der Raumfolge eines Appartements von Vestibül über erstes und zweites Vorzimmer, zu Parade- oder Hauptzimmer, beziehungsweise Salon und Kabinett sowie Garderobe ein bestimmter Ort zugewiesen wurde.

Die Hierarchie der Räume war abhängig von der Nutzung des Appartements, die wiederum Vorstellungen sozialer »distinction« in sowohl zeremonieller als auch informeller Art zum Ausdruck brachten. Die in den 1730er Jahren vollzogene Trennung zwischen dem Paradeappartement für die grossen Empfänge und dem Gesellschaftsappartement, das dem Zusammensein mit Familie und Freunden diente, hat Katie Scott zum Anlass genommen, die Demonstration der »distinction« nur im zeremoniell geregelten Verhalten in den Paradeappartements zu vermuten, in den Gesellschaftsappartementen dagegen einen Umgang, der auf die Demonstration der »distinction« verzichten konnte und mithin informellerer Natur gewesen sei. »Thus the rooms within the society apartements tended to provide the context for particular forms of entertainment, such as eating, conversation, gaming, music or dance, while the ceremonial apartments provided opportunities for distinction.«[39] Bereits 1710 aber verband Jean Baptiste Alexandre Le Blond in seinen Anmerkungen zu den Nutzungen der Räumlichkeiten eines Paradeappartements die Tätigkeiten des Essens und Spielens und Musizierens mit Vorstellungen von »distinction«, die anscheinend nicht in allererster Linie die zeremonielle Demonstration gesellschaftlicher Hierarchien umfasste. Sie bedeutete vielmehr, dass eine Gruppe von Personen sich gemeinschaftlich von allen anderen, die an den entsprechenden Tätigkeiten nicht teilhatten, als unterschieden wahrnahm. Die Räumlichkeiten des Appartements sollten in ihrer Ausstattung diese Idee der Exklusivität sinnlich wahrnehmbar gestalten.

Le Blond erläutert, dass im Vestibül und im ersten Vorzimmer die Diener auf die Rückkehr ihrer Herrschaften warteten und dass die zweiten Vorzimmer denjenigen Besuchern vorbehalten seien, die in der gesellschaftlichen Hierarchie »plus distinction« besitzen. Im Hauptzimmer werden schliesslich die »gens qualifiez« empfangen: »La Chambre principale ou le Sallon est au bout de cette piece. C'est un grand lieu ou Chambre de parade où l'on reçoit les gens qualifiez. On y donne à manger par distinction, on y fait des Concerts, & l'on y donne à joüer comme le lieu le plus distingué de l'Appartement.«[40] Aus dieser Idee der »distinction«, die eine Gruppe von Personen gemeinsam vor anderen auszeichnet, folgt, dass das Vestibül und die ersten Vorzimmer von Spiegeln freizuhalten sind, denn: »[...] les glaces étant peu convenables aux lieux destinez pour les gens de livrée ou de peu de considération.«[41]

Diese Anweisung wird von Jacques François Blondel 1737, in einer Zeit, in der die Trennung von »appartement de parade« und »appartement de société« längst vollzogen war, ausdrücklich wiederholt.[42] Damit bestätigt sich, dass die Idee der »distinction« in beiden Raumfolgen die Ausstattung mitbestimmte – ob »chambre de parade« oder »salon de compagnie«, ob »salle« oder »salle à manger« – sie werden, im Unterschied zu Vestibül und Vorzimmern, mit Spiegeln ausgestattet.

Abb. 14: Antoine Watteau, »L'Enseigne de Gersaint«, 1720/21, Berlin, Schloss Charlottenburg.

Abb. 15: Jean François de Troy, »Die Molière Lesung«, ca. 1728.

Abb. 16: Antoine Watteau, »L'Enseigne de Gersaint« (Detail), 1720/21, Berlin, Schloss Charlottenburg.

Nicht nur der Raum wird also durch die Spiegelbilder an bestimmten Stellen erweitert und verdoppelt und als spezifisch ausgestatteter »lieu distingué« bestätigt. Die Spiegelbilder versichern auch die einzelnen Personen über ihre Zugehörigkeit zur Gesellschaft im Raum: »[...] on a le plaisir en s'y mirant d'appercevoir, sans se détourner, ce qui se passe derrière soy, & ceux qui entrent dans l'Appartement, ou qui en sortent.«[43] So preist Le Blond die Vorteile der Spiegelmode. Die Spiegel boten allen Geladenen immer wieder neue Ansichten ihrer »sociabilité«. Diese Selbstvergewisserung wurde nicht gescheut: Die private Gesellschaftlichkeit war so umfassend durch eine präzise Erziehung zu »politesse« und »civilité« geformt, dass ihre Verdoppelung im Spiegelbild als Bestätigung einer ästhetischen Figuration wahrgenommen wurden.

In diesem Sinne lässt sich an dieser Stelle zurückverweisen auf Batteux' Forderung, dass die Imitation sich auf die »belle nature« zu beziehen habe: Im Licht der Spiegel strahlen nur solche Gegenstände auf, die entworfen, ausgewählt und zusammengestellt worden sind, um einen besonderen Raum auszuzeichnen. Im Salon der »Molière Lesung« De Troys' (Abb. 15) sind es kostbare Wandbespannungen und Stoff-Draperien, ein mit Chinoiserie-Tapete bespannter Paravent, die silberne Teekanne auf dem Kaminsims ebenso wie die mit Blattgold belegte Boulle-Uhr und die Kerzenleuchter, die dem Raum seinen festlich-intimen Charakter verleihen. Und die anwesende Gesellschaft in ihren lässig eleganten Roben und ebensolchen Körperhaltungen und Bewegungen strebt nach »distinction« durch ständiges Perfektionieren der Kunst zu gefallen, der »art de plaire«, wie es Paradis de Moncris 1738 in einem Essay nannte.[44] Die Gefühle und Gedanken der einzelnen Person sind in dieser Hinsicht idealerweise im äusserlichen Bild der miteinander verbundenen Gruppierung lesbar: »En général, il y a, lorsqu'on agit, ou qu'on parle, de certaines dispositions du corps, et de certaines expressions du visage, du geste, de la voix, convenues [...] pour rendre tel sentiment, ou telle pensée, et c'est le meilleur choix entre ces actions, qu'on regarde comme les plus naturelles, qui forme ce qu'on appelle l'air d'éducation, l'air du monde [...]«[45] Gefallen zu wollen, ist eine Form der »sociabilité«, die über die sinnliche Wahrnehmung, das heisst als ästhetischer Prozess »la disposition de l'esprit«[46] vermittelt. Die individuelle Anstrengung kann also erst dann als gelungen und damit als schön gelten, wenn sie eine Antwort erhält, wenn sie in gemeinsame »distinction« mündet, ein Vorgang, den auch Antoines Watteaus Bild »L'Enseigne de Gersaint« vorführt und zugleich die Rolle des Spiegels in diesem Prozess deutlich werden lässt (Abb. 14).

Wie Mary Vidal in ihrer Analyse gezeigt hat, wird hier in einem endlosen Zirkel von Blicken und Bewegungen gemaltes Bild, gespiegeltes Bild und die sich selbst betrachtende und eine schöne äussere Form gebende Gesellschaft zusammengeschlossen.[47] Der

offensichtliche Narzissmus der anwesenden Personen wird als positive Notwendigkeit vorgeführt: Die Toilettenartikel auf dem Ladentisch sind ebenso selbstverständlicher Teil des Angebotes von Gersaint wie Bilder und Spiegel, vielleicht sogar Toilettenspiegel (Abb. 16). »In the context of the art gallery, their narcissim takes on a positive, aesthetic meaning. It is celebrated and put on display, like the paintings on the walls, for the pleasure of those who are displaying themselves and for the delectation of those who pass by or who visit the shop.«[48] Watteaus »balanced response to the aesthetic nature of social behavior by picturing the various social functions of art«[49] gibt darüber hinaus eine, wenn auch versteckte, Antwort darauf, wie die Selbstvergewisserung durch den Spiegel aufzufassen, beziehungsweise was mit »positivem Narzissmus« gemeint sei.

Konsultiert man die Höflichkeitstraktate der Zeit, wie beispielsweise Antoine Courtins' »Traité de la Civilité«, dann wird dort explizit bestätigt, dass es – wie im übrigen heute noch – als sehr unhöflich galt, sich in Gesellschaft anderer im Spiegel zu betrachten.[50] Es erscheint im Interesse des Zusammenhaltes und Fortganges der Konversation einleuchtend, dass man das aus dem Spiegel zurückstrahlende Bild nicht ständig betrachtet. Deshalb muss man sich wohl die Wahrnehmung dieses Spiegelbildes nicht nur notwendig fragmentiert, sondern vor allem schattenhaft vorstellen, man streift den Spiegel mit schnellen Blicken und erhascht nicht mehr als Andeutungen, so wie die Spiegel im Bild Watteaus Teile der vor ihnen auftauchenden Gestalten nur schattenhaft wiedergeben. Jean François de Troy hat in seinem Bild der Molière Lesung (vgl. Abb. 15) wahrscheinlich nicht umsonst völlig darauf verzichtet, die Spiegelung des sich auf den Stuhl lehnenden Mannes vorzuführen. Wenn die Kunst der »sociabilité« in ihrem Kern eine »bewegte« Kunst ist, eine Kunst der Konversation und der mit ihr verbundenen Bewegungen und Gesten, eine »Transfiguration alltäglichen Lebens in ästhetische Prozesse«, dann ist der Betrachter des Bildes von dieser Kunst ausgenommen. Der Maler erkennt dies an, indem er uns, den Betrachtern, nur die Reflexion der Dinge, nicht aber der Personen anbietet. Allein die anwesenden Personen können im Licht des Spiegels die Bewegungen aufblitzen sehen: Wenn der Mann gleich seine Position leicht verändert, um mit seinem nachdenklichen Blick bei einer anderen Dame zu verweilen, und die uns anschauende blau gewandete Schöne sich wieder entschlossen der Lektüre zuwendet und uns den Rücken zudreht: »[...] un beau miroir, dans sa glace inconstante, fait de tous ses voisins la peinture mouvante.«[51]

Die nach der französischen Revolution trotz aller restaurativen Bewegungen im Zentrum der Entwicklung stehende »bürgerliche« Gesellschaft definierte einen anderen Begriff vom Wohnen. Die individuelle Innerlichkeit in ihrem Zusammenschluss in der Familie bedurfte des Spiegels nur noch zur einsamen Selbstvergewisserung über den Sitz der Frisur und der Kleidung. Allenfalls mag man den Spiegel im Salon als vereinzeltes Auge an der Wand geduldet haben. Weder spiegelte es den Raum in einem grossen Ausschnitt, noch öffnete es ihn in imaginäre Fluchten, sondern bestätigte im Gegenteil durch die einsame Spiegelung seinen die Innerlichkeit beschützenden Charakter.[52] Der flächendeckende Spiegel ist zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts aus der repräsentativ-informellen Privatheit in den öffentlichen Bereich der Theater, Cafés und Passagen gewandert, wo die Konventionen des Verhaltens »Natürlichkeit« zur Gesellschaftlichkeit formen.

1 Zitiert nach Mérot, Alain, *Retraites mondaines*, Paris 1987, S. 79. Die folgenden Ausführungen beziehen sich vor allem auf Gebäude, die in Paris in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts errichtet wurden und auf die französische Kunst- bzw. Architekturtheorie der gleichen Zeit. Ausschlaggebend für diese Beschränkung ist nicht nur der Umstand, dass Frankreich in der Spiegelglasproduktion im Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende führend war (vgl. Scott, Katie, *The Rococo Interior Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London 1995, S. 31f.), sondern auch die Tatsache, dass die französische Architekturtheorie das Thema des Spiegels explizit behandelt.

2 Das Cabinet des Muses befand sich im ersten Stock des von Louis Le Vau auf der Ile Saint Louis 1639–1641 errichteten Hôtels und diente ursprünglich als Schlafzimmer, bevor es um die Jahrhundertwende in ein Kabinett, das auch als kleine Bibliothek Nutzung fand, umgewandelt wurde. Es lag in »enfilade« hinter »anti-chambre« und »chambre« und erfüllte immer auch repräsentative Funktionen, vgl. Bordier, Cyril, *Louis Le Vau Architecte*, Paris 1998, S. 156ff. Zum Cabinet des Muses: Babelon, Pierre, *Demeures Parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, erweiterte Ausgabe Paris 1991, S. 223f. sowie Sabine du Crest, *Hôtel Lambert: décor intérieur*, in: L'Ile Saint Louis, hrsg. von Beatrice de Andia, Paris 1997, S. 211.

3 Lypps, Bernhard, *Spiegel Bilder*, in: Was ist ein Bild?, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1994, S. 413.

4 Diderot, Denis & d'Alembert, Jean le Rond, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris 1757, 7, Stichwort »Glace«, S. 687.

5 Batteux, Charles, *Les beaux arts réduit à un même principe*, Paris 1746, hrsg. von J. R. Manton, Paris 1989, S. 86.

6 Zitiert nach Hartlaub, Gustav Friedrich, *Zauber des Spiegels*, München 1951, S. 14. Leonardo steht in einer langen Tradition der Verwendung der Spiegelmetapher im Diskurs über Kunst: Bereits Philosophen wie Plato und Seneca verglichen die Eigenarten der Spiegelung und des gemalten Bildes in ihrer Diskussion der Imitation, vgl. Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du Miroir*, Paris 1994, S. 113ff.

7 Batteux 1746 (wie Anm. 5), S. 92.

8 Scott 1995 (wie Anm. 1), S. 31. Die Massangaben nach Thornton, Peter, *Innenarchitektur in drei Jahrhunderten*, Herford 1984, S. 53.

9 Vgl. auch zum Hôtel als eines Ortes des demonstrativen Luxuskonsums: Coquery, Natacha, *L'Hôtel Aristocratique. Le marché du luxe à Paris au XVIII siècle*, Paris 1998, S. 19ff.

10 Scott 1995 (wie Anm. 1), S. 31.

11 La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, The Hague 1747, vgl. Scott 1995, (wie Anm. 1), S. 254.

12 Ebd., S. 254, S. 255.

13 Ebd., S. 255.

14 Ebd., S. 255.

15 Zum Hôtel de la Vrillière, Barreau, Joëlle/Gady, Alexandre, *L'Hôtel de la Vrillière rue Neuve des Petits Champs 1635–1650*, in: Mansart, François, Le Génie de l'Architecture, hrsg. von Jean Pierre Babelon und Claude Mignot, Katalog Paris 1998, S. 147. Zur Ausstattung der Galerie vor der Umgestaltung durch Robert De Cotte und Antoine Vassé, vgl. auch Cotté, Sabine, *Un exemple du »goût italien« la galerie de l'hôtel de La Vrillière*, in: Seicento le siècle de Caravage dans les collections françaises, Ausst.-Kat. Paris 1989, S. 39ff.

16 Scott 1995 (wie Anm. 1), S. 191. Vgl. auch Ludmann, Jean Daniel/Pons, Bruno, *Nouveaux documents sur la galerie de l'hôtel de Toulouse*, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Avril 1979, S. 115ff. Heute ist die Galerie als »Galerie Dorée« Teil der Banque de France; sie wurde 1870 aus konstruktiven Gründen niedergelegt und vom Architekten Questel wieder aufgebaut, allerdings nicht in völlig identischer Weise. Die Ausstattung von De Cottes und Vassés mit Täfern und Spiegeltüren blieb aber erhalten, die in verschiedene französische Museen verteilten Gemälde wurden durch Kopien ersetzt. Der Blick in die Galerie gibt also den ursprünglichen Eindruck annähernd wieder

17 Blondel, Jacques François, *Cours d'Architecture*, Paris 1774, S. 264.

18 Die Anbringung des Bildes an der Stirnseite der Galerie zitiert die identische Position des Originals in der Farnesischen Galerie und verweist damit an zentraler Stelle auf das grosse Vorbild der Organisation des Raumes, vgl. Cotté 1989 (wie Anm. 15), S. 44.

19 Ludmann/Pons 1979 (wie Anm. 16), S. 122.

20 Zur Galerie des Hôtel de Villars, dessen Besitzer eine glänzende militärische Karriere verfolgte, zum Herzog erhoben wurde und einen entsprechenden Ort der Repräsentation in seinem Hotel verwirklichte, Lamy-Lassalle, Colette, *La galerie de l'hôtel de Villars. Essai de mise au point*, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, mars 1978, S. 142ff., und Scott 1995 (wie Anm. 1), S. 192.

21 Lamy-Lassalle 1978 (wie Anm. 20), S. 144. Dargestellt sind: eine Sibylle nach Guido Reni, eine Danae nach Antonio Correggio, eine Pomona nach Nicolas Fouché und eine Nymphe nach Andrea del Sarto.

22 Zum Spiegel als optischem Instrument, dass sowohl den intimen Charakter des Interieurs verstärkt als ihn zugleich auch wieder negiert, Teyssot, Georges, *Seuils et plis pour une problématique de l'intérieur ordinaire*, Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, Département d'architecture, Lausanne 1998, S. 30. Diese Ambiguität hat wahrscheinlich mit dazu geführt, dass der Spiegel in der Innenausstattung des 20. Jahrhunderts nur mehr (sieht man von öffentlichen Räumen wie beispielsweise Passagen, Theatern, Läden etc. ab) eine bescheidene Rolle spielt.

23 Lamy-Lassalle 1978 (wie Anm. 20), S. 143.

24 Scott 1995 (wie Anm. 1), S. 256.

25 Lamy-Lasalle 1978 (wie Anm. 20), S. 147, Anm. 2.

26 Scott 1995 (wie Anm. 1), S. 242.

27 Blondel 1774 (wie Anm. 17), S. 273.

28 D'Aviler, Charles Augustin, *Cours d'Architecture qui comprend les Ordres de Vignole*, Paris 1691; weitere Ausgaben: Paris 1710, ediert und kommentiert von Jean Baptiste Alexandre Le Blond mit neuen Kapiteln zur Innendekoration und neuen Tafeln zu Spiegeldekorationen; Paris 1738, ediert und kommentiert von Jean Pierre Mariette mit neuen Kapiteln zur Innendekoration und sehr vielen neuen Tafeln zu Spiegeldekorationen; Blondel, Jacques François, *De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices en général*, Paris 1737–38. Vgl. auch Köhler, Bettina, *Architektur ist die Kunst zu bauen, Der Cours d'Architecture von Charles Augustin D'Aviler*, Zürich/Berlin 1997, S. 132–138, S. 160–165.

29 Zur »distribution« Köhler 1997 (wie Anm. 28), S. 139–147.

30 »Comme les glaces representent un vuide, leur proportion doit être analogue à celle des portes et des croisées [...]«, Blondel, Jacques François, *Architecture Françoise*, 1, Paris 1752, S. 120.

31 Batteux 1746 (wie Anm. 5), S. 91f. Vgl. auch zur »vraisemblance« Knabe, Peter-Eckhard, *Schlüsselbegriffe kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972, S. 472ff.

32 Blondel 1752 (wie Anm. 30), S. 120.

33 »Les Croisées [...] doivent être proportionées à la grandeur des Bâtimens où on les employe, la belle maniere de placer les Croisées est de les espacer tant plein que vuide; c'est-à-dire de les faire aussi larges que les Trumeaux [...]« Tiercelet, *Architecture Moderne ou l'Art de bien batir pour toutes sorte de Personnes*, Paris 1728, 1, 1, S. 60

34 Blondel 1752 (wie Anm. 30), S. 120.

35 Ebd.

36 D'Aviler 1691, I, (wie Anm. 28), S. 161. An der dem Eintretenden gegenüberliegenden Wand soll der Kamin so positioniert sein, dass er sofort gesehen werden kann. Damit wird, was D'Aviler nicht ausdrücklich benennt, der Weg des Besuchers durch die Enfilade geleitet; vgl. hierzu Saddy, Pierre, *Radiateur & Code classique*, in: Architecture, Mouvement, Continuité, 32, 1973, S. 39 ff.

37 Vgl. Blondel 1752 (wie Anm. 30), Nr. vi, 1ère planche. Ursprünglich waren also wahrscheinlich drei Spiegel angeordnet: einer über dem Kamin und zwei an den Seitenwänden des Salons. Im neunzehnten Jahrhundert hat man eine Verbindung zwischen Salon und hofseitigem Esszimmer geschaffen und den Kamin an die zum grossen Saal liegende Wand versetzt.

38 Leider ist mir keine Aufnahme dieses Raumes bekannt.

39 Scott 1995 (wie Anm. 1), S. 105. Zum »appartement de parade«, das zeremoniellen Besuchen und repräsentativen Empfängen diente, bei denen das Ziel alles Handelns gewesen sei, die soziale »distinction« zu demonstrieren. Der Begriff der »distinction« wird von Scott in zu eingeschränkter Weise auf die ständige Demonstration der Differenzen des Standes, des Status und des politischen Einflusses zwischen Empfangenden und Besuchern bezogen.

40 D'Aviler 1710, I (wie Anm. 28), S. 185*8.

41 Ebd., S. 171*4.

42 Blondel 1737, I (wie Anm. 28), S. 24.

43 D'Aviler, 1710, I (wie Anm. 28), S. 171*2.

44 Moncrif, François-Augustin Paradis de, *Essai sur la Necessité et sur les moyens de plaire*, Paris 1738, Auszüge des Traktates und ein Kommentar in: L'Art de la Conversation, hrsg. von Marc Fumaroli, Paris 1997, S. 251ff. Vgl. auch Melchior-Bonnet 1994 (wie Anm. 6), S. 153, zum Spiegel als einem Dispositiv, das die Gruppe und nicht den Einzelnen in der Besonderheit bestätigt.

45 Moncrif 1738 (wie Anm. 44), S. 271.

46 Ebd., S. 272.

47 Vidal, Mary, *Watteaus Painted Conversations*, New Haven/London 1992, S. 175ff.

48 Ebd., S. 187.

49 Ebd., S. 195.

50 »C'est une grande incivilité de se regarder au miroir et de se peigner en présence d'une personne que nous considérons«, zitiert nach Melchior-Bonnet 1994 (wie Anm. 6), S. 160.

51 Habert de Cérisy, *Métamorphose des yeux de Philis*, 1639, zitiert nach Mérot (wie Anm. 1), S. 79.

52 Vgl. hierzu Teyssot 1998 (wie Anm. 22), S. 36ff.

Fotonachweis

D'Aviler 1738 (wie Anm. 28), Tafel 99 I: 13; Batteux 1746 (wie Anm. 5): 4; Blondel, Jacques François, *Architecture Françoises*, I, Paris 1752, Nr. vi, 1ère planche: 10; Cotté 1989 (wie Anm. 15), S. 41: 6; Crest 1997 (wie Anm. 2), S. 215: 1; Lamy-Lassalle 1978 (wie Anm. 20), S. 146, 144: 7,8; Lypps 1994 (wie Anm. 3), S. 413: 2; Scott 1995 (wie Anm. 1), S. 151, 192, 19, 42, 43: 3, 5, 11, 12, 15; Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: 14, 16.