Die Kunst der Transformation

Zum Porzellan der Manufaktur Vincennes/Sèvres im 18. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Joana Mylek-Puntscher
aus Berlin

2022

Referent: Prof. Dr. Hubertus Kohle
Korreferent: Dr. habil. Philippe Cordez
Tag der mündlichen Prüfung: 16.11.2022

Für Manuel und Kilian

Inhaltsverzeichnis

Dank ... 5

Einleitung ... 6

1. Zwischen Mimesis und Artifizialität. Porzellanblüten und die vollkommene Transmutation ... 15

1.1 „[...] wo Natur und Kunst gemeinsam strahlen". Die Porzellanblüten der *manufacture de Vincennes* (ab 1741) ... 16

1.2 Die Idee der Transmutation: Alchemie als Schlüssel zum Geheimnis der Porzellanherstellung ... 23

1.3 „Daß es nur Kunst war, verdeckte die Kunst." Eliten im 18. Jahrhundert ... 33

2. Porzellankörper ... 45

2.1 Madame de Pompadour und die Manufaktur Vincennes/Sèvres ... 51

2.2 Legitimation durch Porzellan: Madame du Barry ... 57

2.2.1 Barometer-Thermometer, Büste und Kommode ... 57

2.2.2 Die *table à écrire* (1772) ... 68

2.2.3 Der *guéridon* für den *Pavillon de Musique* in Louveciennes (1774) ... 73

2.3 Für eine weibliche Klientel: Porzellanmöbel für den Markt ... 84

2.4 Die Brust einer Königin. Marie-Antoinettes *jattes tétons* in der *Laiterie de la Reine* von Rambouillet ... 99

2.4.1 Rambouillet: eine *laiterie d'agrément* für die Königin ... 101

2.4.2 Lustmolkereien und (Mutter-)Milch im 18. Jahrhundert ... 119

2.4.3 Die zwei Körper der Königin ... 122

3. Porzellanhaut. Zur Bedeutung von Oberfläche ... 128

3.1 „d'un blanc éclatant" ... 129

3.1.1 Die Oberfläche von Haut im 18. Jahrhundert ... 129

3.1.2 *Fard blanc* und *Rouge*. Make-up und Haut im 18. Jahrhundert ... 135

3.1.3 Porzellan als Teil der Toilette ... 146

3.2 Schwarz/Weiß ... 157

3.2.1 Die Absenz des Exotischen. Service aus Vincennes/Sèvres für Heißgetränke ... 159

3.2.2 Die französische Vereinnahmung des Exotischen ... 170

Resümee ... 190

Literatur ... 192

Abbildungsnachweis ... 210

Dank

2013 absolvierte ich mein Volontariat in der Kunsthalle München und arbeitete dort an der Ausstellung zum Münchner Rokoko von Asam bis Günther. In diesem Zusammenhang durfte ich Dr. Alfred Ziffer kennenlernen, der während der Ausstellungskonzeption in allen Porzellanfragen beratend tätig war. Während dem genauen Betrachten der Meisterwerke von Franz Anton Bustelli wurde meine Liebe zum Porzellan geweckt. Daher muss meine Dissertation über Porzellan notwendigerweise mit dem gebührenden Dank an Alfred Ziffer beginnen, der leider viel zu früh verstarb.

Für seine Rolle bei der konkreten Ideenfindung für das Thema dieser Dissertation kann ich Dr. Philippe Cordez nicht genug danken. Er hat mich von den ersten Gedanken zu dem Thema mit stets großem Interesse, Neugierde am und Verständnis für das Porzellan begleitet und mit seinen klugen Gedanken mein Denken geprägt wie sonst kaum jemand. Über die gesamte Dauer meiner Dissertation hatte er jederzeit ein offenes Ohr und hat die Arbeit durch seine pointierten, klugen Fragen und Assoziationen in der Diskussion maßgeblich beeinflusst. Ohne ihn würde es diese Arbeit so nicht geben.

Genauso wenig hätte ich die Dissertation ohne eine Finanzierung schreiben können. Daher gilt mein tiefster Dank dem Graduiertenkolleg Mimesis des Elitenetzwerk Bayerns und der LMU. In dieses interdisziplinäre Kolleg eingebunden und im Austausch mit zahlreichen Doktoranten zu sein, hat meine Dissertation unheimlich bereichert. Innerhalb von Mimesis möchte ich vor allem zwei Professoren danken: Prof. Dr. Hubertus Kohle, der von der ersten Sekunde an verstanden hat, wohin ich mit der Arbeit wollte und immer wertvolle Anmerkungen für mich hatte, und Prof. Dr. Tobias Döring der dem für das Kolleg ungewöhnlichem Thema Porzellan eine Chance gegeben und das Potenzial darin gesehen hat. Danke für die stetige Ermutigung und Begleitung auf diesem Weg!

Zudem möchte ich es nicht versäumen, auch dem Ort und seinen Mitarbeitern zu danken, an dem diese Arbeit maßgeblich entstanden ist: Dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. In den Lesesälen lässt es sich so gut wie nirgends sonst lesen, denken und schreiben und die Büchersammlung zum französischen Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts sucht in Deutschland ihresgleichen. Speziell gilt mein Dank vor allem Prof. Dr. Iris Lauterbach, die bereits in einem frühen Stadium dieser Dissertation großes Interesse zeigte und mich ermutigte, mich mit der Arbeit für den Preis für Angewandte Kunst des ZI zu bewerben. Diesen bekam ich 2023 tatsächlich verliehen, wofür ich mich von Herzen bedanke! Außerdem möchte ich auch Herrn Dr. Rüdiger Hoyer danken, der jeden meiner Ankaufsvorschläge zügig umgesetzt hat.

Außerdem möchte ich von Herzen Kollegen und Freunden aus der Porzellan(Museums)welt für ihre mannigfaltige Unterstützung danken: Dr. Katharina Hantschmann, Dr. Julia Weber, Dame Rosalind Savill, die ein so großes Vorbild ist und deren Tod noch immer schmerzt, Dr. Christian Lechelt, John Whitehead, Verena Suchy sowie all meinen Vereinskollegen aus der Gesellschaft der Keramikfreunde sowie aus der French Porcelain Society.

Last but not least, danke ich meinem Mann Manuel Puntscher für seine unendliche Geduld und seine Unterstützung in jeglicher Hinsicht. Er hat mich in den schweren Momenten getragen und ist in den glücklichen mit mir geflogen. Danke!

Einleitung

Fragestellung und Forschungsgegenstand

Als im Juni 2019 die Fußballweltmeisterschaft der Frauen stattfand, veröffentlichte die Commerzbank, Werbepartnerin des Deutschen Fußballbundes, neben kurzen Werbeclips auch ein Imagevideo über die Spielerinnen. Darin verwiesen diese unter anderem stolz auf ihre acht Titel als Europameisterinnen, gefolgt von dem Satz: „Beim ersten Titel gab's dafür ein Kaffeeservice."[1] Es folgte eine Auswahl der ständigen Stereotype, denen sich die Fußballerinnen ausgesetzt sehen, unter anderem „Frauen sind zum Kinderkriegen da." Diese Stelle des Videos verdeutlicht sinnfällig die eindeutig weibliche Konnotation von Porzellan, das vor allem in der Form des einheitlichen Service für das tradierte Rollenbild der Frau als Hausfrau, Ehefrau und Mutter steht. Dieses „gute Porzellan", also die zusammenhängenden Geschirrservice, die nur zu besonderen Anlässen aus dem Schrank geholt werden und mit einem bürgerlichen Gesellschaftsbild assoziiert werden, kommen zunehmend aus der Mode. Gleichzeitig ist Porzellan omnipräsent – es gibt wohl zumindest in der westlichen Welt kaum einen Haushalt ohne Porzellan. Dabei handelt es sich in der Regel um massenhaft produzierte Geschirrartikel, die wenig Geld kosten.

Im 18. Jahrhundert war das Verhältnis zu Porzellan grundlegend anders. Seine Materialeigenschaften wurden als spektakulär empfunden und unterschieden es von allen anderen verfügbaren Werkstoffen der Zeit: Objektiv zeichnet sich Porzellan dadurch aus, dass es strahlend weiß ist und in einer fast unbegrenzten Farbpalette bemalt werden kann – bis zur Erfindung des Kunststoffs im frühen 20. Jahrhunderts war Porzellan das einzige Material mit dieser Eigenschaft.[2] Zudem kann Porzellan frei mit der Hand geformt werden, so dass bis zu einer bestimmten Größe praktisch jede Form möglich ist. Einzigartig ist auch die Ambivalenz zwischen der Zerbrechlichkeit des Werkstoffs und seiner gleichzeitigen enormen Härte. Gebrannt ist es wasserundurchlässig und nahezu resistent gegen Hitze und Kälte. Dazu kommt, dass dieses zarte Material, das trotz seines opaken weißen Scherbens lichtdurchlässig ist, praktisch unzerstörbar ist. Zwar kann ein Porzellanobjekt zerbrochen werden, es aufzulösen, einzuschmelzen o. ä. ist jedoch nahezu unmöglich. Selbst auf dem Grund des Ozeans haben Porzellangefäße mehrere Jahrhunderte überdauert, ohne maßgeblich beschädigt worden zu sein oder an Strahlkraft zu verlieren.[3]

‚Erfunden' wurde Porzellan in China während der Tang-Dynastie (617/618–907).[4] Die ersten chinesischen Porzellane erreichten Europa ver-

1 https://www.youtube.com/watch?v=LislHmTvqoo, Min. 0:50 (letzter Zugriff am 12.05.2022).

2 Porzellan ist ein keramischer Werkstoff, besteht also aus anorganischen, nicht metallischen Rohstoffen, die durch Wärme verfestigt wurden. „Keramik" selbst ist nur ein Überbegriff, der sich aus dem altgriechischen *keramké* für Töpferei mit dem Wortstamm *kéramos* (Töpfererde) herleitet. Über das französische *céramique* ist der Begriff im 19. Jahrhundert in den deutschen Sprachgebrauch übernommen worden. Neben dem Porzellan fallen unter den Begriff Keramik auch Irdenware, Steingut sowie Steinzeug. Irdenwaren und Steingut haben beide einen wasserdurchlässigen Scherben, der bei der Irdenware farbig und beim Steingut weiß ist. Um Gefäße aus diesen Materialien wasserundurchlässig zu machen, müssen sie glasiert werden. Das Steinzeug hat einen wasserdichten Scherben, der farbig ist. Einzig das Porzellan weist einen weißen Scherben auf, der nach dem Brennen absolut wasserundurchlässig ist. Vgl. Salmang/Scholze 2007 [1933], S. 2 und Frotscher 2003, S. 10f.

3 Vgl. White 2021.

4 Vgl. Kerr 1986; Kat. Weiden 1994 und Kat. München 2005.

mutlich im 14. Jahrhundert, blieben aber für die nächsten 200 Jahre sehr selten und dadurch enorm kostspielig. Erst ab dem 16. und frühen 17. Jahrhundert etablierten die Ostindischen Handelskompanien von Portugal und den Niederlanden Handelsbeziehungen mit China über den Seeweg, wodurch Porzellan nun in größeren Mengen nach Europa gelangte. Parallel gab es in ganz Europa Versuche, das geheimnisvolle ostasiatische Material zu kopieren. Der erste, dem die Herstellung von Hartporzellan gelang, war Johann Friedrich Böttger (1682–1719) im Jahr 1708 in Meißen. Unter dem Patronat Augusts II. (1670–1733), König von Polen und Kurfürst von Sachsen, wurde die erste europäische Porzellanmanufaktur gegründet, die schon bald hochqualitative Produkte verkaufte. Im Gegensatz zu Frittenporzellan, das in Europa beispielsweise bereits im 16. Jahrhundert in Florenz (Medici-Porzellan) oder ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert in Chantilly hergestellt wurde, besteht Hartporzellan aus Feldspat, Quarz und Kaolin. Das Kaolin bildet durch seinen hohen Schmelzpunkt ein Gerüst, in das die anderen beiden Stoffe einschmelzen (sintern). Im Fall des Fritten- oder Weichporzellans ersetzt eine Glasfritte das Kaolin. Dadurch ist diese Form des Porzellans weniger resistent gegen Kratzer, Hitze und Kälte.

Frittenporzellan wurde auch bis 1768 in der französischen Porzellanmanufaktur hergestellt, die 1740 in dem nicht mehr genutzten Schloss Vincennes im Osten von Paris gegründet wurde. Wenn auch anfangs noch nicht vom König finanziert, muss er doch seine Zustimmung für die Gründung einer solchen Manufaktur gegeben haben, da sie in einem Gebäude der Krone eingerichtet wurde. Ab 1745 waren die Experimente mit verschiedenen Porzellanmassen zufriedenstellend und die Produktion eines Frittenporzellans, das sich zumindest ästhetisch mit dem wichtigen Meissener[5] Vorbild messen konnte, begann. In den 1750er-Jahren finanzierten zwei Gruppen von Anteilseignern, zunächst die Charles Adam-Kompanie und später die Eloi Brichard-Kompanie, die Manufaktur. Unter deren Ägide wurde auch der Umzug des Unternehmens nach Sèvres beschlossen, das zwischen Paris und Versailles gelegen ist. Im August 1756 bezog die Manufaktur ihre neuen und eigens für sie errichteten Gebäude, wodurch sich auch ihr Name entsprechend von Vincennes in Sèvres änderte.[6] 1759 kaufte Ludwig XV. alle Anteile an der Manufaktur, so dass diese nun ganz offiziell zur *manufacture royale* wurde. Noch immer stellte die Manufaktur das in der Produktion aufwendige und teure Frittenporzellan her, das zwar einen weißen Scherben besaß und mit einer Vielzahl an fein nuancierten Farben bemalt werden konnte, jedoch leicht zerkratzte und unter Einwirkung von starker Kälte und Hitze zersprang. Erst als in Frankreich in der Nähe von Limoges Kaolinvorkommen entdeckt wurden, begann 1768 die Herstellung von Hartporzellan nach chinesischem und Meissener Vorbild. Doch obwohl das Frittenporzellan aus Vincennes/Sèvres nicht die begehrten Materialeigenschaften des Hartporzellans besaß, war es aufgrund seiner Formen und Dekore dennoch begehrt und teuer und in Sèvres wurde auch nach 1768 parallel zum Hartporzellan weiter Frittenporzellan produziert.

Die vorliegende Arbeit möchte am Beispiel von zwischen 1741 und 1788 entstandenen Porzellanobjekten der Manufaktur Vincennes/Sèvres demonstrieren, dass Porzellan aufgrund seiner spezifischen Materialeigenschaften in besonde-

5 Die Porzellanmanufaktur Meissen, die bis heute in Meißen bei Dresden Porzellan produziert, hat ihren Namen – geschrieben mit Doppel-S – als geschützte Marke eintragen lassen. Daher wird diese Schreibweise in der vorliegenden Arbeit für die Manufaktur verwendet.

6 Dementsprechend ist in der vorliegenden Arbeit entweder von Vincennes oder Sèvres die Rede, wenn von einem konkreten Zeitraum gesprochen wird. Geht es um die Manufaktur im Allgemeinen, wird die Bezeichnung Vincennes/Sèvres verwendet.

rem Maße geeignet war, gesellschaftliche Entwicklungen und Diskurse aufzunehmen und zu reflektieren. Dabei ist das zentrale Moment die Transformation, also die grundlegende Veränderung von Zuständen. Dies gilt sowohl für das Material selbst, das durch seine Transformation von einfachen Erden mittels Feuer hin zu einem vollkommen anderen Material mustergültig für diesen Prozess steht, als auch für die Gesellschaftsschichten, die sich mit diesen Objekten umgaben. Dieser transformative Gedanke ist dem Porzellan immanent und überträgt sich durch das Material auf die aus ihm gefertigten Objekte.

Das erste Kapitel ist den Porzellanblüten gewidmet, die zu den ersten Erzeugnissen der Manufaktur gehörten. Mit ihrer Positionierung zwischen vollkommener Naturnachahmung und absoluter Artifizialität stehen sie mustergültig für die bereits in Ovids *Pygmalion* aufgegriffene Idee, dass vollkommene Kunst es vermag, ihre Künstlichkeit zu verbergen. Dieser Gedanke lässt sich auch auf die Eliten des 18. Jahrhunderts übertragen, die ebenfalls durch harte Arbeit zu geschliffenen Mitgliedern der Gesellschaft wurden. Dieser Aufwand durfte jedoch nie sichtbar sein. Stattdessen wies den idealen Höfling eine gewisse Leichtigkeit aus. Dieser Prozess der Wandlung vom ungebildeten zum noblen Menschen weist abstrakte Parallelen zur alchemistischen Idee der Transmutation auf, bei der unedle Metalle mittels Feuer zu edlen verwandelt werden sollten. Das Bestreben nach alchemistischer Verwandlung lag auch der europäischen „Nach-Erfindung“[7] von Porzellan zugrunde, denn Böttger war Alchemist und hatte für August II. eigentlich Gold herstellen sollen. Porzellan, bei dem drei unedle Erden mittels Feuer zu dem „weißen Gold“ Porzellan transmutiert werden, kam der alchemistischen Transmutation näher als alle anderen Materialien. In den Porzellanblüten aus Vincennes manifestierten sich also verschiedene geisteswissenschaftliche Strömungen der Zeit.

Das zweite Kapitel zeigt auf, dass Porzellan als Sinnbild für den tugendsamen weiblichen Körper gelesen werden konnte. Von dieser körperlichen Analogie ausgehend zeigt sich zunächst am Beispiel von Madame de Pompadour (1721–1764), der offiziellen Mätresse Ludwigs XV. (1710–1774) und großen Mäzenin der Porzellanmanufaktur Vincennes/Sèvres, dass ihre Person aufs engste mit dem Material assoziiert wurde. Diese Verbindung machte ihre Nachfolgerin Madame du Barry (1743–1793) für sich nutzbar, indem sie Stücke in Sèvres in Auftrag gab, die gezielt auf ihre Rolle an der Seite des Königs anspielten und als Legitimationsstrategie verstanden werden können. Anhand der brustförmigen *jattes tétons* aus der *laiterie de la Reine* im Schlosspark von Rambouillet, die Teil eines Milchsevice für Marie-Antoinette (1755–1793) waren, lassen sich geistesgeschichtliche Strömungen der Neo-Hippokraten und Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) Aufruf zur Rückkehr zur Natur und seine damit verbundene Forderung an die adeligen Frauen, ihre Kinder selbst zu stillen, nachvollziehen. Die Schalen können innerhalb dieses diskursiven Geflechts als Mittel verstanden werden, die französische Königin, deren Ruf zu diesem Zeitpunkt bereits schwer geschädigt war, als nährende Mutter der Nation zu inszenieren.

Im dritten Kapitel stehen teilweise in großer Stückzahl produzierte Objekte des täglichen Gebrauchs im Fokus. Anhand von Make-up-Töpfchen und Servicen für die Heißgetränke Kaffee, Schokolade und Tee werden Fragen nach der Oberfläche von schwarzer und weißer Haut diskutiert. Zunächst geht es um die Parallelität der Oberflächen von Porzellan und geschminkter

7 Der Begriff „Nach-Erfindung“ soll verdeutlichen, dass die Inhaltsstoffe und die Herstellung von Porzellan in Europa noch einmal entdeckt werden mussten, da eben kein Wissenstransfer aus China stattgefunden hatte.

Haut. Das Material der Schminktöpfchen war hierbei eine Art Vermittler zwischen dem Inhalt und dem Effekt, den er auf der Haut hatte. Bei den Servicen für den Konsum der Heißgetränke, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich weite Verbreitung gefunden hatte, fällt auf, dass ihr Dekor praktisch nie Bezug auf ihrem Inhalt nimmt. Porzellan kann hier als Mittel funktionieren, den kolonialen Ursprung der Heißgetränke und die damit eng verknüpfte Praxis des Sklavenhandels zu verschleiern und die Getränke als genuin französisch zu inszenieren.

Forschungsstand

Am Anfang der Suche nach einem Dissertationsthema stand die Gewissheit, über europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts schreiben zu wollen, darüber hinaus gab es jedoch zunächst keine weitere Einschränkung. Daher war der erste Schritt die Lektüre einer Vielzahl von Publikationen über Porzellan. Dabei stellte sich schnell heraus, dass es sich dabei vornehmlich um Ausstellungskataloge[8] und – seltener – um Monografien zu einzelnen Manufakturen[9] oder Künstlern[10] handelte. Dies mag daran liegen, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Porzellan vor allem in den Museumssammlungen stattfindet. An den deutschen Universitäten ist das Kunsthandwerk im Allgemeinen und Porzellan im Besonderen unterrepräsentiert. In diesen klassischen kunsthistorischen, am Museum angesiedelten Arbeiten zu Porzellan werden soziohistorische Fragestellungen zu den wechselseitigen Beziehungen zwischen Porzellan und den Gesellschaftsschichten, die sich mit ihm umgeben, wenig behandelt. Aus dieser Erkenntnis entwickelte sich der Wunsch, mit der vorliegenden Dissertation am Beispiel von Erzeugnissen der Porzellanmanufaktur Vincennes/Sèvres einen ersten Beitrag zur Schließung dieser Forschungslücke beizutragen.

Auch die wichtigsten Publikationen zu Vincennes/Sèvres-Porzellan sind entweder Sammlungskataloge oder Veröffentlichungen von Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Manufaktur. Die Forschung zu Sèvres begann in Frankreich nach dem zweiten Weltkrieg und konzentrierte sich zunächst auf das umfangreiche Archiv der Manufaktur. Die wichtigsten Autoren waren die französischen Kuratoren für Sammlungen der Angewandten Kunst Pierre Verlet, Serge Grandjean, Marcelle Brunet sowie André Sergène.[11]

In den 1980er-Jahren publizierte zunächst Christian Dautermann ein Nachschlagewerk zu den Künstlern in Sèvres und ihren Marken.[12] Etwa zeitgleich entstanden in England die ersten umfassenden Publikationen zum französischen Porzellan aus Vincennes/Sèvres, die bis heute Standardwerke sind. Zunächst erschien 1987 *Sèvres Porcelain. Vincennes and Sèvres 1740–1800* von Svend Eriksen und Geoffrey de Bellaigue.[13] Beide Autoren waren Kuratoren der Porzellansammlung im Waddesdon Manor in Buckinghamshire. Ein Jahr später, 1988, erschien Rosalind Savills dreibändiger Bestandskatalog der Porzellane der Wallace Collection in London,[14] der ausgehend von den Objekten dieser weltweit größten Sammlung an Vincennes/Sèvres-Porzellan und mittels unzähliger Querverweise einen Bogen zur Geschichte der Manufaktur sowie dem Großteil ihrer Erzeugnisse spannt. Beides sind unverzichtbare Nachschlagewerke.

8 Bspw. Ausst.Kat. München 1966; Ausst.Kat. München 2004; Ausst.Kat. Wien 2005; Ausst.Kat. Turin 2007 und Ausst.Kat. Dresden 2010.
9 Wilson Frothingham 1955; Mrazek/Neuwirth 1970; Reilly 1989; Hantschmann 1996 und Beaucamp-Markowsky 2008.
10 Pietsch 1996.
11 Verlet et al. 1953; Sergène 1972–1974 und Brunet 1978.
12 Dauterman 1986.
13 Eriksen/Bellaigue 1987.
14 Kat. London 1988.

Ab den 1990er-Jahren veröffentlichten Tamara Préaud, Archivarin in Sèvres, und Antoine d'Albis, Direktor des Labors in Sèvres, wichtige Beiträge zum Porzellan der Manufaktur. Neben zahlreichen Aufsätzen ist vor allem *La Porcelaine de Vincennes* von 1991 hervorzuheben.[15] Darin versuchen die beiden einen strukturierten Überblick über die Formen und Dekore der Manufaktur zu geben. Im selben Jahr publizierte Adrian Sassoon den Bestandskatalog des Vincennes/Sèvres-Porzellans in der Sammlung des J. Paul Getty Museums, damals in Malibu, heute in Los Angeles.[16] Auch Sassoon ist es gelungen, einen Katalog zu verfassen, der deutlich über die von ihm untersuchten Objekte hinausgeht. Eine weitere umfangreiche und wichtige Sammlung an Vincennes/Sèvres-Porzellan befindet sich im New Yorker Metropolitan Museum, wo ebenfalls ein relevanter Bestandskatalog entstanden ist.[17]

In den letzten Jahren sind Antoine d'Albis' *Traité de la porcelaine de Sèvres* (2003),[18] Geoffrey de Bellaigues 2009 erschienener Bestandskatalog der französischen Porzellane der englischen Königin Elizabeth II.,[19] John Whiteheads zwei Bände zur Geschichte der Manufaktur unter Ludwig XV. und Ludwig XVI. von 2010,[20] Tamara Préauds Ausstellungskatalog *La Manufacture des lumières* zur Skulptur in Sèvres von Ludwig XV. bis zu Revolution von 2015,[21] und vor allem Rosalind Savills *Everyday Rococo* von 2021[22] zu nennen, in dem sie anhand des Porzellans von Madame de Pompadour ein aktualisiertes Nachschlagewerk zu allen Bereichen des Vincennes/Sèvres-Porzellans geschaffen hat. Da bisher wenig Literatur zu Porzellan existiert, die einzelne Werkgruppen sammlungsübergreifend hinsichtlich größerer sozio-historischer Fragestellungen behandelt, waren alle oben genannten Bestandskataloge relevant, um sich zunächst grundlegend mit den hier besprochenen Objekten auseinanderzusetzen und diese klassisch kunsthistorisch bezüglich Datierung, Stil und Provenienz einzuordnen.

Im deutschsprachigen Raum existieren keine derartigen Überblickswerke über das Porzellan aus Vincennes/Sèvres. Dies mag daran liegen, dass in den deutschen Museen keine Sammlungen mit vergleichbarem Umfang wie in England, den USA oder Frankreich existieren. Vincennes/Sèvres-Porzellane sind in deutschen Museen im Wesentlichen als Einzelstücke vertreten. Dementsprechend ist auch die deutschsprachige Literaturlage zum französischen Porzellan sehr übersichtlich: Sie beschränkt sich auf wenige Zeitungsartikel, die sich einzelnen Werken widmen sowie einen Bestandskatalog des Museums Schloss Fasanerie in Eichenzell bei Fulda.[23]

Literatur zum Porzellan aus Vincennes/Sèvres, die sammlungsübergreifend größere Themenkomplexe verhandelt, stammt praktisch ausnahmslos aus den USA. An dieser Stelle ist zunächst vor allem der Sammelband *Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain* von 2010 zu nennen.[24] In zehn Aufsätzen versuchen die Autoren und Autorinnen sich über verschiedenste Porzellanobjekte kulturellen Fragestellungen zu nähern. Vor allem Michael Yonan,[25] Mimi

15 Préaud/d'Albis 1991.
16 Kat. Malibu 1991.
17 Kat. New York 2010.
18 d'Albis 2003.
19 Kat. London 2009
20 Whitehead 2010a und Whitehead 2010b.
21 Ausst.Kat. Sèvres 2015.
22 Savill 2021.
23 Kat. Eichenzell 1999.
24 Cavanaugh 2016 [2010].
25 Yonan 2016 [2010].

Hellman[26] und Erin J. Campbell[27] gelingt es, anhand von Porzellankabinetten, Porzellanblüten beziehungsweise Möbeln mit integrierten Porzellanvasen, überzeugende Rückschlüsse auf die jeweilige Gesellschaftsschicht und ihre wechselseitigen Beziehungen zu den Objekten zu ziehen. Allen Aufsätzen ist gemein, dass sie vom Objekt ausgehend größere Zusammenhänge erarbeiten.

Jüngst ist von Michael Yonan der Aufsatz *The Materiality of Porcelain and the Interpretation of Ceramic Art*[28] erschienen, in dem er versucht, Porzellan vom Material her zu denken und dies methodisch fruchtbar zu machen. Dabei nutzt Yonan den schwer fassbaren Begriff „Materialität", den er als Wahrnehmungsdimension eines Objekts definiert, die in verschiedene methodische Herangehensweisen eingebettet werden kann. Dadurch ermögliche das Nachdenken über Materialität die Positionierung eines Objekts innerhalb kultureller Systeme, ohne auf die üblichen kunsthistorischen Kategorien Gebrauch, Ikonografie und Stil beschränkt zu bleiben.[29]

Mit dem Material der Kunst beschäftigt sich auch die deutsche Kunstgeschichte seit nunmehr über fünfzig Jahren. Bereits 1969 hat Günther Bandmann versucht, eine Ikonologie des Materials zu entwickeln.[30] Seine zentrale Frage galt dabei der Rolle des Materials bei dem Sinnzusammenhang eines historischen Kunstwerks. 1994 versuchte Thomas Raff ebenfalls eine Ikonologie des Materials zu entwickeln. Diese definierte Raff als „[d]ie Frage, ob oder wie jene Materialien, aus denen Kunstwerke bestehen, einen eigenen Beitrag zur inhaltlichen Aussage dieser Kunstwerke leisten können […]."[31] Sowohl Bandmanns als auch Raffs Ansätze bleiben jedoch schematisch und versuchen eher, Materialien feste Eigenschaften zuzuordnen. Größere gesellschaftliche Zusammenhänge untersuchen sie nicht. Monika Wagner entwickelt diese ersten Ansätze in ihren zahlreichen Publikationen weiter. In *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* aus dem Jahr 2001 versucht sie, eine Ikonografie des Materials zu erarbeiten.[32] Diesen Ansatz hat sie seitdem in zahlreichen Büchern und Aufsätzen weiterverfolgt, zuletzt in einem Aufsatz über den Glanz von Gegenständen des alltäglichen Lebens wie Autolack und Strumpfhosen, der nun nicht mehr Ausdruck von mühevoller Arbeit, sondern schnell und bequem industriell herstellbar war.[33]

Das Material eines Kunstwerks und seine Materialität sind jedoch nicht gleichzusetzen. Im Gegensatz: Materialität meint ganz explizit nicht (nur) das Medium des Objekts, sondern schließt zahlreiche weitere Dimensionen mit ein, zum Beispiel, wie das Material eines Objekts zu einem konkreten Zeitpunkt an philosophische, ethische oder ökonomische Diskurse anschloss. Ursprünglich stammt der Begriff aus dem Bereich der *Material Culture*, die sich im 20. Jahrhundert in der Archäologie und soziokulturellen Anthropologie etablierte.[34] Der zentrale Aspekt ist die Annahme einer Beziehung zwischen dem sozialen Bereich und Objekten.[35] Die Erforschung von Objekten ermöglicht es, durch sie Rückschlüsse auf Werte, Ideen, Einstellungen und Annahmen einer

26 Hellman 2016 [2010].
27 Campbell 2016 [2010].
28 Yonan 2021.
29 Yonan 2021, S. 4 und 6.
30 Bandmann 1969.
31 Raff 2008 [1994], S. 11.
32 Wagner 2013 [2001].
33 Wagner 2021.
34 Vgl. für einen kritischen Überblick der *Material Culture* Hicks 2010. Vgl. außerdem Berger 1992 und Hahn 2005.
35 Hicks 2010, S. 26.

Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte zu ziehen.[36] In seiner Einführung in die Materielle Kultur definiert Günther Hahn als Grundlage dieser Beziehung zwischen Objekt und Subjekt das Handeln: „[…] die in einer Gesellschaft verwendeten materiellen Dinge [sind] stets aus dem Kontext des Handelns heraus zu verstehen […]."[37]

Für ein Verständnis der Porzellane aus Vincennes/Sèvres, das über die klassischen kunsthistorischen Fragen nach Stil, Ikonografie, Auftraggeber und ausführenden Künstler hinausgeht, ist dieses Denken aus dem Handeln heraus unerlässlich. Wichtige Publikationen, die Objekte als handelnde Agenten verstehen, sind Arjun Appadurais *A Social Life of Things* (1986)[38] und Alfred Gells *Art and Agency* (1998).[39] Ebenfalls in den 1990er-Jahren entstanden für die objektbasierte Kunstgeschichte so wichtige Arbeiten wie Leora Auslanders *Taste and Power* (1996)[40] und Daniel Roches *Histoire des choses banales* (1997).[41] Beide versuchen anhand von Objekten des Alltags auf gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge zu schließen. Auslander versucht zu ergründen, „wie sich die großformatigen Transformationen der Welt in den kleinen Gesten des Alltags kristallisieren, reproduzieren und verändern."[42] Wenn auch beide Arbeiten andere Objektgruppen als Porzellan behandeln, waren sie doch methodisch richtungsweisend.

Eine neuere Studie zu Porzellan, die sich mit sozialen, historischen und ökonomischen Fragestellungen befasst, ist Christine A. Jones *Shapely Bodies* (2013).[43] Jones untersucht, welche technischen und materiellen Voraussetzungen von Porzellan dazu führten, dass Porzellangefäße Schönheitsideale verkörperten, die auch für den menschlichen Körper galten. Dabei fokussiert sie stark die Rolle der Handwerker in den Porzellanmanufakturen und konstatiert, dass diese Berufsgruppe über ihre Erzeugnisse auch Einfluss auf das *self-fashioning* ihrer Konsumenten hatte. Während Jones' Grundidee von der Parallelität der menschlichen mit den Porzellankörpern spannend ist, überzeugen ihre Argumente vor allem hinsichtlich der Kreativität und Möglichkeiten der Einflussnahme der Handwerker nicht immer abschließend.

2020 erschien Suzanne L. Marchands *Porcelain. A History from the Heart of Europe*.[44] Darin untersucht sie vor allem für das 19. Jahrhundert die Produktionsbedingungen von Porzellan an ihrer Grenze zwischen Handwerk und Massenproduktion. Auch sie beginnt ihr Buch mit der Feststellung, dass Porzellan etwas Magisches habe[45] und versucht anschließend, diese Qualität greifbar zu machen. Dabei gilt ihr Fokus vor allem den Menschen, die Porzellan machten, vermarkteten und sammelten. Es gelingt Marchand überzeugend, vom Porzellan ausgehend eine Geschichte über die ökonomischen und kulturellen Entwicklungen in Mitteleuropa zu erzählen, die das Porzellan jedoch nie aus dem Blick verliert.

Für das Verständnis von Objekten und den Umgang mit ihnen ist die Arbeit von Philippe Cordez richtungsweisend, der den Begriff der

36 Vgl. Prown 1982, S. 1.
37 Hahn 2005, S. 9.
38 Appadurai 1986.
39 Gell 1998.
40 Auslander 1996.
41 Roche 1997.
42 „[…] how the large-scale transformations of the world are crystallized, reproduced, and changed in the small gestures of the everyday." Auslander 1996, S. 425. Alle Übersetzungen stammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, von der Autorin.
43 Jones 2013a.
44 Marchand 2020.
45 Marchand 2020, S. 1.

Objektwissenschaft geprägt hat. Er benennt Objekte als Dinge, die sich über „sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften […] beziehungsweise aus einer Ansammlung von Eigenschaften" definieren. Diese können untersucht werden, „indem [die Objektwissenschaft] die einzelnen Eigenschaften identifiziert, ihre jeweils eigenen Geschichten und Konnotationen rekonstruiert, die Art und Weise ihres Zusammenkommens in dem spezifischen Objekt beschreibt und diese schließlich inhaltlich deutet sowie sozial und historisch interpretiert."[46] Die Objektwissenschaft möchte zudem die Hierarchisierung der Kunstgattungen, in der das ‚Kunstgewerbe' den drei Hauptgattungen Malerei, Skulptur und Architektur nachgeordnet ist, aufbrechen. Dass dieser Fokus auf bisher als weniger ‚kunstwürdige' Objekte gewinnbringend ist, demonstrierte bereits die Bildwissenschaft, beziehungsweise die *visual studies*.[47] Gerade dekorative Porzellanobjekte werden vor allem aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts als Kitsch und ‚Staubfänger' klassifiziert. Dass dies zu kurz greift und auch Objekte, die heute als ‚nur' dekorativ empfunden werden, als Schlüssel zum Verständnis ihrer Entstehungszeit dienen können, möchte die vorliegende Arbeit demonstrieren.

Methodik

Der Ausgangspunkt für den hier versammelten Werkkorpus war die Faszination für jene berühmten Erzeugnisse aus Vincennes/Sèvres, die ihre Betrachter und Betrachterinnen bis heute in Erstaunen versetzen. Dies waren zunächst die Sträuße aus Porzellanblüten (Abb. 1.1) und die vier Schalen, die einer weiblichen Brust nachempfunden sind (Abb. 2.35). Schnell stellten sich mehr Fragen zu diesen Objekten, als die Literatur beantwortete. Die nähere Beschäftigung mit diesen Stücken führte immer wieder zu den besonderen Eigenschaften des Materials. Bei einer Auseinandersetzung mit europäischem Porzellan dürfen die Hintergründe seiner Nach-Erfindung in Europa im Jahr 1708 und der lange Weg bis dorthin nicht außer Acht gelassen werden. Dadurch wird deutlich, wie stark auch die Erzeugnisse aus Vincennes/Sèvres noch die in ihrem Ursprung alchemistische Idee der Transmutation verkörpern, die sich auch auf die Besitzer und Besitzerinnen des Porzellans auswirkte. Zeitgenössische Dokumente wie Gedichte, Werbeannoncen und moralische Traktate machen diese bei den französischen Eliten des 18. Jahrhunderts präsenten Vorstellungen greifbar.

Im Zentrum dieser großen Fragen steht jedoch immer das Objekt selbst – es ist stets Ausgangspunkt für alle weiteren Überlegungen. Wo möglich wird es in Bezug zu seiner konkreten Besitzerin und deren Lebensumständen gesetzt. Gerade die im zweiten Kapitel behandelten Stücke waren aufsehenerregende Unikate, die daher vor allem Rückschlüsse auf konkrete Interessen und Strategien ihrer Besitzerinnen erlauben. Im Gegensatz dazu können die *pots à pommade* und Service für Heißgetränke, die im dritten Kapitel behandelt werden, nicht vor der Folie einer konkreten Biografie gedeutet werden. Um diese Objekte dennoch besser zu verstehen, wird zunächst nach der Bedeutung und assoziativen Aufladung des Materials gefragt, um danach ein Verständnis für die Praxis des Schminkens beziehungsweise den Konsum von Kaffee, heißer Schokolade und Tee im Frankreich des 18. Jahrhunderts zu bekommen. Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Diskussionen um diese Praxen und Produkte sowie deren Aspekte als Rituale sozialer Distinktion eröffnen sich neue Deutungsperspektiven auf die Porzellanobjekte.

46 Cordez 2021, S. 6.
47 Für ein vorläufiges Fazit zum *iconic turn* und zur Bildwissenschaft vgl. Büchsel 2019 und Delarue 2022.

Diese Arbeit konzentriert sich auf Objekte, die häufig als entweder rein dekorativ – Porzellanblüten – oder rein praktikabel – Geschirrteile und Schminkutensilien – gelten. Die so oft propagierte Polarität zwischen praktischem Nutzen und luxuriöser Repräsentation wird hier bewusst in Frage gestellt. Beinahe alle hier besprochenen Porzellanerzeugnisse besitzen auch eine funktionale Dimension, die den repräsentativen Charakter des Objekts jedoch keinesfalls schmälert, sondern vielmehr zum (repräsentativen) Reiz des Objekts beiträgt. Um diese Spannung zu untersuchen, stellt sich die Frage, wie genau der Verweis auf die Funktion im Objekt funktioniert.

Ziel der Arbeit ist es, den hier untersuchten Porzellanen aus Vincennes/Sèvres – aufbauend auf klassischer kunsthistorischer Arbeit – auch theoretisch zu begegnen und Thesen zu entwickeln, die auch für andere Porzellanobjekte nutzbar gemacht werden können und im Idealfall auch für andere wissenschaftliche Disziplinen anschlussfähig sind.

1. Zwischen Mimesis und Artifizialität. Porzellanblüten und die vollkommene Transmutation

Nachdem 1708 in Meißen das erste Mal die Herstellung echten Hartporzellans[48] nach chinesischem Vorbild gelungen war, dauerte es nicht lange, bis weitere europäische Porzellanmanufakturen gegründet wurden[49] und anfingen, die Grenzen des neuen Materials auszuloten. Durch seine leichte, freie Formbarkeit und die beinahe unbegrenzten Möglichkeiten bei der farbigen Staffierung eignete sich Porzellan wie kein zweiter Werkstoff, um Objekte von nie zuvor dagewesener mimetischer Wirkung zu formen. Gleichzeitig ist Porzellan ein hoch artifizielles Material. Daraus ergibt sich ein Spannungsverhältnis zwischen täuschender Wirklichkeitsnachahmung und höchster Künstlichkeit, das ganz besonders an den Porzellanblüten der französischen Manufaktur Vincennes manifest wird, die Gegenstand dieses Kapitels sind.

Auch wenn die Sträuße auf den ersten Blick aus echten Blumen zu bestehen scheinen, offenbart spätestens der zweite Blick den Glanz und die Härte des Porzellans und somit seine Gemachtheit. Diese Dualität von Natürlichkeit und Artifizialität manifestiert sich jedoch nicht nur in den sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten, sondern ist auch dem Material selbst eingeschrieben: Porzellan wird bei extrem hohen Temperaturen aus drei Erden (Kaolin, Quarz und Feldspat) gebrannt; es besteht also aus gewöhnlichen Materialien, die mittels des Feuers zu einem neuen Material transformiert werden, dessen spezifische Eigenschaften in der Natur so nicht zu finden sind und das um ein Vielfaches wertvoller ist als die Rohstoffe, aus denen es gemacht wurde. Diese grundlegende Verwandlung von Stoffen wurde in der Alchemie als Transmutation bezeichnet, die das Kernelement der alchemistischen Lehre war.

Das vorliegende Kapitel widmet sich am Beispiel der Porzellanblüten aus Vincennes den im Porzellan materialisierten Eigenschaften, die über die allein mit den Sinnesorganen wahrnehmbaren Qualitäten hinausgehen. Dazu werden die Beziehungen des Materials mit der alchemistischen Transmutation und der daraus resultierenden Natur/Kunst-Debatte diskutiert. Darauf aufbauend wird untersucht, inwieweit die dem Porzellan eingeschriebene Idee einer perfektionierten Künstlichkeit, die nicht länger als Kunst erkennbar ist, auf die Eliten[50] des 18. Jahrhunderts übertragbar ist, deren Gebaren bei Hofe und in der noblen Gesellschaft ebenfalls akribisch erlernt war, als solches aber nicht wahrnehmbar sein durfte. Daraus resultierend stellt sich die Frage, inwieweit diese Objekte als Projektionsfläche

48 Hartporzellan setzt sich aus drei Komponenten zusammen: Kaolin, Quarz und Feldspat. Mit seinem extrem hohen Schmelzpunkt bildet das Kaolin eine Art Gerüst, während Feldspat und Quarz deutlich niedrigere Schmelzpunkte haben und beim Brennen in die Zwischenräume des Kaolingerüsts fließen. Dies ist das sogenannte Sintern, durch das eine wasserdichte, porenlose Oberfläche entsteht.

49 Die wichtigsten Neugründungen nach Meissen waren Du Paquier in Wien (1718), Vincennes bei Paris (1738, ab 1756 Sèvres), Nymphenburg bei München (1747), Berlin (1751, ab 1763 Königliche Porzellanmanufaktur (KPM)) und Frankenthal in der Pfalz (1755).

50 Mit Eliten sind sowohl der höfische Adel, also jene Mitglieder des Hofes, die sich in engeren oder weiteren Kreisen um den König zentrierten, als auch die Salonaristokratie gemeint, dessen Leben sich vornehmlich in der Stadt und den dortigen Salons abspielte. Zudem schließt der Begriff Elite auch jene Bürgerliche ein, die durch Geld oder Berufsstand (bspw. Beamte oder Juristen) über Einfluss verfügten, in aristokratischen Kreisen verkehrten und ein vergleichbares Konsum- und Repräsentationsverhalten zeigten.

für diese Eliten funktioniert haben könnten. Am Ende des Kapitels werden die gewonnenen Erkenntnisse auf die blütengeschmückten Objekte angewandt, um zu demonstrieren, dass Kunstwerke, deren zentrale Funktion dekorativ war, mittels der ihrer Materialität immanenten Episteme komplexe Diskurse transportieren konnten.

1.1 „[...] wo Natur und Kunst gemeinsam strahlen". Die Porzellanblüten der *manufacture de Vincennes* (ab 1741)

Als die frühen Meissener Porzellane hergestellt wurden,[51] existierte noch keine Technik, die eine haltbare Bemalung des Porzellans ermöglichte. Um die Oberfläche dennoch zu gestalten, wurden plastische Blüten appliziert. Die berühmtesten europäischen Porzellanblüten fertigte jedoch nicht Meissen, sondern die französische Porzellanmanufaktur Vincennes. 1738 gegründet, wurde ab 1740 das erste Frittenporzellan[52] produziert, das den Qualitätsansprüchen genügte und bereits ab 1741 stellte die Manufaktur vornehmlich Blüten aus Porzellan her.[53] Dabei emanzipierten sich die Blumen vom Dekor einer Oberfläche, wie es in Meissen der Fall gewesen war, zu eigenständigen dreidimensionalen Gebilden. Für deren naturalistische Anmutung spielte die Verwendung von Frittenporzellan eine elementare Rolle: Die Aufglasurfarben verschmolzen beim Brand mit der bleihaltigen Glasur von Frittenporzellan. Gleichzeitig wurde Frittenporzellan bei deutlich niedrigeren Temperaturen als Hartporzellan gebrannt. Im Ergebnis waren besonders feine Farbnuancen möglich, die eine für das Frittenporzellan charakteristische Leuchtkraft erreichten.[54]

Das Formen der Blüten übernahm Henriette Gravant, geborene Mille, die Frau von François Gravant (1716–nach 1778), der zusammen mit den Brüdern Robert (1709–1769) und Gilles Dubois (1713–1774) zu den Gründungsmitgliedern der Manufaktur gehörte. Henriette modellierte die zarten Blüten frei von Hand. Ab 1745 bemalten Louis Jean Thévenet (1705–1778) und seine Frau Françoise diese Blüten. Ein Jahr später sind in den Manufakturakten Ankäufe von Seidenblumen und Vorlagenbüchern verzeichnet, die wohl der Erweiterung der Produktpalette der Blüten dienen sollten.[55] Zu demselben Zweck wurden Thévenet und sein Malerkollege Louis-Pierre Massue (tätig von 1740–1758) nach Paris gesandt, um dort ‚sächsische Blumen' zu kopieren. Bei diesen sächsischen Blumen handelte es sich aber mit Sicherheit um auf Porzellan gemalte Blumen und nicht um plastisch modellierte.[56]

Das Sortiment der Blumen in Vincennes umfasste mehr als 500 Arten, die meisten davon sind botanisch zweifelsfrei zu identifizieren. Allerdings befanden sich auch nicht weiter spezifizierte Blüten darunter,[57] wie „gemeine weiße Blumen",[58]

51 Meist imitierten sie aus Silber geformte Gefäße, da noch keine eigene, porzellanspezifische Formensprache entwickelt worden war. Parallel entstanden auch Kopien ostasiatischer Porzellane.

52 Bei Frittenporzellan (auch Weichporzellan) handelt es sich um kein Porzellan im echten Sinne. Statt der Erden werden Quarzsand, Salpeter, Meersalz, Soda, Alaun und Alabasterspäne oder Gips vermengt und ca. 50 Stunden lang zu einer Fritte gebrannt, die zu einem Pulver zerstoßen wird. Mit Ton vermengt wird die Fritte wochenlang mit grüner Seife gekocht, bis eine formbare Masse entsteht. Durch seine Verwandtschaft zum Glas ist Frittenporzellan relativ weich und somit anfällig für Kratzer. Vgl. bspw. Danckert 1992 [1954], „Frittenporzellan".

53 Vgl. zur Geschichte der Manufaktur bspw. Préaud/d'Albis 1991; Whitehead 2010a und Gwilt 2014.

54 Vgl. zur Technik von Frittenporzellan und der Bemalung Eriksen/Bellaigue 1987, S. 40–54.

55 Vgl. Préaud/d'Albis 1992, S. 72.

56 Vgl. Préaud/d'Albis 1992, S. 72. Jeanne Terrasson vermutete fälschlicherweise, dass Thévenet und Massue in Meißen gearbeitet und das Geheimnis der Blüten bei ihrer Übersiedlung nach Vincennes mitgenommen hatten: Terrasson 1969, S. 86.

57 Préaud/d'Albis 1992, S. 69 und Kat. Hartford 2000, S. 92.

58 „fleurs communes blanches".

„gewöhnliche weiße Blumen",[59] „blaue Wiesenblumen"[60] und „weiße Blumen mit gelben Herzen".[61] Der Großteil der Sorten wurde sowohl als Knospe, halb geöffnet und in voller Blüte produziert. Das 1745 eingerichtete Atelier, das sich ausschließlich der Blütenherstellung widmete und von Henriette Gravant geleitet wurde, umfasste bald an die 50 Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen. 1750 machten die Blüten ganze 85 Prozent des Umsatzes der Manufaktur Vincennes aus.[62] Damit stellten sie in einer Zeit, in der Vincennes noch an der Entwicklung einer Produktpalette arbeitete und gleichzeitig mit hohen Verlusten beim Brand zu kämpfen hatte, das Haupteinkommen der Manufaktur dar und ermöglichten ihr das finanzielle Überleben, während sie mit dem Ausmerzen dieser anfänglichen Schwierigkeiten beschäftigt war.[63]

Hauptabnehmer der Blüten waren die *marchands merciers*. Diesen Händlern war gestattet, was den anderen Zünften verwehrt blieb: die Arbeit mit unterschiedlichen Materialien. Allerdings waren auch sie Einschränkungen unterworfen. Während beispielsweise Ebenisten, Goldschmiede oder Porzellanarbeiter Dinge aus ihren jeweiligen Werkstoffen produzieren konnten, durften die *marchands merciers* lediglich koordinierend eingreifen; selbst handwerklich tätig zu werden, war ihnen untersagt.[64] Der berühmte Satz aus der *Encyclopédie* von Denis Diderot (1713–1784) und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert (1717–1783) bringt die Aufgabe der *marchands merciers* auf den Punkt: „Verkäufer von allem & und Macher von nichts".[65] In der *Encyclopédie méthodique* von 1783 wird ihr Handlungsspielraum präzisiert: „Es ist den marchands merciers gestattet, alle Waren, die sie verkaufen, zu verschönern, jedoch nicht, sie herzustellen."[66] Dennoch kann ihre Bedeutung für die Entwicklung von Konsumgütern im 18. Jahrhundert nicht hoch genug bewertet werden. Unter ihrer Aufsicht entstanden in Paris die begehrtesten Luxusartikel des 18. Jahrhunderts, die heute mustergültig für eine ganze Epoche stehen: Möbel mit feuervergoldeten Bronzebeschlägen und Lackintarsien, Porzellane mit *or moulu*-Fassungen und eben auch die mit Vincennes-Blüten verzierten Objekte.

Im Wesentlichen lassen sich diese blütenverzierten Objekte in vier Kategorien unterteilen: Kerzenhalter, Uhren, Potpourris und reine Blumenarrangements. Uhren, Potpourris und Kerzenhalter weisen meist zusätzlich Porzellanfiguren anderer Manufakturen auf, in der Regel aus Meissen. Zudem gibt es vereinzelt Objekte, in denen Figurengruppen ohne die Ergänzung um funktionale Elemente mittels feuervergoldeter Bronzefassungen zu Ensembles zusammengefasst und mit den Blüten geschmückt wurden.

In der kunsthistorischen Forschung haben sich vor allem Tamara Préaud und Antoine d'Albis mit den Porzellanblüten aus Vincennes auseinandergesetzt. In ihrer 1991 erschienen Publikation *La Porcelaine de Vincennes* stellen sie die Ergebnisse

59 „fleurs ordinaires blanches".
60 „fleurs de champs bleues".
61 „fleurs blanches avec des cœurs jaunes".
62 Vgl. Préaud/d'Albis 1992, S. 85. Dies markierte den Höhepunkt der anteiligen Blütenverkäufe. Bereits im Folgejahr 1751 schrumpfte der Anteil an den Gesamteinnahmen auf 45% und diese Tendenz setzte sich fort: 1752 machten die Blüten noch 22% aus, 1753 11% und 1756 schließlich nur mehr 3%. Allerdings muss dabei berücksichtigt werden, dass dies nicht nur durch zurückgehende Blütenverkäufe zu erklären ist, sondern auch dadurch, dass Vincennes zunehmend andere Produkte auf den Markt brachte und selbst gleichbleibende Blütenverkäufe einen geringeren Anteil der Gesamteinnahmen ausgemacht hätten.
63 Vgl. Préaud/d'Albis 1991, S. 80.
64 Vgl. zu den *marchands merciers* vor allem Sargentson 1996; Castelluccio 2009 und Ausst.Kat. Paris 2018.
65 „marchand de tout & faiseur de rien" Encyclopédie 1751–1772, Bd. 10, MERCERIE, S. 369. Alle Übersetzungen stammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, von der Autorin.
66 „Il est permis aux marchands merciers d'enjoliver toutes les marchandises qu'ils vendent, mais non pas de les fabriquer." Panckoucke 1782–1830, Commerce, Bd. II (1783), Enjoliver, S. 72.

ihrer minutiösen Recherchen im Archiv der Manufaktur von Sèvres vor.[67] Im Jahr darauf erschien zu dem Thema ein Artikel der beiden in der Zeitschrift *Connaissance des arts*, der in komprimierter Form noch einmal alle wichtigen Quellen, Fakten sowie die Hauptwerke aufführt.[68] Bis heute sind diese beiden Publikationen die umfassendsten Werke zu den Blüten aus Vincennes; eine Monografie zu dem Thema ist bisher nicht erschienen. Ergänzend muss gesagt werden, dass sich Préaud und d'Albis vornehmlich mit den zu Blumensträußen arrangierten Blüten beschäftigen; die dekorierten Kerzenhalter, Potpourris und Uhren finden keine gesonderte Behandlung. Neuere Forschung bezieht sich stets auf spezifische Arbeiten statt auf die Objektgruppe im Allgemeinen, so dass die Ergebnisse im Wesentlichen in Form von knappen Einträgen in musealen Sammlungskatalogen erschienen.[69] Ein jüngeres Beispiel ist der Katalog zur Ausstellung *La Fabrique du luxe* im Pariser Musée Cognacq-Jay, in dem ein ganzes Kapitel den Blüten gewidmet ist.[70] Allerdings dient auch hier beinahe ausschließlich die Forschungsleistung von Tamara Préaud und Antoine d'Albis als Grundlage. Rosalind Savill widmet den Blüten in ihrer Publikation zum Porzellan von Madame de Pompadour (1721–1764) ebenfalls ein ganzes Kapitel, das neben Abbildungen zahlreicher weniger bekannter Stücke den aktuell vollständigsten Überblick über das Thema bietet.[71]

Einen radikal anderen Ansatz, der über die bereits geleistete Grundlagenforschung hinausgeht, verfolgt Mimi Hellman in ihrem 2010 erschienen Aufsatz *The Nature of Artifice. French Porcelain Flowers and the Rhetoric of the Garnish*.[72] Von der Idee des zierenden Beiwerks (*garnish*) ausgehend, entwickelt Hellman die These, dass die mit Blüten verzierten kompositen Objekte eine spezifische repräsentative Funktion besaßen. Bei ihrer Untersuchung dieser „[...] Formen, in denen kulturelle Werte mittels Gesten formaler Ergänzungen Ausdruck finden, die oberflächlich erscheinen mögen, aber tatsächlich konstitutiv sind",[73] bedient sie sich der Begriffe „Verdichtung" und „Verschiebung" aus Freuds Traumdeutung. Freud entwickelte diese beiden Konzepte, um Diskrepanzen zwischen dem „Traumgedanken" (der Bedeutung des Traums) und dem „Trauminhalt" (der Handlung des Traums) zu erklären.[74] Den besonderen Wert dieser Übertragung von psychoanalytischen Ansätzen auf kunsthistorische Fragestellungen begründet sie darin, dass diese Konzepte Werkzeuge darstellen, mittels derer visuelle Formen als komplexe Zeichensysteme erklärt werden könnten, in denen sich Ideen und Vorstellungen hinter dem offensichtlichen Erscheinungsbild eines Objekts verbärgen und sich dem direkten, bewussten Ausdruck entzögen.[75] Damit greift sie im Prinzip Freuds Ge-

67 Préaud/d'Albis 1991.
68 Préaud/d'Albis 1992.
69 Vgl. bspw. Kat. Hartford 2000, Kat. 55 oder Kat. Dresden 2006, S. 132.
70 Herda-Mousseaux 2018.
71 Savill 2021, Bd. 1, Kap. 4, S. 47–68.
72 Hellman 2016 [2010].
73 „[...] ways in which cultural values are expressed through gestures of formal supplementation that might appear superfluous but are, in fact, constitutive." Hellman 2016 [2010], S. 40.
74 Freud 1972 [1900], S. 280ff. „Verdichtung" beschreibt, dass der „Trauminhalt" um ein Vielfaches reicher und umfangreicher als der „Traumgedanke" sei (S. 282). Mit „Verschiebung" bezeichnet Freud den Umstand, dass der Fokus des „Trauminhalts" oft ein völlig anderer sei, als jener des „Traumgedankens", dass also die Handlung des Traums im Falle der Verschiebung vordergründig nicht die drängenden Themen des „Traumgedankens" enthält. Dies habe den Zweck, dass der „Traumgedanke" der Zensur der eigenen Psyche entgehe (S. 305–308). Hellman verkürzt Freuds Thesen stark und lässt einige relevante Elemente aus. Dennoch diente ihre Untersuchung als Initialzündung für die Überlegungen des vorliegenden Kapitels.
75 Hellman 2016 [2010], S. 41. Diese Deutungen können mehrschichtig und mitunter widersprüchlich sein, zusammengenommen offenbaren sie aber ein Beziehungsgeflecht, das viel über den kulturellen Entstehungsrahmen dieser Objekte aussagt.

danken auf, der die bildlichen Elemente eines Traums als eine Art Rebus-Rätsel beschrieb: Um es zu lösen, müsse man die einzelnen Elemente als Symbole verstehen, die zueinander in Bezug stehen, und deren Bedeutung entschlüsseln.[76]

Hellmans zwei zentrale Thesen zu den Porzellanblüten lauten, dass sie einerseits (mittels Verdichtung) einige der zentralen Werte ihrer privilegierten Käufer symbolisierten und andererseits (mittels Verschiebung) Assoziationen mit dem Fremden verschleierten, die das „kulturelle Selbstvertrauen" dieser Konsumenten bedrohten.[77] Als Schlüsselkonzept dient Hellman das Spannungsverhältnis zwischen Illusionismus und Artifizialität, für das sie postuliert, dass „eine täuschende Form immer durch das Erkennen ihrer Gemachtheit Berechtigung fand".[78] Im Sinne von Freuds Verdichtung sieht Hellman die blütenverzierten Objekte als Metaphern für das elitäre *self-fashioning*,[79] das im Frankreich des 18. Jahrhunderts ein gewisses ästhetisches Urteilsvermögen sowie die Abkehr von Praktikabilität beinhaltete und das unter anderem der Abgrenzung vom aufstrebenden Bürgertum diente. Diese Aspekte sieht sie in den von den *marchands merciers* aufwendig zusammengesetzten und dementsprechend kostspieligen Objekten mustergültig vertreten, die nicht nur in der Anschaffung, sondern auch in der Instandhaltung nachweislich aufwendiger und teurer waren als andere Einrichtungsgegenstände.[80]

Hellmans innovative Argumentation für eine Lesart der Blüten über ihre bloße Oberfläche hinaus bietet unter anderem eine Lösung für ein essenzielles Problem bei der Auseinandersetzung mit den blütenverzierten Objekten. Nur verhältnismäßig wenige dieser Arbeiten haben sich erhalten. Aussagen über deren originale Arrangements zu treffen ist schwierig. Vergleicht man allein die Vielzahl der blütenverzierten Werke, die in dem einen erhaltenen Auftragsbuch des *marchand mercier* Lazare Duvaux (1703–1758) für das Jahrzehnt 1748 bis 1758 aufgeführt sind,[81] mit den relativ wenigen bis heute erhaltenen Kunstwerken dieses Typs wird deutlich, dass es sich um tendenziell ephemere Objekte gehandelt haben muss. Dies suggeriert auch Mimi Hellmans Feststellung, dass die Porzellanblüten auffallend häufig repariert oder gar ersetzt werden mussten.[82] Zudem ist dem Auftragsbuch von Duvaux zu entnehmen, dass einzelne Äste mit Blüten erworben wurden, um bereits bestehende Objekte nachträglich zu verzieren.[83] Ein so aufgewertetes Stück konnte nach dem Abebben dieser Mode vermutlich verhältnismäßig einfach auch wieder von den Blüten befreit werden. Grundsätzlich ermöglichte die hohe Flexibilität der Blütenmontagen eine einfache Veränderung der Gestecke, so dass bei vielen

76 Freud 1972 [1900], S. 208.

77 „cultural confidence". Hellman 2016 [2010], S. 42. Die Annahme der psychoanalytischen Verschiebung kommt laut Hellman vor allem dort zu tragen, wo Blüten mit ostasiatischen Porzellanfiguren kombiniert wurden. Durch die Arbeit der *marchands merciers* wurden die fremden Figuren um vermeintlich überlegene europäische Handwerkskunst ergänzt, durch die das Ensemble seinen wahren Wert erhielt. Die Blüten stünden in diesem Fall für einen Überlegenheitsgestus der europäischen gegenüber der chinesischen Kultur. Gleichzeitig ist es das schmückende Beiwerk, das die Kontrolle über das Fremde behält: „Lesbar und vertraut verhindern sie [die Porzellanblüten], dass die exotische Fantasie das Objekt in Beschlag nimmt [...]" („Legible and familiar, they prevent the exotic fantasy from commandeering the work […]") Hellman 2016 [2010], S. 57f.

78 „a deceptive form was always qualified by a recognition of madeness." Hellman 2016 [2010], S. 43.

79 Den Begriff des *self-fashioning* prägte Stephen Greenblatt in seiner Studie zur englischen Renaissanceliteratur. Er geht von einer bewusst geschaffenen Identität aus, die stets in Abgrenzung von etwas Fremdem entsteht und die bestmögliche Anpassung an spezifische soziale Umstände gewährleisten soll. Vgl. Greenblatt 1980.

80 Vgl. Hellman 2016 [2010], S. 52.

81 Courajod 1873. Madame de Pompadour, die *maîtresse en titre* Ludwigs XV. war eine von Lazare Duvauxs besten Kundinnen. Allein 1750 gab sie über 3.200 *livres* für 24 verschieden große Vasen für ihr *château* de Bellevue aus.

82 Vgl. Hellman 2016 [2010], S. 52.

83 Vgl. Hellman 2016 [2010], S. 51.

erhaltenen Objekten zu bezweifeln ist, dass sie seit dem 18. Jahrhundert unverändert blieben.[84]

Nur für ein einziges Objekt mit Vincennes-Blüten ist eine lückenlose Provenienz nachweisbar: Der Porzellanblumenstrauß, den Maria Josepha von Sachsen (1731–1767), Dauphine von Frankreich, im Frühjahr 1749 ihrem Vater August III. (1696–1763) nach Dresden schickte (Abb. 1.1).[85] Auf einem feuervergoldeten Bronzepostament aus bewegt geschwungenen Rocaillen, in die Treppen und Baluster integriert sind, flankieren zwei Porzellanfiguren – Allegorien der Musik und Poesie – eine Vase, in der feuervergoldete Stiele mit ursprünglich wohl 470 Blüten zu einem fulminanten Blumenstrauß arrangiert sind. Die metallenen Stiele und Blätter wurden von Claude le Boitteux (vor 1739–ca. 1759) gefertigt, während die feuervergoldete Fassung, die alle Einzelteile zu einem Ganzen verbindet, von Jean-Claude Duplessis (um 1695–1774) stammt. Duplessis war der Goldschmied Ludwigs XV. (1710–1774) und hatte sich um 1748 auf Fassungen für Porzellan aus Vincennes spezialisiert. Mittels geschwungener, mit Blattwerk besetzter Stiele, die an der Fassung der Vasenöffnung ansetzen und wie Henkel anmuten, ist die Vase mit dem Postament verbunden. Die Vase selbst ist mit im Relief aufgelegten Blumen versehen, die die frühen Meissener Erzeugnisse zu zitieren scheinen.

Die Dauphine muss den Blumenstrauß relativ bald nach ihrer Hochzeit am 9. Februar 1747 in Auftrag gegeben haben: Bereits im Januar 1749 berichtet Charles Philippe d'Albert, *duc* de Luynes (1695–1758) in seinen Memoiren vom französischen Hof von dem Versand desselben nach Dresden.[86] In der Literatur zum Dresdener Bouquet wird stets darauf verwiesen, dass Maria Josepha ihrem Vater ein Zeugnis der hohen technischen Fähigkeiten ihrer neuen Heimat auf dem Gebiet der Porzellanherstellung habe schicken wollen. Vermutlich ist dieser Aspekt vor dem Hintergrund der Meissener Porzellanproduktion nicht von der Hand zu weisen, allerdings erschöpfte sich das Faszinosum dieses Blumenstraußes nicht in dieser Dimension. Ebenso wichtig war das unterhaltende Element des Zusammenspiels von Natur und Kunst.

Einen Hinweis darauf geben zeitgenössische Quellen, die schildern, dass die Porzellanblüten mit natürlichen ergänzt wurden. So berichtet beispielsweise der *duc* de Luynes im April 1748 von einem Bouquet, das Königin Maria Leszczyńska (1703–1768) von Vertretern der Manufaktur Vincennes überreicht bekam. Das Objekt ist nicht überliefert, anhand der Beschreibung de Luynes' ist jedoch davon auszugehen, dass es jenem für August III. ähnelte. In einer weißen Porzellanvase, die von drei kleinen weißen Figuren (also aller Wahrscheinlichkeit nach aus Porzellan) umgeben war und auf einem feuervergoldeten Sockel stand, befand sich ein „Strauß aus natürlichen Blumen sowie [Blumen] aus Porzellan."[87] Indem echte und künstliche Blüten durchmischt arrangiert wurden, ergab sich wahrscheinlich ein Spiel mit der Täuschung, bei dem der Betrachter in Erstaunen versetzt wurde, wenn er schließlich

84 Vgl. bspw. den Korb aus dem Wadsworth Atheneum Museum of Art in Hartford, Inv. 1917.1234. Die Stiele wurden mit Blättern aus dem 19. Jh. ergänzt und neu mit Seide überzogen. Inwieweit hierbei die Komposition der Blüten verändert wurde, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Vgl. Kat. Hartford 2000, S. 92. Teilweise wurden kaputte Blüten auch mit Erzeugnissen anderer Manufakturen ersetzt. Für die Fragestellungen dieses Kapitels ist die Zuschreibung der Blüten jedoch zweitrangig. Vielmehr geht es um die geistesgeschichtlichen Vorstellungen, die den Porzellanblüten eingeschrieben sind.

85 Der Blumenstrauß befindet sich bis heute in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Vgl. Kat. Dresden 2006, S. 132 und Pietsch/Bischoff 2014.

86 Der Transport des fragilen Kunstwerks war äußert kompliziert. Zunächst sollte es assembliert von Trägern nach Dresden gebracht werden. Als sich dies als zu langsam, unpraktikabel und vor allem kostspielig herausstellte, wurde das Ensemble in seine Einzelteile zerlegt und auf diese Art nach Sachsen gebracht, wo es wieder zusammengesetzt wurde. Vgl. Luynes 1860–1865, Bd. 9, S. 277 und 328f.

87 „bouquet de fleurs naturelles, aussi de porcelaine." Luynes 1860–1865, Bd. 9, S. 9.

Abb. 1.1
Porzellanblumenstrauß, 1749, Frittenporzellan (Vincennes) und feuervergoldete Bronze (Jean-Claude Duplessis), H. 115 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Inv. PE 707

entdeckte, dass ein Teil dieser Blüten artifiziell war. Auch über diesen kurzen Moment hinaus blieb die Überraschung vermutlich bestehen, indem der Betrachter die porzellanenen mit den natürlichen Blüten verglich und auseinander zu halten versuchte. In Anbetracht der Perfektion der Porzellanblüten war diese Distinktion vermutlich nicht einfach. Gleichzeitig verwelken die Porzellanblüten nicht, so dass Arrangements aus Blumen möglich waren, die in der Natur nicht gleichzeitig blühen. Dadurch erweiterten sie die Bouquets um eine temporale Dimension.

Dass diese Praktik kein Einzelfall für einen königlichen Auftrag war, sondern auch bei Objekten für ein breiteres Publikum angewandt wurde, belegen Werbeanzeigen in der wöchentlich erschienenen Zeitschrift *L'Avantcoureur*. Auch sie preisen explizit die Kombination von echten und künstlichen Blumen an: „Die natürlichen Blumen, gemischt mit dem Glanz der künstlichen Blumen, sind das heiterste Objekt, das auf einem Kamin platziert werden kann."[88] Bei dem beworbenen Objekt handelte es sich um einen Portikus, der als Sockel für eine Uhr dienen sollte, auf dem sich hinter künstlichen Blumen und Früchten Gefäße für echte Hyazinthenzwiebeln verbargen.[89] In dem Portikus befand sich zudem eine „sächsische Figur" (*figure de Saxe*), also wohl eine Meissener Porzellanskulptur.

Der explizite Hinweis auf die Verwendung des Portikus' als Basis für eine Uhr, die offenbar noch nicht Teil des Ensembles war, sondern separat hinzugefügt werden musste, gibt Einblick in die Praxis, wie unter anderem ältere Objekte aufgewertet und dem aktuellen Geschmack angepasst wurden. Über den ästhetischen Aspekt hinaus stehen Blüten und Blumensträuße in der langen Tradition der klassischen Vanitas-Idee. Gerade ihre Darstellung in allen Stadien von der Knospe bis zur verwelkten Blüte führt die verstreichende Zeit vor Augen.[90] Im Fall des im *Avantcoureur* beworbenen Portikus' wurden die künstlichen Blüten den natürlichen vorgeblendet. Erst mit der Zeit erschienen hinter ihnen die Hyazinthen. Die Uhr, umgeben von den artifiziellen und echten Blüten, setzt das Wachsen der echten Blumen in Relation zum Verstreichen der Zeit. Die Vanitas-Idee, die sich traditionell vorrangig im Verwelken der Blumen ausdrückt, wird so um das reale Moment des Entspringens von Leben aus einer Blumenzwiebel und das Erblühen ergänzt; der gesamte Zyklus eines Blumenlebens ist somit repräsentiert. Nicht außer Acht zu lassen ist darüber hinaus die Formulierung „heiter" (*riant*). Offenbar wurden Objekte dieser Art für ihren dezidierten Unterhaltungswert angepriesen. Diese Betonung der Heiterkeit in Verbindung mit den erblühenden Hyazinthen im Zusammenspiel mit den artifiziellen Blumen verschiebt den Fokus von der an die Vergänglichkeit mahnenden Vanitas-Idee hin zur Zelebration des Lebens in seiner vollen Blüte: statt der verwelkten Blüte ist die aus der Knospe entsprungene Blüte in ihrer vollen Pracht zentral.

Zwei Jahre später, 1765,[91] teilt ein Eintrag zu Porzellanvasen in der Rubrik *Industrie* im *Avantcoureur* mit, dass die gläsernen Karaffen, in denen man Blumenzwiebeln bei ihrer Entfaltung zuschauen konnte, durch Porzellanvasen abgelöst wurden, die jedoch den Blick auf den unteren

88 „Les fleurs naturelles mêlées avec le brillant des fleurs artificielles, sont le plus riant objet qu'on puisse placer sur une cheminée." L'Avantcoureur 1763, S. 13.

89 Vgl. zum Ziehen von Blumen aus Zwiebeln in Innenräumen Hyde 2005, S. 93.

90 Dieses Bild prägten vorranging die niederländischen Blumenstillleben des 17. Jh.

91 Zwar war in den 1760er-Jahren die Hochzeit der Blütenproduktion bereits vorüber, dennoch wird einerseits aus den Archivalien in Sèvres von 1759 deutlich, dass es zu dieser Zeit noch immer ansehnliche Bestände in den Lagern der Manufaktur gab. Vgl. Préaud/d'Albis 1992, S. 68. Andererseits ist anzunehmen, dass die Anzeigen im *Avantcoureur* einheimische Produkte bewarben, so dass blütenverzierte Objekte möglicherweise länger in Mode waren als bisher angenommen.

Teil der Pflanze verbargen. Gerade diesen wolle man aber gern beobachten. Stattdessen würde man nun Karaffen verwenden, „die teilweise mit geschmackvoll arrangierten Girlanden aus künstlichen Blumen bedeckt sind, die keinen Teil der Vegetation verbergen, & ein Blickfang & eine Zierde auf einem Kamin oder einer Kommode sind".[92] Auch in diesem Bericht wird auf die höchste Heiterkeit dieser Objekte verwiesen: „Nichts ist so heiter wie die Blumenvasen, wo Natur und Kunst gemeinsam strahlen."[93] Ebenso wie bei dem Portikus wurden auch hier künstliche Blüten der natürlichen Pflanze vorgeblendet, die im Laufe des Wachstumsprozesses eine ästhetische Einheit gebildet haben werden, die nicht ohne weiteres voneinander zu unterscheiden war. Kunstfertigkeit verbarg also die Künstlichkeit der porzellanenen Blüten, was durch die Kombination mit den echten Blüten betont wurde.

Wie eingangs erwähnt, verzierten die Porzellanblüten aus Vincennes hauptsächlich Potpourris, Uhren und Kerzenhalter, wenn sie nicht als Blumensträuße arrangiert waren. Bei den Potpourris spielen die Blüten unmissverständlich auf den duftenden Inhalt der perforierten Gefäße an. Kerzen können durch ihr graduelles Herunterbrennen ebenfalls als Zeitmesser verstanden werden, weisen also in diesem Aspekt eine Analogie zu den Uhren auf. Somit ist für die isolierten Blüten zunächst vor allem das Spannungsverhältnis von Artifizialität und Naturvorstellung zentral, wie die Betonung des heiteren Zusammenspiels von Natur und Kunst im *Avantcoureur* exemplifizieren. In Verbindung mit Uhren und Kerzen, die überproportional häufig vorkam, können die Blüten zudem als Symbol für das Verstreichen von Zeit und damit einem linear fortschreitenden Prozess von Wandlung verstanden werden. Diese immanente Transition findet in der materiellen Transformation von Erde zu Porzellan eine Parallelität, die wiederum ihre Entsprechung in der alchemistischen Transmutation findet. Letztere war konsekutiv für den Erfolg der europäischen Porzellanherstellung.

1.2 Die Idee der Transmutation: Alchemie als Schlüssel zum Geheimnis der Porzellanherstellung

Bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts waren die Zutaten und die Herstellungsmethode von Hartporzellan in Europa nicht bekannt – sämtliche zirkulierende Porzellane waren demnach Importware. Wann genau die ersten chinesischen Porzellane Europa erreichten, lässt sich nicht abschließend klären. Sicher ist wohl nur, dass die stets wiederholte Behauptung, Marco Polo (1254–1324) hätte bei seiner Rückkehr aus China im Jahr 1295 Porzellan mitgebracht, nicht zu belegen ist. Inventare berichten jedoch von ostasiatischen Porzellanen in mittelalterlichen europäischen Fassungen. Strahlend weiß, hart und zur selben Zeit zart und transluzent, in einem bis dato unbekannten Maße hitzebeständig und in strahlenden Farben bemalt, waren die Objekte eine Sensation.

Zu den frühesten erhaltenen Objekten gehören Schalen, die sich heute in der Schatzkammer des Markusdoms in Venedig befinden.[94] Zwei weitere prominente Beispiele sind die sogenannte Gaignières-Fonthill-Vase aus dem frühen 14.

92 „[...] des caraffes ornées & revêtues en partie de guirlandes de fleurs artificielles arrangées avec gôut, qui ne dérobent aucune partie de la végétation, & sont un coup d'oeil & un embellissement sur une cheminée ou une commode." L'Avantcoureur 1765, S. 250.

93 „Rien n'est si riant que les vases de fleurs où la nature & l'art brillent ensemble." L'Avantcoureur 1765, S. 250.

94 Vgl. zur Geschichte der frühesten Porzellane in Europa bspw. Scheurleer 1980 und Kat. Malibu 1999.

Jahrhundert, die sich nachweislich bereits gegen Ende desselben Jahrhunderts in Europa befand,[95] und eine Celadon-Schale mit einer Fassung, die auf ca. 1453 datiert.[96] Generell lässt sich festhalten, dass Porzellan bis ins 16. Jahrhundert eine Rarität in Europa war, da der Transport der zerbrechlichen Waren über den Landweg aus China eine große Herausforderung darstellte und viele Objekte beschädigt ihr Ziel erreichten. Darüber hinaus verschloss sich China weitestgehend nach außen, so dass der Handel mit dem Kaiserreich stark eingeschränkt war. Erst der 1602 gegründeten Niederländischen Ostindien-Kompanie (*Vereenigde Oostindische Compagnie*, kurz VOC) gelang es schließlich über den Seeweg Handelsbeziehungen mit China zu etablieren. Ab diesem Zeitpunkt erreichten Wan-Li-Porzellane[97] in größerer Stückzahl Europa. Schnell hatte die VOC das Monopol auf den Porzellanhandel inne und belieferte Europa konstant mit ostasiatischem Porzellan. Nun war Porzellan zwar leichter verfügbar, doch aufgrund der Monopolstellung der VOC noch immer außerordentlich kostspielig. Daraus resultierend gab es bald nach den ersten Begegnungen mit dem neuartigen Material, das ein Faszinosum darstellte, in ganz Europa zahlreiche Versuche, selbst Porzellan herzustellen, um sich aus den diversen Dependenzen, sei es von China oder den niederländischen Kaufleuten, zu befreien.

Dabei gab es zwei Ansätze: In den meisten Fällen wurde Porzellan für eine Weiterentwicklung von Glas gehalten. Glanz und Dünnwandigkeit der beiden Materialen legten diese Vermutung durchaus nahe. Doch bei Glas handelt es sich letztlich um geschmolzenen Sand, also eine Silikatverbindung, die sich unter Hitzeeinwirkung wieder einschmelzen lässt. Der Härtegrad von Glas liegt zudem deutlich unter dem von Porzellan. Somit fußte der Großteil der Versuche, Porzellan nach ostasiatischem Vorbild herzustellen, auf einer grundlegenden Fehlannahme. Dennoch gab es einige zumindest ästhetisch erfolgreiche Imitate, vor allem das um 1500 in Murano hergestellte *lattimo*, ein weißes Milchglas, das sich ähnlich gut wie Porzellan bemalen ließ.[98]

Der zweite Ansatz entwickelte sich aus dem Töpferhandwerk und war damit technisch mit dem Porzellan verwandt. Allerdings experimentierte man – vornehmlich in Italien – weiterhin mit Ton. Doch im Gegensatz zu Porzellan ist gebrannter Ton wasserdurchlässig. Zudem ist sein Scherben weder rein weiß noch transluzent. Mittels einer dicken weißen Zinnglasur, durch die Wasserdichtigkeit und Weißheit erreicht wurden, wurden die begehrten Materialeigenschaften des Porzellans imitiert. Die glasierten Tonerzeugnisse vermochten es jedoch nicht, die Zartheit und Transluzenz echten Porzellans zu substituieren. Dennoch entwickelten die sogenannten Majoliken, beziehungsweise Fayencen, eine spezifische Ästhetik, die eine breite Käuferschicht fand.[99]

Im 16. Jahrhundert schließlich legte die Verknüpfung des Töpferhandwerks mit der Alchemie den Grundstein für die Herstellung von europäischem Hartporzellan, auch wenn es bis dahin noch mehr als hundert Jahre dauern sollte. 1534 schrieb Vannoccio Biringuccio (1480–1539), der unter anderem Architekt und Chemiker war, in seinem in Florenz verfassten Traktat *Pirotechnia*,

95 Vgl. zur Gaignières-Fonthill-Vase Lane 1961 und Kat. Malibu 1999, S. 4. Heute befindet sich die Vase ohne ihre Fassung im National Museum of Ireland.
96 Vgl. zur Celadon-Schale bspw. Kat. Malibu 1999, S. 5 und Kat. Petersberg 2016, Kat. 3. Heute befindet sich die Schale in der Museumslandschaft Hessen-Kassel, Inv. KP B II.240.
97 Die Porzellane sind nach Kaiser Wan-Li (reg. 1572 bis 1620) aus der Ming-Dynastie (1368–1644) benannt, in dessen Regierungszeit ihre Entstehung fällt.
98 Vgl. grundlegend Clarke 1974.
99 Vgl. zu Majolika und Fayence grundlegend Wilson 2017.

dass die Töpferkunst viel gelobt sei für ihre Künstlichkeit [oder Kunstfertigkeit] und Schönheit und sich aus zwei Grundprinzipien ableite: zum einen von der Kunst der Zeichnung, zum anderen von verschiedenen alchemistischen Geheimnissen und Mischungen.[100] Rund vierzig Jahre später, 1575, führte die Fusion des Wissens von Töpfern mit den wissenschaftlichen Ansätzen der Alchemisten zu der Entwicklung des ersten überzeugenden Porzellansubstituts: Großherzog Francesco I. de' Medici (1541–1587) förderte in Florenz Experimente zur Porzellanherstellung, die zu der Erkenntnis führten, dass Feuer das wichtigste Element beim Herstellen von Porzellan war, denn nur durch bis dahin unerreicht hohe Temperaturen konnten die Ausgangsmaterialien zu Porzellan geschmolzen werden. Diese erstmalige enge Verknüpfung von wissenschaftstheoretischen Überlegungen mit Handwerk ermöglichte einerseits die entscheidenden Erkenntnisse hinsichtlich der Porzellanproduktion, andererseits lud sie den Werkstoff in einem Maß mit Bedeutung auf, das sich dahingehend von anderen Materialien wie Edelmetallen, Stein oder Holz unterschied, dass Porzellan ein menschengemachter und nicht ein in der Natur gefundener und bearbeiteter Werkstoff ist.

Die Produktion des sogenannten Medici-Porzellans (Abb. 1.2), das dem chinesischen Hartporzellan ästhetisch stark ähnelte, fiel in die Zeit, in der sich so berühmte Traktate wie Biringuccios *Pirotechnia* und Benedetto Varchis (1502–1565) *Due lezioni sopra la pittura e scultura* (1547) mit der Frage nach dem genuin schöpferischen Potential der Alchemie und der Künste auseinandersetzten. Parallel wurde die Florentiner Kunst durch die Maxime der Florentiner Akademie geprägt,

Abb. 1.2
Pilgerflasche, um 1580, Frittenporzellan (Medici-Porzellan), 26,4 × 18,7 × 4,8 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. 86.DE.630

in der der Mensch als Schöpfer gepriesen wurde, dessen Kunst das Schaffen der Natur übertraf. Die Künste wurden regelrecht glorifiziert und als Beweis der Herrschaft des Menschen über die Materie angeführt.[101] In diesem ideengeschichtlichen Umfeld gelang 1575 unter der Ägide von Francesco I. de' Medici das erste überzeugende Porzellanerzeugnis. Zwar handelte es sich noch nicht um echtes Hartporzellan, sondern um steinzeugartiges Frittenporzellan, dessen gelblicher Scherben mit einer weißen Zinnglasur überzogen wurde. Doch durch die besonders dick aufgetragene Glasur wurde der Eindruck von Transluzenz erzeugt. Indem die blaue oder manganviolette Bemalung unter einer dünnen Bleiglasur aufge-

100 „[...] molto laudata & per artificio & bellezza, & p[er] suo principal fondamento ha due derivationi, l'uno vien da l'arte del disegno, l'altro da varli secreti & mistioni alchimiche". Biringuccio 1977 [1540], S. 145. Bereits im ausgehenden 12. Jh. hatte Jean de Meuns (um 1240–spätestens 1305) in seinem *Roman de la rose* die Fusion alkalischer Asche mit Silikaten für die Glasherstellung als Transmutation beschrieben. Die analoge Vorstellung für die Töpferkunst findet sich erst mit Biringuccio. Vgl. Newman 2004, S. 80f.

101 Vgl. Newman 2004, S. 134. Newman bezieht sich an dieser Stelle auf Mendelsohn 1982, S. 22f.

tragen wurde, ähnelte der Dekor der chinesischen Unterglasurmalerei.[102]

Francesco I. de' Medici zeigte bereits früh Interesse an der Alchemie. Sein Studierzimmer (*studiolo*) im Florentiner Palazzo Vecchio widmete er ausschließlich dieser Wissenschaft. Als seine Experimente auf diesem Gebiet ambitionierter wurden, genügte das kleine *studiolo* seinen Bedürfnissen jedoch nicht mehr. Deshalb ließ er 1574, im selben Jahr, in dem er als Großherzog die Herrschaft über die Toskana übernahm, das *Casino di San Marco* einrichten. Damit legte er den Grundstein für die Erfindung des Medici-Porzellans. Im *Casino* waren neben Alchemielaboratorien auch Werkstätten von Goldschmieden, Glasmachern und Töpfern untergebracht. Durch diese physische Nähe von Wissenschaft und Handwerk fand zum ersten Mal ein echter Wissenstransfer zwischen den verschiedenen Gebieten statt. Ganz im Sinne Biringuccios, der in seiner *Pirotechnia* als Grundlage für die Töpferkunst das Zeichnen und die Alchemie genannt hatte, war es erst die Verbindung der Feuerkünste (zu denen neben der Metallurgie und Goldschmiedekunst auch die Alchemie gehörte) mit der Töpferkunst, die die Herstellung eines brauchbaren Porzellankörpers ermöglichte.[103]

Die Zusammensetzung der Rohmasse basierte im Wesentlichen auf bekannten Rezepten aus der Levante, die in der italienischen Majolikaproduktion adaptiert worden waren. Die wirkliche Innovation der Arbeiter des *Casino di San Marco* bezog sich auf den Brennprozess des Porzellans. Denn neben den richtigen Ausgangsstoffen war vor allem das Erreichen einer möglichst hohen und über einen längeren Zeitraum konstanten Brenntemperatur essenziell. In den Brennöfen des *Casino* wurden Temperaturen von 1100° Celsius erreicht und damit die Temperaturen in den normalen Brennöfen des 16. Jahrhunderts um etwa 100° Celsius überstiegen. Dies zu erreichen, war die eigentliche neue Leistung.[104]

Allerdings gelang es in Florenz vermutlich nie, ein makelloses Stück Medici-Porzellan herzustellen. Sämtliche der noch erhaltenen 60 Stücke haben sich beim Brennen verformt. Dennoch ist davon auszugehen, dass Francesco das Unterfangen als persönlichen Erfolg verbuchen konnte. Denn vermutlich standen bei seinen Porzellanexperimenten weniger wirtschaftliche Überlegungen im Vordergrund als vielmehr sein Interesse an der Alchemie und den ihr inhärenten Vorstellungen von der metaphysischen Transmutation, die die Grundlage aller alchemistischen Prozesse bildet. Diese dem Porzellan eingeschriebene Idee der Beherrschung von Materie – die Fähigkeit, sie nach dem eigenen Willen neu zu gestalten – stellte die perfekte Metapher für die Macht des Herrschers der frühen Neuzeit dar.[105] Bereits hier wird deutlich, dass sich die Wertschätzung von Porzellanobjekten nicht auf ihren dekorativen Wert beschränkte, sondern auch auf einer tieferen Bedeutungsebene basierte.

Die Produktionszeit des Medici-Porzellans betrug lediglich zwölf Jahre. Nach dem Tod Francescos im Jahr 1587 wurde die Porzellanproduktion eingestellt, da sich diese finanziell nie rentierte.[106] Trotz der kurzen Geschichte des Medici-Porzellans ist seine Bedeutung für die weitere Entwicklung der europäischen Porzellanherstellung nicht zu unterschätzen: Erst seit Francesco I. de' Medicis Experimenten mit den Brennöfen und der Ver-

102 Vgl. zum Medici-Porzellan Salmang/Scholze 2007 [1933]; Liverani 1936; Kingery/Vandiver 1984; Spallanzani 2002 und Alinari 2009. Eine Auflistung aller heute bekannten 60 Stücke findet sich bei Alinari 2009.
103 Vgl. zu Francescos I. Faszination für Alchemie vor allem Beretta 2014 und Kieffer 2014.
104 Vgl. zur Zusammensetzung und Herstellung von Medici-Porzellan vor allem Kingery/Vandiver 1984.
105 Vgl. Moran 2005, S. 58f. und Adamson 2016 [2010], S. 25.
106 Vgl. Dupré 2014, S. 85f.

bindung von Handwerk und Wissenschaft wurde der Konnex zwischen Alchemie und Porzellan sowie der dabei essenziellen Rolle des Feuers manifestiert.

Feuer allein genügte dem Glauben der Alchemisten nach allerdings nicht, um Materie zu verwandeln. Ebenfalls essenziell war der sogenannte Stein der Weisen (*lapis philosophorum*). Dieser „Stein" war eine Substanz – meist als rotes Pulver oder rote Tinktur beschrieben –, welche die Transmutation von Blei in Gold ermöglichen sollte.[107] Mittels dem *lapis philosophorum* und Feuer gelang die materielle Transmutation eines Stoffs in einen anderen. In gleichem Maße relevant war die innere Transmutation der Seele des Alchemisten: ohne sie könne sich kein Erfolg einstellen.[108] Unter dieser Prämisse etablierte sich die Theorie, dass es sich bei dem Stein der Weisen um eine gewöhnliche irdische Substanz handle, die nur der erleuchtete Adept identifizieren könne. Daher konnten auch minutiöse Anleitungen zur Herstellung des Steins publiziert werden, denn nur der würdige Alchemist könne sie erfolgreich umsetzen. Diese Verschränkung von physischer und geistiger Verwandlung war ein elementarer Bestandteil der Alchemie.

In ihren antiken Anfängen handelte es sich bei der Alchemie noch um ein Handwerk statt um eine Wissenschaft. Die ältesten erhaltenen Quellen zu alchemistischen Praktiken sind zwei Papyri aus dem hellenistischen Ägypten, die praktische Anweisungen zur Imitation von wertvollen Materialien wie Edelsteinen und Gold enthielten.[109] Diese frühen ägyptischen Rezepte zielen auf eine rein äußerliche Veränderung der Materie mittels Färbung ab. Die Kombination der altägyptischen Handwerkspraktiken der Metallurgie mit den griechischen Vorstellungen vom Wesen der Natur und dem Wandel der Materie legte den Grundstein für jene Alchemie, die über die nächsten Jahrhunderte erprobt und weiterentwickelt wurde. Das Ziel verschob sich dabei von einer rein äußerlichen Imitation hin zu einer tiefgreifenden Verwandlung der Materie in ihrem Innersten.[110]

Aristoteles' (384–322 v. Chr.) Elementenlehre schuf die theoretische Basis für die Vorstellung der Transmutation. Aufbauend auf Empedokles von Agrigent (um 500–430 v. Chr.) ging er davon aus, dass sich die gesamte irdische Schöpfung aus lediglich vier Grundprinzipien zusammensetze: heiß, flüssig/feucht, kalt und trocken. Heiß und kalt sowie trocken und feucht schließen einander aus, können also nicht miteinander kombiniert werden. Sämtliche irdische Materialien konstituieren sich durch diese vier Eigenschaften, wobei das spezifische Mengenverhältnis relevant ist. Die einfachsten Kombinationen sind die vier Elemente, die sich wie folgt zusammensetzen: Feuer ist heiß und trocken, Erde kalt und trocken, Luft heiß und flüssig/feucht und Wasser kalt und flüssig/feucht. Die teilweise übereinstimmenden Eigenschaften der Elemente befähigen den Prozess der

107 Der Stein der Weisen wurde in mehreren Schritten aus der sogenannten *prima materia* gewonnen, deren genaue Zusammensetzung im Dunkeln lag. Der Prozess der Umwandlung der *prima materia* in den *lapis philosophorum* wurde als *opus magnum* bezeichnet, also als das große Werk. Die erste Stufe war die Schwärzung der Materie; in einem weiteren Schritt verwandelte sie sich in eine strahlend weiße Substanz. Hin und wieder wurde auch eine gelbe Phase erwähnt, die jedoch gerade in späteren Überlieferungen ausgelassen wird. Die finale Phase war die Rotfärbung und damit der erfolgreich gewonnene Stein der Weisen. Vgl. bspw. Schütt 2000, hier vor allem S. 465f. und Suhr 2006, S. 70f.

108 Vgl. Suhr 2006, S. 9f. und Adamson 2016 [2010], S. 20.

109 Die beiden Schriftrollen werden nach ihren Aufbewahrungsorten als Stockholmer und Leidener Papyrus bezeichnet.

110 Vgl. zur Geschichte der Alchemie vor allem die Forschung von Lawrence M. Principe und William R. Newman: Newman/Principe 2002; Principe 2013; Principe 2014 und Newman 2018. Vgl. außerdem Smith 1994; Haage 1996; Schütt 2000; Moran 2005; Suhr 2006; Ausst. Kat. Düsseldorf 2014; Ausst.Kat. Halle 2016 und Calvet 2018. Ziel dieser Arbeit ist es nicht, einen vollständigen Überblick über die Geschichte der Alchemie zu liefern. Zudem soll die hier erfolgte Auswahl von Alchemisten und ihren Überzeugungen nicht den Eindruck einer Linearität erwecken: Es existierten stets mehrere, teils absolut gegenläufige alchemistische Theorien parallel; Ideen wurden verworfen und gelegentlich Jahrhunderte später wieder aufgegriffen, modifiziert, diskutiert und mitunter erneut verworfen.

Transmutation von einem Element in ein anderes. Wird beispielsweise Wasser erhitzt, wandelt sich der kalte Anteil in einen heißen, woraus sich Luft ergibt – die aristotelische Erklärung für den sich ändernden Aggregatszustand von Wasser zu Dampf. Seine Vier-Elemente-Lehre ergänzte Aristoteles um den Äther, die Quintessenz – den Stoff, aus dem der Himmel und die Sterne gemacht seien. Grundsätzlich ließ sich Aristoteles' Prinzip der Transmutation auf jedes irdische Material anwenden, doch die Alchemie richtete ihren Fokus lange auf die Umwandlung von unedlen Metallen in Gold und Silber.[111]

An der Schwelle des 6. zum 7. Jahrhundert stilisierte Stephanos von Alexandria (um 600 tätig) die Transmutation unedler Metalle in Gold zu einem Symbol für die Vervollkommnung menschlichen Geistes durch Erkenntnis. Als im 8. Jahrhundert die alchemistischen Rezepte und Theorien durch Übersetzungen in die arabische Welt gelangten, entwickelten sie Denker und Mediziner wie Rhazes (um 865–um 925) und Avicenna (um 980–1037) weiter. Zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert wurden die alchemistischen Vorstellungen über die Metallurgie hinaus in einem praktischen Ansatz auf die physische Gesundheit des Menschen übertragen. Bereits im 8. Jahrhundert erarbeitete Dschābir ibn Hayyān (ca. 720–815), der auch als Geber arabicus bekannt war, im heutigen Irak das Schwefel-Quecksilber-Prinzip. Darin postulierte er für den hypothetischen Schwefel das Prinzip des Brennbaren (also warm und trocken und damit nach Aristoteles Feuer und Luft) und für das hypothetische Quecksilber das Prinzip des Schmelzbaren (feucht und kalt und damit Erde und Wasser).[112]

Im 11. Jahrhundert gelangten die großen arabischen Alchemietraktate über Süditalien und im 12. Jahrhundert über Spanien nach Westeuropa. Dank Albertus Magnus' (um 1200–1280) Publikation *De rebus metallicis et mineralibus*, in der er Aristoteles' Schriften mitsamt den arabischen Kommentaren auf Latein veröffentlichte, wurde dieses alchemistische Wissen unter dem Begriff der *ars nova* einem breiten Publikum zugänglich. Dschābirs Schwefel-Quecksilber-Theorie setzte sich auch im europäischen Raum durch und blieb über viele Jahrhunderte anerkannt. Hinsichtlich des Steins der Weisen war das Schwefel-Quecksilber-Prinzip relevant, weil sich in der Vorstellung der Alchemisten der „rote König" Schwefel (*sulphur philosophorum*) und der „weiße König" Quecksilber (*mercurius philosophorum*) zum zinnoberroten Quecksilbersulfid verbanden, das durch seine Rotfärbung mit dem *lapis philosophorum* gleichgesetzt wurde.[113] Quecksilber wurde also nicht nur für eine Verbindung aus Erde und Wasser gehalten, die im Prinzip mit den Inhaltstoffen der Keramik (zu der auch Porzellan zählt) identisch ist. Gleichzeitig wurde ihm auch die Farbe Weiß zugeordnet, die in der Regel in Abgrenzung zu den Substituten als Hauptmerkmal für den Scherben von echtem Porzellan herausgestellt wurde.

In Anbetracht der Idee des weißen Quecksilbers als Kombination der Prinzipien von Erde und Wasser wird verständlich, dass bereits in der frühen Neuzeit die Vermutung aufkam, es könne sich beim Stein der Weisen möglicherweise um ein keramisches Erzeugnis handeln. 1652 veröffentlichte Thomas Vaughan (1622–1666) unter dem Pseudonym Eugenius Philalethes seine *Aula lucis*, die sich ausschließlich dem Stein der Weisen widmete, den er mit Quecksilber gleichsetzte. Die *prima materia* beschreibt er wie folgt: „[...] diese wundersame Substanz ist sehr schwach und gleichzeitig absolut stark, sie ist überaus

111 Vgl. bspw. Böhme/Böhme 1996 und Haage 2005.
112 Vgl. bspw. Suhr 2006, S. 54.
113 Vgl. Suhr 2006, S. 62.

weich und doch gibt es nichts härteres. Sie ist Feuer und brennt doch nicht; sie ist Wasser und nicht nass, sie ist rinnende Erde und stillstehende Luft."[114] Thomas Vaughan verfasste diese Definition 55 Jahre vor der Lüftung des Geheimnisses um die korrekte Porzellanherstellung, so dass er dieses Material noch nicht gemeint haben kann. Vielmehr gab Vaughan im Prinzip nur die längst etablierte Schwefel-Quecksilber-Theorie wieder. Dennoch weist Vaughans Beschreibung frappierende Ähnlichkeiten mit den spezifischen Porzellanqualitäten auf. Denn bei all seiner Zerbrechlichkeit ist gebranntes Porzellan erstaunlich widerstandsfähig, seine Oberfläche ist vollkommen glatt und wirkt beinahe weich, doch gleichzeitig gehörte das Material zu den härtesten seiner Zeit. Kaum ein Material war so hitzebeständig wie gebranntes Porzellan und der Brand selbst erfolgte unter Temperaturen, die bis zur Porzellanherstellung unvorstellbar gewesen waren. Zudem glänzt glasiertes Porzellan, als wäre es nass. Porzellan besteht aus geschmolzenen, also rinnenden Erden. Die Assoziation mit Luft mag Porzellan durch seine bisweilen erstaunlich dünne Wandstärke und Transluzenz erzeugt haben.

Nicht lange nach der Publikation der *Aula lucis* versuchte John Dwight († 1703) in seiner Fulham Pottery der richtigen Zusammensetzung des Porzellans auf die Spur zu kommen.[115] Dwight war stark von Robert Boyle (1627–1691) beeinflusst, in dessen Labor er als junger Mann gearbeitet hatte.[116] Boyle war Alchemist und Naturforscher und hatte vor allem mit Feuer experimentiert. Dass sich dessen alchemistische Versuche auf Dwights Experimente mit Porzellan auswirkten und dieses als Äquivalent zum Stein der Weisen in Betracht gezogen wurde, offenbart die Aussage von Dwights Assistenten Robert Hooke (1635–1703): Dwight mache „Porzellan *aus* [Hervorhebung durch d. Verfass.] dem Stein der Weisen"[117]. Dass Dwight und Hooke nicht die einzigen waren, die diese Assoziation herstellten, belegt auch die Bezeichnung „Arkanum" (Geheimnis), die sowohl für den Stein der Weisen als auch für die Porzellanrohmasse verwendet wurde. Zudem impliziert der Begriff des Arkanums die bereits erwähnte Grundeigenschaft des Steins der Weisen: Zwar ist er überall vorhanden, jedoch nur für jene nutzbar, die sein Geheimnis kennen. Das gleiche galt auch für Porzellan. Spätestens seit den 1712 publizierten Berichten des Jesuiten Père d'Entrecolles (1664–1741) aus China war das Geheimnis um die Zusammensetzung des Porzellans theoretisch gelüftet, denn d'Entrecolles nannte die drei Bestandteile des Porzellans.[118] Das bedeutete jedoch nicht, dass die Porzellanherstellung auch in Europa großflächig gelang. Bis 1718 konnte Meissen das Monopol für die Hartporzellanherstellung verteidigen. Schließlich mussten zunächst Kaolinvorkommen entdeckt und alle drei Erden schließlich im richtigen Verhältnis gemischt werden. Darüber hinaus bedurfte es des richtigen Brennvorgangs, für den technisch hochkomplexe Öfen konstruiert werden mussten.[119]

Auch Johann Friedrich Böttger (1682–1719) war zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf der Suche nach dem *lapis philosophorum* gewesen. Den

114 „[this] miraculous substance [...] is very weak, yet most strong, it is excessively soft, and yet there is nothing so hard. [...] It is fire and burns not; it is water and wets not, it is earth that runs, and Aire that stands still." Vaughan 1652, S. 14.

115 John Dwight war ein englischer Töpfer, der sich (erfolglos) an der Herstellung von Porzellan versuchte, stattdessen jedoch das englische Steinzeug entwickelte. 1672 gründete er die Keramikmanufaktur Fulham Pottery.

116 Vgl. zu Dwight und seiner Verbindung zur Alchemie Wesley 2014, S. 188.

117 „china of philosopher's Stone". Zitiert nach Haselgrove/Murray 1979, S. 40.

118 D'Entrecolles *Lettres* erschienen 1735 in Halde 1735.

119 Nach Wien war das Rezept für Porzellan durch Industriespionage gelangt: Der Meissener Arkanist Samuel Stöltzel (1685–1737) verriet das Geheimnis. Vgl. Chilton 2009, Bd. 1, S. 151f.

Stein entdeckte er nicht, doch er war es, dem 1708 als erstem Europäer die Herstellung von Hartporzellan gelang. Böttger war in Magdeburg aufgewachsen und ging im Alter von 14 Jahren bei dem Berliner Apotheker Friedrich Zorn (1643–1716) in die Lehre.[120] Sein Hauptinteresse galt jedoch nicht dem Apothekerhandwerk, sondern der Alchemie. Er studierte die alchemistischen Schriften von Raymundus Lullus (um 1232–1316), Paracelsus (1493–1541), Andreas Libavius (nach 1555–1616) und Basilius Valentinus.[121] Vor allem Valentinus' Experimentalvorschrift, die 1612 erstmals in seinem *Tractat von dem großen Stein der Uhralten* erschienen war und eine praktische Anleitung zur Herstellung der Tinktur enthielt, war für Böttgers Versuche grundlegend.

Für die Alchemie als systematische Wissenschaft war Andreas Libavius' Traktat *Alchemia* (1597) von besonderer Bedeutung, da es das erste universitäre Lehrbuch mit dem Anspruch war, das Gesamtwissen der angewandten Alchemie zu bündeln. Unter anderem war Libavius fest von der Möglichkeit der Transmutation überzeugt, allerdings öffnete er den engen Blickwinkel vieler Alchemisten, die stets nur die Transmutation von Metallen bedacht hatten, auf alle Bereiche des Lebens.[122] Dieser Aspekt ist im Hinblick auf Böttger relevant, da Böttger möglicherweise aufgrund dieser Lektüre die Idee der Transmutation von der Goldmacherei auf die Porzellanherstellung übertrug. Zunächst jedoch verfolgte Böttger das Ziel der Goldherstellung.

Um 1700 machte Böttger die Bekanntschaft mit Johannes Kunckel (um 1630–1703) und Lascaris (* um 1649). Kunckel stammte aus einer Glasmacher- und Alchemistenfamilie und sollte ab 1670 für Sachsens Kurfürst Johann Georg II. (1630–1680) in dessen „Goldhaus" Blei in Gold verwandeln. Weil Kunckel die Transmutation nicht gelang, wurde er wieder entlassen. 1678 ging er nach Potsdam, um für Kurfürst Friedrich Wilhelm (1620–1688) die Glashütte zu leiten. Dort entwickelte Kunckel das Goldrubinglas, ein rot durchgefärbtes Glas, dessen Herstellung in Ansätzen zwar bereits seit dem 16. Jahrhundert geläufig war, von Kunckel jedoch zur Vervollkommnung gebracht wurde. Zudem schrieb er seine Erfahrungen auf dem Gebiet in der *Ars Vitraria Experimentalis, oder Vollkommene Glasmacherkunst* nieder, die 1679 in Leipzig erschien. Sie basierte in großen Teilen auf dem Traktat des Florentiner Alchemisten Antonio Neri (1576–1614). Während seiner Zeit in Berlin verkehrte Kunckel häufig bei Zorn und lernte so Böttger kennen, der großes Interesse an dessen Arbeit zeigte.[123] Vermutlich war dies vor allem den aus der Alchemie entwickelten Grundlagen von Kunckels Arbeit geschuldet.

Im Gegensatz zu dem seit dem 19. Jahrhundert fast ausnahmslos negativ konnotierten Begriff der Alchemie, mit dem bis heute Quacksalber und Scharlatane assoziiert werden, handelte es sich zu Böttgers Zeiten um eine Wissenschaft, die sowohl auf theoretischen Schriften aufbaute als auch durch Experimente stark praktisch ausgerichtete war. Letztlich war die Alchemie die Vorgängerdisziplin der heutigen Chemie. Gleichzeitig existierte eine parallele, ins Okkulte reichende Bewegung der Alchemie, die für ihren unseriösen Ruf sorgte. Zudem zog der Fokus auf die Kunst des Goldmachens Betrüger an, die sich durch das

120 Vgl. zur Biografie Böttgers maßgeblich Hoffmann 1982 und Hoffmann 1985. Zwar sind Hoffmanns Ausführungen sehr subjektiv gefärbt und zeugen von einer gewissen Idealisierung der historischen Person Böttgers, die Stationen seines Lebens sind jedoch akribisch aus zeitgenössischen Dokumenten erarbeitet.

121 Die wirkliche Identität dieses deutschsprachigen Alchemisten, dessen Schriften ab 1599 kursierten und sehr populär waren, ist bis heute nicht geklärt. Möglicherweise handelte es sich um Johann Thölde, der selbst alchemistische Schriften verfasste und der Herausgeber von Valentinus' Schriften war. Vgl. hierzu am aktuellsten Priesner 2011.

122 Vgl. hierzu Haage 1996, S. 13.

123 Vgl. zu Kunckel Hoffmann 1982, S. 77f. sowie Rau/Rau 2009.

Vortäuschen dieser Fähigkeit bereichern wollten. Zu jener letzten Kategorie ist der fahrende Mönch Lascaris zu zählen, der als eingeweihter Adept galt und dessen Identität bis heute nicht geklärt ist. Am 3. November 1701 berichtete Böttger nachträglich davon, dass Lascaris ihm eine Probe des Steins der Weisen überlassen habe, dessen Wirksamkeit Böttger kurze Zeit später testete und bestätigte.[124] Bereits am 1. Oktober 1701 hatte Böttger im Beisein einiger Zeugen 15 silberne Zweigroschenstücke in Gold umgewandelt, das allen Proben auf Echtheit standhielt. Die Zeugen verbreiteten diese Nachricht schnell in Berlin, so dass auch der preußische König Friedrich I. (1657–1713) von der vermeintlich erfolgreichen Transmutation erfuhr.

Erst knapp ein Jahr zuvor war Friedrich III., Kurfürst des Heiligen Römischen Reichs und Markgraf von Brandenburg, als Friedrich I. zum König in Preußen gekrönt geworden. Im Vorfeld hatte Friedrich große Summen investieren müssen, um sich die Unterstützung für die Ernennung zum König zu sichern. An Leopold I. (1640–1705), Kaiser des Heiligen Römischen Reichs, zahlte er zwei Millionen Dukaten, der deutsche Klerus erhielt für sein Votum 600.000 Dukaten und der Jesuitenorden 20.000 Taler für die Fürsprache des Paters am Wiener Hof. Darüber hinaus beteiligte Friedrich sich mit 8.000 Soldaten am Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1714). Daher verwundert es nicht, dass die Aussicht auf eine praktisch unerschöpfliche Goldquelle für den König attraktiv war. Als Friedrich I. Böttger zu einer Audienz lud, fürchtete dieser wohl die Festsetzung durch den König und flüchtete nach Sachsen. Daraufhin sandte Friedrich seine Soldaten aus, die Böttger in Wittenberg fanden. In Zuge dessen wurde der Grund seiner Flucht – seine vermeintliche Fähigkeit Gold herzustellen – publik. Dies erweckte sofort die Begehrlichkeiten Augusts des Starken, Kurfürst von Sachsen und König von Polen (1670–1733), dessen finanzielle Situation jener Friedrichs ähnelte. Auch August hatte hohe Summen investiert, um sich die polnische Königswürde zu sichern. Zudem führte er einen finanziell aufwendigen Krieg mit Schweden.

Nach Böttgers Gefangennahme erhob auch August Ansprüche auf den Alchemisten, da sich dieser auf sächsischem Gebiet befand. Schließlich setzte sich der sächsische Regent durch, Böttger wurde nach Dresden gebracht und dort gefangen gesetzt. Trotz zahlreicher Versprechen dem König gegenüber, dass er bald große Mengen Gold produzieren würde, gelang Böttger – wie zu erwarten – diese Transmutation nie. Da sein Leben dadurch unmittelbar in Gefahr war, unternahm er wiederholt Fluchtversuche, die jedoch stets vereitelt wurden. Um der Hinrichtung wegen Betrugs zu entgehen, musste Böttger dem König eine alternative Geldeinnahmequelle zum Gold präsentieren, die diesen ebenfalls zufriedenstellen würde. August war ein leidenschaftlicher Sammler ostasiatischen Porzellans, in das er große Summen investierte. Ob Böttger dadurch auf die Idee kam, sich an der Porzellanherstellung zu versuchen, ist nicht belegbar. Gesichert ist jedoch, dass die gezielte Suche nach der richtigen Rezeptur für Porzellan 1702 begann, als Böttger die Bekanntschaft mit Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651–1708) machte.

Tschirnhaus, ein Mathematiker und Physiker aus Niederschlesien im heutigen Polen, hatte sich

124 „[...] nach deßen Abreise habe ich aus curiosité, und zwar weil ich des Münches vorgeben vor eine menschliche Schwachheit gehalten, im Beyseyn einiger Leute etwas weniges von obgedachten Pulver an 2 Loth vom Mercurio [Quecksilber] probiert, und wider Verhoffen mit erstauen befunden, daß alsbald daraus feines Gold worden." Staatsarchiv Dresden, Loc. 1340, Vol. 1, Blatt 30b. Zitiert nach Hoffmann 1982, S. 79.

schon länger für keramische Erzeugnisse und thermische Experimente interessiert.[125] Er entwickelte neuartige Brennspiegel und später Linsen, mittels derer er bis dato unerreicht hohe Temperaturen erzeugen konnte, denen er verschiedenste Materialien aussetzte. Dabei stellte er fest, dass keramische Erzeugnisse aus den Niederlanden (Delfter Fayence) leicht verformbar waren, während ostasiatisches Porzellan nicht eingeschmolzen werden konnte. Tschirnhaus machte eine weitere wesentliche Beobachtung: keramische Schmelztiegel aus Hessen wiesen ganz ähnliche thermische Qualitäten auf wie Porzellan.[126] Dass diese Schmelztiegel Kaolin enthielten, war kein Geheimnis, bisher war die Verbindung zwischen dieser spezifischen Erde und Porzellan jedoch nicht hergestellt worden. Nach dieser Entdeckung Tschirnhaus' begannen er und Böttger an der Herstellung des „echten" Porzellans zu arbeiten.[127] Unterstützt wurden sie dabei von Gottfried Pabst von Ohain (1656–1729), der vor seiner Zeit in Sachsen als Hüttenchemiker unter Ludwig XIV. von Frankreich (1638–1715) gedient hatte und sich seit 1669 in Sachsen aufhielt. 1704 war er zum sächsischen Bergrat ernannt worden. Bald nach Böttgers Ankunft in Sachsen hatte August der Starke ihn mit der Aufsicht des jungen Alchemisten beauftragt.

Ende September 1706 wurde Böttger auf die Albrechtsburg in Meißen gebracht. Dort begann die Zusammenarbeit mit Freiberger Bergleuten (darunter ein Ofenbauer), die ihm Pabst von Ohain zur Seite gestellt hatte. Die Verknüpfung von Alchemie und Bergbau hatte im deutschsprachigen Raum bereits seit dem 16. Jahrhundert Tradition. Das zehnbändige Werk des Berghauptmanns Johann Thölde (um 1565–um 1614) über Alchemie gehörte zu den meistrezipierten Traktaten der frühen Neuzeit zu diesem Thema. Der Konnex vom Bergbau mit seinem praktischen Zugang zu den dort geförderten Metallen und Alchemie ist naheliegend. Tatsächlich spielten die Bergleute, die Pabst von Ohain für Böttgers Versuche abbestellte, eine Schlüsselrolle bei der Entdeckung der Porzellanherstellung. Erst mit ihrer Hilfe gelang Böttger, Tschirnhaus und Pabst von Ohain der erste Durchbruch: die Herstellung von rotem Steinzeug, das chinesisches Steinzeug aus Yixing imitierte. Nachdem die drei eine Weile lang getrennt an der Weiterentwicklung des Böttgersteinzeugs (so der heute übliche Name) gearbeitet hatten, trafen sie 1707 in einem eigens neu eingerichteten Labor in der Dresdner Jungfernbastei wieder aufeinander. Der Spruch über der Tür zu Böttgers Werkstatt machte deutlich, dass das Unterfangen geglückt war: „Gott, unser Schöpfer hat gemacht aus einem Goldmacher einen Töpfer".[128] Die weiterentwickelten Öfen in Verbindung mit der richtigen Zusammensetzung verschiedener Erden führten dazu, dass Böttger dem König Ende Dezember 1707[129] eine kleine weiße Teekanne präsentierte – das erste Stück in Europa gefertigte Hartporzellan.

In Retrospektive bewertet die Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts die Nach-Erfindung des

125 Vgl. zu Tschirnhaus' Experimenten und seiner Rolle bei der Porzellanentwicklung grundlegend Pietsch 2001 und Wesley 2014. Pietsch vertritt noch die Ansicht, dass Tschirnhaus zwar wichtig für den Prozess der europäischen Porzellanherstellung war, die Erfindung aber letztlich auf Böttger zurückgeht. Wesley hingegen legt anhand von Briefen und wissenschaftlichen Publikationen von Tschirnhaus überzeugend dar, dass seine Beobachtungen maßgeblich für die erfolgreiche Porzellanherstellung waren und Böttger ohne ihn nie Hartporzellan hätte herstellen können.

126 Vgl. hierzu Martinón-Torres et al. 2006.

127 1701 hatte Tschirnhaus die Manufakturen von Delft (Delfter Fayence) und Saint-Cloud bei Paris besucht und über Saint-Cloud abschätzig festgestellt, dass er deren Produkte für minderwertig halte und der Manufaktur den baldigen Ruin prophezeit. Vgl. Pietsch 2001, S. 70.

128 Vgl. Kenzelmann 1977 [1810], S. 17.

129 Obwohl dieses Stück Porzellan auf 1707 datiert, wird als offizielles Jahr für das erste europäische Hartporzellan 1708 angegeben, da in einer Aufzeichnung vom Januar 1708 ein Versuch dokumentiert ist, in dem zum ersten Mal greifbar wird, dass die Grundprinzipien der Porzellanherstellung richtig verstanden wurden. Vgl. Goder et al. 1982, S. 104.

europäischen Porzellans als eine technische, beziehungsweise wissenschaftliche Errungenschaft. So postuliert zum Beispiel Glenn Adamson, der in seinem Aufsatz zur Porzellanerfindung im 18. Jahrhundert auch die Bezüge von Porzellanherstellung und Alchemie untersucht, dass die erfolgreiche Imitation importierten Porzellans letztendlich eine „kulturelle" Errungenschaft von jedoch fundamental „wissenschaftlichem" Charakter sei.[130] An späterer Stelle spitzt Adamson seine Aussage noch zu, indem er sagt, dass die Beschäftigung von Dwight, Böttger und Gousse Bonnin (ca. 1741–1779)[131] mit der Produktion von Schmelztiegeln darauf verweise, dass Porzellan in seinem Kern immer eine technische und nicht künstlerische Errungenschaft gewesen sei.[132] Im Sinne des *technē*-Begriffs, wie er von Homer und den Vorsokratikern verwendet wurde, ist zunächst das Können der Handwerker gemeint. Bei Platon (428/427–348/347 v. Chr.) wandelt sich die Bedeutung von *technē* hin zum Wissen. Heute liegt die Unterscheidung zwischen Technik und Kunst vornehmlich in der Kreativität begründet. Während der Handwerker zwar kunstfertig ist, schöpft nur der Künstler aus seiner Imagination. Die *technē* unterscheidet die Kategorien Kunst und Technik nicht so eindeutig, wie heute oft irrtümlich angenommen.[133] Dafür spricht auch die Verquickung von Alchemie mit den ersten erfolgreichen Versuchen der Porzellanproduktion. Wie bereits Vannoccio Biringuccio angemerkt hatte, war Alchemie ein ganz wesentlicher Bestandteil der Kunst des Töpferns. Auch in Böttgers Fall wäre ohne seine Leidenschaft für die Alchemie und sein daraus resultierendes methodisches Vorgehen die geglückte Porzellanherstellung in Dresden wohl nicht denkbar gewesen. Die Beispiele des Medici- sowie des Meissener Porzellans demonstrieren jedoch, dass sich Kultur und Wissenschaft nicht so trennscharf voneinander unterscheiden, wie Adamson schreibt. Vielmehr bedingten sie einander. Dies wird besonders an Porzellanerzeugnissen evident, in denen Kultur und Wissenschaft eben nicht im Widerspruch zueinanderstehen, sondern sie in sich vereinen.

Die alchemistische Vorstellung der Transmutation eines unedlen Stoffs in einen vollkommenen ist für das Porzellan also absolut relevant. Damit einher geht auch die Übertragbarkeit dieser Idee auf den Menschen, wie sich an dem Adepten zeigt, der den Stein der Weisen nur mit einer transmutierten Seele finden könne. Eine vergleichbare Prämisse galt auch für die Eliten des 18. Jahrhunderts, die sich mit einer Vielzahl an Porzellanobjekten umgaben.

1.3 „Daß es nur Kunst war, verdeckte die Kunst." Eliten im 18. Jahrhundert

Im 18. Jahrhundert setzte sich die Elite aus Menschen zusammen, die ihr entweder von Geburt an angehörten, wie es beim Adel der Fall war, oder durch finanziellen Wohlstand (also beispielsweise reiche Kaufleute aus der Bourgeoisie) und hohe Ämter Teil der noblen Gesellschaft wurden. Sie alle einte, dass sie über Kontakte und Einfluss verfügten. Im Wesentlichen bildete die höfische Gesellschaft diese Elite und aus diesem Umfeld entwickelten sich auch die Ansprüche, die an das korrekte Verhalten der Mitglieder dieser spezifi-

130 „The successful imitation of imported china was a cultural achievement, to be sure, but it was one of fundamentally scientific character." Adamson 2016 [2010], S. 19.

131 Bonnin gründete 1770 gemeinsam mit George Anthony Morris (um 1742–1773) in Philadelphia die erste amerikanische Porzellanmanufaktur, die ihren Betrieb nach nur zwei Jahren wieder einstellte.

132 „The involvement of Dwight, Böttger, and Bonnin in crucible production is a reminder of the fact that porcelain had always been fundamentally a technical and not an artistic achievement." Adamson 2016 [2010], S. 31.

133 Vgl. zum *technē*-Begriff Streitbörger 2013.

schen Gesellschaft gestellt wurden. Ihre Ausprägung ging im Grunde auf die Reformen Ludwigs XIV. zurück, der die feudale Oberschicht durch den Zwang zur Anwesenheit bei Hofe diszipliniert und unter seine Kontrolle gebracht hatte. Dazu diente ganz wesentlich das strenge Hofzeremoniell, das sich in Anlehnung an die spanische Hofetikette herausgebildet hatte. Zentrum dieses Systems war Schloss Versailles, in dem der Adel täglich zusammenkam, insofern seine Mitglieder nicht ohnehin (zumindest zeitweilig) dort wohnten. Besonders relevant waren die Rituale, die letztlich dazu dienten, die Hierarchie innerhalb des Adels auszudrücken. Die berühmtesten von allen waren wohl das *lever* und *coucher*, also das Beiwohnen des morgendlichen Aufstehens und abendlichen zu Bett Gehens des Königs. Unter Ludwig XIV. blieb die primäre Funktion dieser „Etikette-Akte", wie Norbert Elias sie nennt, stets gewahrt, demonstrierten und manifestierten sie doch Machtposition und Rang der Höflinge. Dies verhinderte, dass die Etikette in eine Art Leerlauf geriet, in der sie nur noch einen Selbstzweck erfüllte.[134]

Bereits unter Ludwig XV. begannen diese Strukturen sich aufzulösen, am Hofzeremoniell wurde jedoch festgehalten; die höfische Etikette fand ihren Zweck vor allem darin, dass sie dem Hofadel ein Ventil bot, das ihm das „Agieren ohne Aktion" gestattete und ihn von seiner eigentlichen Funktionslosigkeit ablenkte.[135] Darüber hinaus manifestierten sich in der Hofetikette Hierarchien und Vorrechte. Aus diesem Grund wurde sie vor allem durch die ranghöchsten Mitglieder der höfischen Gesellschaft aufrechterhalten.[136] Als Prestigechance galt innerhalb dieses Systems vieles: der Rang, das erbliche Amt, das Alter des Adelsgeschlechts, das Vermögen, die Gunst des Königs oder der Einfluss bei der *maîtresse*, die Zugehörigkeit zu besonderen Zirkeln, der Esprit, die Schönheit und das gute Benehmen.[137]

Nur diejenigen, die über ausreichende Prestigechancen verfügten und diese entsprechend klug einzusetzen wussten, gehörten zur „guten Gesellschaft". Diese Zugehörigkeit war konstitutiv für die eigene Identität und die soziale Existenz. Ihr bestimmender Faktor war die Meinung der anderen Mitglieder dieser Gesellschaft, die deutlich mehr zählte als beispielsweise ein Adelstitel.[138] Um seinen Platz in der Gesellschaft nicht zu verspielen, war ein – nach den Maßstäben dieses Systems – untadeliges Verhalten unabdingbar und in den Augen der Zeitgenossen sicher überlebenswichtig. Bedenkt man die Brisanz dieses Themas, überrascht es nicht, dass zahlreiche Abhandlungen über das korrekte Betragen bei Hofe und die notwendigen persönlichen Charakterzüge des Höflings erschienen.[139]

Grundlage für diese höfische Tugendliteratur war Baldassare Castigliones (1478–1529) *Il Libro del Cortegiano* (1528). Anhand einer fiktiven, sich über mehrere Abende erstreckenden Zusammenkunft vier bedeutender Persönlichkeiten des frühen 15. Jahrhunderts am Hof von Urbino entwickelte Castiglione das Ideal des perfekten Hofmanns. Dieser sollte adelig sein, da er dadurch von Natur aus mit Anmut, Verstand und Schönheit begabt sei.[140] Darüber hinaus war eine seiner bedeutendsten Ideen hinsichtlich dieses Ideals die Unterscheidung zwischen der unerwünsch-

134 Vgl. Elias 1989 [1969], vor allem Kap. V., S. 120–177. Neuere, differenzierte Perspektiven liefert vor allem Jeroen Duindam: Duindam 1995 und Duindam 2003. Vgl. Duindam auch für einen Überblick zum entsprechenden Forschungsstand.
135 Vgl. Scheffers 1980, S. 29.
136 Vgl. Elias 1989 [1969], S. 131.
137 Vgl. Elias 1989 [1969], S. 153.
138 Elias 1989 [1969], S. 144f.
139 Vgl. zu den französischen Moralisten des 17. Jahrhunderts Horowitz 1977; Scheffers 1980; Parmentier 2000 und Rattner/Danzer 2006.
140 Castiglione 1965 [1528], 1. Buch, Kap. XIV.

ten Künstelei (*affettazione*) und der angestrebten Lässigkeit (*sprezzatura*).[141] Dabei beschreibt Castiglione die *sprezzatura* als [...] eine gewisse Nachlässigkeit [...], die die angewandte Mühe verbirgt und alles, was man tut und spricht, als ohne die geringste Kunst und gleichsam absichtslos hervorgebracht erscheinen läßt. [...] Daher kann man sagen, dort sei die wahre Kunst, wo man die Kunst nicht sieht [...]."[142] Diese vermeintlich ungekünstelte Art, die jedwede in sie investierte Anstrengung zu verbergen sucht, entspricht der Idealvorstellung von mimetischer Kunst, die schon Ovid in seiner Pygmalion-Erzählung definierte: „Daß es nur Kunst war, verdeckte die Kunst."[143] Bereits bei Castiglione wird also deutlich, dass es Überschneidungen bei den Ansprüchen an Kunst und den höfischen Menschen gab.

Castigliones Vorstellung vom vollkommenen Hofmann wurde Anfang des 17. Jahrhunderts in Frankreich adaptiert: 1630 verfasste Nicolas Faret (um 1596–1646) seine Abhandlung *L'Honnête Homme, ou l'Art de plaire à la Cour*, die erste bedeutende Schrift zu dem Thema. Faret prägte den Begriff des *honnête homme*, also jenes Mannes, der in sich alle Fähigkeiten vereinte, die es brauchte, um bei Hofe zu gefallen und der im Wesentlichen auf den *Cortegiano* zurückging. Wie schon bei Castiglione waren die beiden Kernkompetenzen Selbstbeobachtung und gleichzeitige Affektbeherrschung. Zu jeder Zeit sollte sich der Höfling also seiner eigenen Außenwirkung bewusst sein und seine Affekte dahingehend beherrschen, dass seine wahren Gefühle nicht zu erkennen wären. Auch Faret sah in der Affektion die größte Gefahr für das angemessene Verhalten bei Hofe, denn sie „befleckt und schändet jede schöne Sache". Stattdessen soll man „bei allem, was man tut, eine gewisse Nachlässigkeit an den Tag legen, die die Künstlichkeit [dieses Handelns] verbirgt und durch die der Eindruck entsteht, dass alles ohne große Gedanken oder Mühe geschieht."[144] Damit implizierte Faret, dass dieses mühelose Auftreten alles andere als mühelos entstand, sondern stattdessen das Ergebnis harter Arbeit war.

Im Jahr 1700 erschien posthum das Œuvre von Antoine Gombaud, genannt Chevalier de Méré (1607–1684), in dem er sich unter anderem der *vraie honnêteté* widmete. Méré subsummierte: „Um sie [die *honnêteté*] in Perfektion zu erreichen, ist notwendig, dass die Natur ihren Beitrag tut und dass die Kunst, wie überall sonst, das vollendet, was sie [die Natur] begonnen hat."[145] Letztlich deutete Méré eine Art Transmutation an, bei der der Mensch mittels Bildung vollendet wird.

Alexandre François de la Rochefoucauld (1613–1680) legte in den *Maximes et réflexions morales* (1664) seine Gedanken zu Tugend, Liebe, Eitelkeit, et cetera dar, die grundsätzlich von der schlechten menschlichen Natur ausgingen. Auch bei ihm schwangen die inzwischen für den Höfling fest etablierten Eigenschaften Selbstbeobachtung und Affektbeherrschung mit, erhielten allerdings eine negative Konnotation: „Wir sind es so gewohnt, uns gegen Andere zu verstellen, daß wir uns am Ende gegen uns selbst verstel-

141 Castiglione 1965 [1528], 1. Buch, Kap. XXVI.

142 Deutsche Übersetzung aus Castiglione 2004, S. 35f. „[...] che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. [...] Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte." Castiglione 1965 [1528], 1. Buch, Kap. XXVI.

143 Ovid 2005, Zehntes Buch, Zeile 253.

144 „C'est de fuir comme un precipice mortel cette malheureuse & importune Affectation, qui ternit & souïlle les plus belles choses; & d'user par tout d'une certaine negligence qui cache l'artifice & témoigne que l'on ne fait rien que comme sans y penser & sans aucune sorte de peine." Faret 1664 [1630], S. 25.

145 „[...] que pour l'acquerir en perfection, il est necessaire que la nature y contribuë, & que l'art, comme par-tout ailleurs, acheve ce qu'elle a commencé" Méré 1700, S. 5.

len“[146] Zudem unterstellte La Rochefoucauld auch der vermeintlichen Natürlichkeit, im Kern affektiert zu sein: „Es ist eine Art von Koketterie, merken zu lassen, daß man keine habe.“[147] An die wahrhaft unverstellte Natur des Menschen glaubte La Rochefoucauld nicht, vielmehr ging er davon aus, dass „[man] [...] in jedem Stande eine Miene und eine Haltung an[nimmt], um daß zu scheinen, für das man sich angesehen wissen will. So kann man sagen, daß die Welt aus lauter Mienen bestehe.“[148]

Für die drei besprochenen Tugendtraktate von Faret, Méré und La Rochefoucauld lässt sich sagen, dass sie zwar stark von den persönlichen Umständen ihrer Verfasser gefärbt waren, aber zumindest im Kern auf die von Castiglione postulierten Pole Affektiertheit und *sprezzatura* Bezug nahmen, auch wenn deren Wertung unterschiedlich ausfiel. Grundsätzlich waren sich aber alle Autoren einig, dass der Höfling sich verstelle (oder verstellen müsse), diese Verstellung jedoch nie als solche erkennbar sein durfte. Vielmehr müsse sie „natürlich“ wirken. Ebenso wichtig wie die Affektbeherrschung, die sich vor allem auf das Verbergen von Stimmungen und Gedanken konzentrierte, war auch die Kontrolle über den eigenen Körper. Haltung und Gestik mussten stets angemessen und von einer inneren Eleganz geleitet sein, der die harte Arbeit, die diese Eleganz hervorbrachte, nicht angesehen werden durfte.

Im 18. Jahrhundert besaßen die Anforderung an den Höfling – nun ausgeweitet auf einen breiteren Personenkreis – den eigenen Körper zu einer Kunstform zu stilisieren noch immer Gültigkeit.[149] Auch und vielleicht gerade im Körper kam das Spannungsverhältnis von Natürlichkeit und Artifizialität zum Tragen. Sarah Cohen hat sich intensiv mit der Körperlichkeit im 18. Jahrhundert auseinandergesetzt, die sie als Ergebnis einer beständigen visuellen Konstruktion beschreibt.[150] Hinsichtlich des Tanzes im 18. Jahrhundert bezeichnet sie den augenscheinlich natürlichen Körper als „Hauptagenten einer dekorativen Struktur“[151] – er wird demnach selbst zu einem Ornament. Dies stellt Cohen nicht nur für den im Tanz bewegten Körper fest, sondern auch für die Figuren in Antoine Watteaus (1684–1721) Gemälden: ‚echte' menschliche Körper formten sich selbst zur Kunst.[152] Diese Idee lässt sich auch von der körperlichen auf die geistige Ebene übertragen. Bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts betonten französische Schriftsteller sowohl das „geistige Potential aristokratischer Kultiviertheit als auch ihre materielle Kommunikation mittels des Körpers“.[153] Sarah Cohen beschreibt für den Wechsel vom 17. zum 18. Jahrhundert das „Paradox eines Körpers, dessen sichtbare Substanz und Bewegungen den Bereich des Immateriellen heraufbeschwören konnte.“[154] In vergleichbarer Weise wie der Körper durch seine Äußerlichkeit auf ein komplexes inneres Gefüge von spezifischen erlernten Werten und Verhaltensnormen verwies, wurden auch beim Porzellan durch seine Materialität immaterielle Eigenschaften evoziert.

146 Deutsche Übersetzung aus La Rochefoucauld 1875, 117. Maxime. „Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres, qu'enfin nous nous déguisons à nous-mêmes.“ La Rochefoucauld 1779 [1664], 119. Maxime.
147 Deutsche Übersetzung aus La Rochefoucauld 1875, 105. Maxime. „C'est une espéce de Coqueterie, de faire remarquer qu'on n'en fait jamais“. La Rochefoucauld 1779 [1664], 107. Maxime.
148 Deutsche Übersetzung aus La Rochefoucauld 1875, 252. Maxime. „Dans toutes les Professions, chacun affecte une mine & un extérieur pour paroître ce qu'il veut qu'on le croye. Ainsi on peut dire que le monde n'est composé que des mines.“ La Rochefoucauld 1779 [1664], 256. Maxime.
149 Vgl. zur Rezeption des *Cortegiano* Burke 1995.
150 Vgl. Cohen 1996, S. 458.
151 „agents of decorative structure“. Cohen 2000, S. 133.
152 Cohen 1996, S. 462.
153 „[…] the spiritual potential of aristocratic refinement and its material communication through the body […]“ Cohen 2000, S. 4.
154 „[...] paradox of a body whose visible substance and activities could summon the realm of the intangible.“ Cohen 2000, S. 4.

Seine glatte weiße Oberfläche rief den Prozess der Transmutation und die damit einhergehende Vorstellung der Vervollkommnung in den Sinn. Wie bereits der Stein der Weisen und in gewissem Sinne auch der Mensch (als Mitglied der Elite) des 18. Jahrhunderts war Porzellan im Prinzip nicht aus sich selbst heraus wertvoll. Dieser Wert ergab sich erst durch die durchlaufene Transformation, manifestierte sich also mehr in der Repräsentation dieses Wandels als in den Ursprungsmaterialien.

Die Verschränkung körperlicher und geistiger (also immaterieller) Qualitäten des Höflings zieht sich wie ein roter Faden durch die Literatur der Moralisten des 17. Jahrhunderts. Zwar unterscheiden sich die Methoden mitunter, mit denen der angestrebte Idealzustand erreicht werden soll, die basale Vorstellung ist jedoch dieselbe: Die Grundeigenschaften des menschlichen Charakters stammen von der Natur und sollen mittels Bildung (Méré) oder künstlich antrainierten Verhaltensweisen (Faret) verfeinert werden. Hier treffen die Moralisten letztlich auf Aristoteles. Auch er vertrat die Ansicht, dass die Kunst, die sich der Mittel der Natur bedient, Wandlungsprozesse zur Vollendung bringe. Der *honnête homme*, also der ideale Höfling, kann also im alchemistischen Sinn als Ergebnis eines transmutatorischen Prozesses verstanden werden, das durch höchste Kunstfertigkeit nicht als artifiziell erkennbar ist. Innerhalb dieser Vorstellung ist die Parallele zum Porzellan besonders prägnant, da der Höfling in dem Maße vom ungeschliffenen Menschen zum *honnête homme* wurde, in dem einfache Erden zu Porzellan verwandelt wurden.

Die alchemistische Vorstellung der Transmutation, auf der die Parallele zwischen Porzellan und dem Mitglied der guten Gesellschaft letztlich fußt, war auch im Frankreich des 18. Jahrhunderts präsent. Die Wissenschaft hatte seit dem 17. Jahrhundert mit ihren Goldmachern an den europäischen Höfen an Ansehen verloren. Dennoch fand sich beispielsweise in der Bibliothek von Camille Falconet (1671–1762),[155] einem Arzt Ludwigs XIV., der medizinische Traktat *Il Proteo metallico* (1721) des italienischen Alchemisten Fulvio Gherli (1670–1735), der sich in seinem Kapitel über Gold auch mit der Herstellung des Steins der Weisen befasste.[156] Ohne dies zu hinterfragen setzte er voraus, dass nur mittels des *lapis philosophorum* eine echte Transmutation von Metallen erfolgen könne. Auch wenn Falconet wohl kein Alchemist im Sinne eines Goldmachers war, ist wahrscheinlich, dass ihm die Existenz und Wirkung des Steins der Weisen als Tatsache bekannt war.

Die vermutlich schillerndste aktive Alchemistin des Paris des 18. Jahrhunderts war Madame d'Urfé (1705–1775), eine exzentrische Witwe, die sich der Suche nach dem Stein der Weisen sowie dem Okkultismus verschrieben hatte.[157] Sie erregte so viel Aufsehen, dass zahlreiche Chronisten ihrer Zeit über sie berichteten, darunter die einflussreiche *marquise* de Créquy (1714–1803),[158] eine *salonnière*, die Kontakt mit Intellektuellen wie Voltaire (1694–1778) oder Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) sowie hochrangigen Hofdamen wie Madame de Maintenon (1635–1719), der letzten *maîtresse* Ludwigs XIV., pflegte. In ihren Memoiren bezeichnet die *marquise* de Créquy Madame d'Urfé als die „hartnäckigste Alchemistin [...] ihrer Zeit."[159] Doch nicht nur eine berüchtigte Alchemistin wie Madame d'Urfé beschäftigte sich mit dem Stein der Weisen. Die *marquise* de Créquy beschreibt, dass sie selbst im Besitz eines Stücks Philosophengoldes (*or philosophique*) gewesen

155 Barrois 1763, Bd. 1, Nr. 8313, S. 448.
156 Gherli 1721, S. 110.
157 Vgl. zur Herkunft von Madame d'Urfé Créquy 1834–1836, Bd. 1, Kap. VIII und Bd. 3, Kap. I.
158 Vgl. zur *marquise* de Créquy Tisseau 1927.
159 „la plus opiniâtre des alchimistes […] de son temps." Créquy 1834–1836, Bd. 1, Kap. VIII.

sei, das sie Madame d'Urfé im Tausch gegen eine Reliquie überlassen habe, die mit dessen Hilfe das Große Werk vollenden, also den Stein der Weisen herstellen wollte. Die *marquise* stellte die grundsätzliche Machbarkeit dieses Vorhabens mit keinem Wort in Frage.[160]

Gleichzeitig demonstriert das Beispiel von Madame d'Urfé eine Verschiebung in der Beschäftigung mit der Alchemie. Während sie bei Gherli seriöser Teil der Medizin ist, dient sie der *marquise* de Créquy und Madame d'Urfé eher als exzentrischer Zeitvertreib, mittels dessen die beiden in ihren Salons für Unterhaltung und Gesprächsstoff sorgten. Während die Grundannahmen der alchemistischen Praktiken weiterhin transportiert wurden, erhielten sie gleichzeitig einen weniger ernsten Charakter.[161] Diese Verschiebung des Diskurses von einem intellektuellen hin zu einem erheiternden findet eine Parallele in den blütenverzierten Porzellanobjekten, die ebenfalls als heiter und unterhaltend wahrgenommen wurden.

Die Alchemie und ihre grundsätzlichen Ideen der Transmutation von Materie waren im 18. Jahrhundert also noch präsent und Teil der wesentlich auf Unterhaltung und Konversation ausgelegten Salonkultur. Die materielle Kultur in Frankreich reflektierte diese Vorstellungen und es war durchaus verbreitet, dass der Mensch mit den ihn umgebenden Objekten, beziehungsweise deren Eigenschaften, in Bezug gesetzt wurde. Dies wird besonders in einer der populärsten Publikationen des ausgehenden 17. und gesamten 18. Jahrhunderts deutlich, nämlich in den *Charactères de Théophraste, ou les Mœurs de ce siècle* (1688) von Jean de la Bruyère (1645–1696), deren Grundlage La Bruyères Übersetzung der Schrift des Aristoteles-Schülers Theophrastos (3. Jh. v. Chr.) aus dem Griechischen war, die er um die Laster und Tugenden seiner Zeit ergänzte. Aufgrund ihres einschlagenden Erfolgs publizierte La Bruyère bald weitere Auflagen, die er um stets neue Beispiele erweiterte.

Für die Gleichsetzung vom Höfling mit der ihn umgebenden materiellen Welt finden sich bei La Bruyère besonders prägnante Beispiele: In dem Kapitel über den Hof zog er eine Parallele zwischen dem marmornen Gebäude, das den Hof beherbergt, und den Menschen, die ihn bevölkern: „Der Hof gleichet einem von Marmor ausgeführten Gebäude. Ich will so viel sagen, er bestehet aus sehr harten, aber sehr geschliffenen [*polis*] Leuten."[162] La Bruyère spielte an dieser Stelle mit dem Wort *polis*, das in diesem Zusammenhang sowohl geschliffen oder poliert als auch höflich bedeuten kann. Eine weitere Metapher für den Höfling fand La Bruyère in einer Uhr: „An einer Uhr sind die Räder, Triebfedern und Bewegungen verborgen. Man siehet nichts weiter, als den Zeiger, der unvermerkt vorrücket, und seinen Lauf vollendet. Dieses Bild ist einem Höfling umso ähnlicher [...]".[163] Dieses Bild ist als Metapher für die vervollkommnete Affektbeherrschung zu verstehen, dank derer das nach außen Sichtbare nichts von den wahren, hinter der Fassade verborgenen Beweggründen erahnen lässt.

Wie konstitutiv diese Bezugnahme von Materialien oder Objektgattungen auf Personen war, stellte auch Louis de Rouvroy, *duc* de Saint-

160 Vgl. Créquy 1834–1836, Bd. 1, Kap. VIII.

161 Vor dem Hintergrund der heutigen Vorstellung von Intellektualität und Wissenschaft darf nicht vergessen werden, dass in der frühen Neuzeit ein durchaus anderes Wissenschaftsverständnis herrschte, zu dem auch ein Element der spielerischen Neugier, des zweckfreien und nicht zielgerichteten Ausprobierens und der Begeisterung gehörte. Vgl. hierzu Campbell 1999; Benedict 2001 und Daston/Galison 2007.

162 Deutsche Übersetzung aus La Bruyère 1754, S. 267. „La Cour est comme un édifice bâti de marbre, je veux dire qu'elle est composée d'hommes fort durs, mais fort polis." La Bruyère 1720 [1688], S. 225.

163 Deutsche Übersetzung aus La Bruyère 1754, S. 294. „Les rouës, les ressorts, les mouvements sont cachez, rien ne paroît d'une montre ques on éguille, qui insensiblement s'avance & acheve son tour; image du Courtisan d'autant plus parfaite [...]". La Bruyère 1720 [1688], S. 272.

Simon (1675–1755) in seinen *Mémoires* fest. Als Patenkind Ludwigs XIV. hatte sich Saint-Simons Leben stets im Herzen des französischen Hofs abgespielt. 1739 begann er seine Memoiren zu schreiben, die die Zeit von 1691 bis 1732 behandeln. Hinsichtlich der Dynamik bei Hofe bemerkte Saint-Simon: „[...] man urteilt nie über die Sachen selbst, sondern nach den Personen, die sie [die Sachen] betreffen"[164] Zwar war damit wohl weniger eine materielle „Sache" (*chose*) gemeint als vielmehr ein Ereignis, doch der Hinweis auf das allumfassende Beziehungsgeflecht zwischen den Mitgliedern des Hofs, allen Belangen des Alltags sowie der Umgebung ist höchst relevant.

Ein Beleg für eine metaphorische Parallelität von Porzellan und dem menschlichen Körper ist das berühmte und in diesem Zusammenhang vielzitierte[165] Werk *The Rape of the Lock* (1714) des englischen Dichters Alexander Pope (1688–1744), in dem er einen letztlich banalen Streit zwischen Belinda und dem Baron im Stil des Heldenepos erzählt: Der Baron begehrt die schöne Belinda und schneidet ihr – ohne ihr Einverständnis – eine ihrer Haarlocken ab. Daraus entspinnt sich ein Drama, in dem Sylphen als Verspottung der Götter Belinda für die Verteidigung ihrer Ehre zu Hilfe eilen. Pope nutzt Porzellan als Metapher für Belindas beschädigte Ehre, indem er sie mit einem fragilen Porzellangefäß vergleicht, das einen Makel hat.[166] In Canto III. beschreibt Pope Belindas Verzweiflung in dem Moment, in dem ihr die Locke abgeschnitten wird und vergleicht diese wieder mit einem zersprungenen Porzellangefäß.[167] Als Ausdruck einer bösen Vorahnung lässt Pope Belindas Porzellan ohne erkennbaren Grund zittern,[168] eine eigentlich menschliche Reaktion.

1742 wurde Popes Gedicht anlässlich einer gerade erschienenen Übersetzung ins Französische im *Mercure de France* besprochen. Eine generelle inhaltliche Zusammenfassung wurde um eine Vielzahl an Zitaten aus dieser Übersetzung ergänzt und gleichzeitig erläutert.[169] Der *Mercure* zitiert unter anderem die Stelle, in der Belindas Verzweiflung über die abgeschnittene Locke mit dem Verlust eines Porzellangefäßes verglichen wird, und ergänzt sie um die Erklärung, dass Pope Belindas Leid mittels der „Zerstörung solider Monumente" Ausdruck verleiht.[170] Auch das zitternde Porzellan findet Erwähnung im *Mercure*.[171] Pope konnte offenbar davon ausgehen, dass sein Publikum Porzellan als Metapher für den menschlichen Körper beziehungsweise seine Gemütszustände verstehen würde. Das Bild von Belinda als Porzellanobjekt scheint so plausibel wie unterhaltsam gewesen zu sein. Dass die Situation in Frankreich vergleichbar war, legt der dortige Erfolg des Gedichts nahe, das nicht zuletzt durch seine Verbreitung im *Mercure* einer breiten Leserschicht vertraut war.

Sich mit den sie umgebenden Objekten zu identifizieren, scheint für die Eliten des 18. Jahrhunderts ein vertrautes Konzept gewesen zu sein. Dieses Moment des Erkennens muss nicht zwingend so explizit formuliert gewesen sein wie bei La Bruyère oder Pope. Vielmehr ist denkbar, dass die Parallelität des Spannungsverhältnisses von Artifizialität und Natürlichkeit sowie die Vorstel-

164 „[...] on ne juge jamais des choses par ce qu'elles sont, mais par les personnes qu'elles regardent". Saint-Simon, Mémoires, Bd. 10, Kap. 185. Zitiert nach Elias 1989 [1969], S. 153.
165 Vgl. bspw. Sloboda 2009, S. 26 und 28 und Sudan 2016, S. 24f.
166 Pope 1714, Canto II.
167 „Or when rich China vessels, fallen from high, / In glittering dust and painted fragments lie!" Pope 1714, Canto III.
168 „The tottering china shook without a wind" Pope 1714, Canto IV.
169 Mercure de France 1742, S. 2474–2493, hier S. 2486 und 2489f.
170 „[...] il moralise sur la destruction de tous les plus solides Monumens [...]". Mercure de France 1742, S. 2486.
171 Mercure de France 1742, S. 2490.

lung der Transmutation sowohl im Porzellan als auch beim Menschen subtiler mit den Objekten assoziiert wurde. Die wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurse wurden in die Sphäre der unterhaltenden Konsumgüter überführt, die diese artikulierten Diskurse in ihrer Funktion als Spektakel nicht länger benötigten, auch wenn sie unterschwellig noch immer mitschwangen.

Die entwickelten Thesen werden nun an zwei konkreten Beispielen erprobt. Zunächst steht ein Paar Kerzenhalter im Fokus, das sich heute im Museum der Porzellanmanufaktur Sèvres befindet. Bei beiden Leuchtern steht jeweils auf einem feuervergoldeten Rocaillesockel eine kleine Porzellanskulptur aus Vincennes, die von den beiden Armen des Kerzenhalters hinterfangen wird (Abb. 1.3). Die Porzellanblüten sind an Ästen montiert, die sich hinter den Figuren emporstrecken sowie aus den Kerzenhaltern sprießen. Beide Figuren stammen aus der Serie *Premier Enfants Boucher* nach Entwürfen von François Boucher (1703–1770), die Pierre Blondeau 1752 für die Manufaktur Vincennes in Porzellan übersetzte.[172] Die linke Figur zeigt ein junges Mädchen mit einem leeren Vogelkäfig in der Hand,[173] die rechte einen Jungen, der mit einem Vogel in der Hand auf das Mädchen zueilt.[174] Es handelt sich bei den beiden um die Schäferin Babet und den Schäfer Corydon aus dem Theaterstück *Vallée de Montmorency* von Charles-Simon Favart (1710–1792), das 1752 an der Opéra-Comique in Paris uraufgeführt wurde.[175] Babet ist in der Geschichte die Verschmähte, deren Käfig daher leer bleibt. Die zwei Vögel, den Corydon ihr bringt, sind eigentlich für seine wahre Angebetete bestimmt, die diese aber zurückweist. Also schenkt er sie stattdessen Babet.

Die Blüten sind äußerst detailliert ausgeformt, zum größten Teil botanisch zu identifizieren und gehörten damit zu den kostspieligeren Exemplaren. Zudem fällt auf, dass sich am linken Kerzenhalter andere Blumenarten als am rechten befinden, die einzige Überschneidung ist die Kornblume. Dem Großteil der Arten ist gemein, dass es sich um Wiesenblumen handelt. Damit unterstreichen sie den Kontext des Schäferspiels, aus dem Babet und Corydon stammen. Dies spricht stark dafür, dass die Auswahl der Blüten absichtsvoll und nicht rein ästhetischen Überlegungen geschuldet war. Bei Babet finden sich unter anderem eine Orangenblüte, eine weiße Rose, eine Zinnie, eine Winde und eine Ranunkel. Sie symbolisieren Schönheit, Liebe und Unschuld (Rose) sowie Großzügigkeit (Orangenblüte) und Bescheidenheit (Winde), aber auch die noch unerwiderte Liebe (Ranunkel) sowie das vergängliche Glühen des Lebens (Zinnie).[176] Anaïs de Neuville fügt ihrer Beschreibung der Ranunkel die Zeilen bei:

> Wenn Sie den Weg kennen
> Das Objekt, von dem Sie bezaubert sind, in den Bann zu ziehen,
> Seien Sie beharrlich, seien Sie aufrichtig,
> Lieben Sie, und Sie werden geliebt werden.[177]

172 Vgl. grundlegend zu den Porzellanfiguren aus Vincennes nach Boucher Zick 1965. Zur Reihe der *Premier Enfants Boucher* gehören insgesamt acht Kinderfiguren, die alle dem Stück *Vallée de Montmorency* entlehnt sind. Sie erfreuten sich höchster Beliebtheit und auch Madame de Pompadour besaß die komplette Serie.

173 „La fille à la cage", Modell-Nr. 493.

174 „Le porteur d'oiseau", Modell-Nr. 511.

175 Vgl. zu den Ursprüngen des Stücks und einer detaillierteren Inhaltsangabe Zick 1965, S. 3.

176 Vgl. zur Symbolik von Blumen bspw. Le Bailly 1858 oder Neuville 1872; für eine kulturgeschichtliche Einordnung bspw. Hyde 2005. Die beiden hier zitierten Werke stammen aus dem 19. Jh., berufen sich jedoch auf eine deutlich ältere Tradition der Pflanzendeutung. Ob in Vincennes/Sèvres entsprechende Werke vorlagen, ist nicht bekannt. Allerdings waren diese Nachschlagewerke weit verbreitet, so dass davon ausgegangen werden kann, dass ihr Inhalt einem großen Teil der Gesellschaft geläufig war.

177 „Si vous connaissez la manière / De captiver l'objet dont vous êtes charmé, / Soyez constant, soyez sincère, / Aimez, et vous serez aimé." Neuville 1872, S. 23.

Abb. 1.3
Leuchter mit *Premier Enfants Boucher (La Petite fille à la cage und Le Porteur d'oiseaux)*, 1752/1753, Figuren und Blüten aus Frittenporzellan (Vincennes, Pierre Blondeau nach François Boucher), feuervergoldete Bronze (Paris), H. 22,4 cm, Sèvres, Manufacture et musée nationaux, Inv. MNC26844 und MNC26845

Die Ranunkel unterstreicht also, dass Babets Bemühungen um Corydons Liebe letztlich von Erfolg gekrönt sein werden. Beim Vogelträger stellt sich ein gänzlich anderes Bild dar: Unter anderem sind eine gelbe Rose, Dahlien sowie eine weiße Narzisse zu identifizieren. Während die Blumen das Mädchen als tugendsam und sich ihrer Zuneigung zu ihm gewiss darstellen, ist der Vogelträger wankelmütig. Die violette Dahlie verweist darauf, dass seine Liebe ungewiss ist, die gelbe Rose symbolisiert Untreue und die weiße Narzisse steht für Selbstverliebtheit. Die verbindende Kornblume ist ein Symbol für Melancholie und Zartheit (*délicatesse*). Emphatisch unterstreichen die Blüten die bereits in der Handlung des Theaterstücks angelegte Beziehung der beiden. Die Kornblume, die bei beiden Kerzenhaltern prominent angebracht ist, setzt den Ton für die Grundstimmung: die Liebesgeschichte ist noch zart und ungelöst und damit melancholisch statt glücklich.

Die Blüten tragen mit ihrer mimetischen Qualität und der damit einhergehenden botanischen Bestimmbarkeit jedoch nicht nur zu einer Ausdeutung des Dargestellten bei. Durch ihr hochartifizielles Material, das das Ergebnis eines so vollkommenen transmutatorischen Prozesses ist, dass ihre Künstlichkeit hinter der Kunstfertigkeit zurücktritt, schwingen die alchemistischen Debatten mit. Diese lassen sich über die Vorstellung vom geistig transmutierten Alchemisten auf den noblen Menschen des 18. Jahrhunderts übertragen. Auch er unterlief einer Transformation vom ungeschliffenen Menschen hin zu einem weltgewandten Mitglied der Gesellschaft, der durch sein Gebaren zu gefallen verstand. Dies

geschah mittels harter Arbeit, die – ganz dem Gedanken der *sprezzatura* verpflichtet – als solche nicht erkennbar sein durfte. Indem die Blüten mit Porzellanfiguren kombiniert wurden, verstärkte sich dieses spiegelnde Moment auf das Mitglied der hohen Gesellschaft. Die einstudierten Posen seines stets kontrollierten Körpers finden sich in jenen der Porzellanfiguren wieder. Zudem repräsentiert die weiße porenlose Oberfläche des Porzellans die Idealvorstellung der menschlichen Haut, die mittels Make-up und Puder erzielt werden sollte.[178] Im Fall von Babet und Corydon ist der Aspekt der Heiterkeit stark präsent: Die Figuren entstammen einem Theaterstück, das der leichten Unterhaltung diente. In der Kunst der leichten Unterhaltung sollte auch der Höfling brillieren.

Die Blüten in Verbindung mit den (brennenden) Kerzen könnten ganz wörtlich auf den transmutatorischen Prozess verweisen, den sowohl das Porzellan als auch der Mensch durchlaufen. Das Abbrennen der Kerzen verdeutlicht einen voranschreitenden Wandel. So wie im Fall des Porzellans die Erden mittels Feuer verwandelt und veredelt werden, war es beim Höfling die Bildung, die seine ursprüngliche Natur transformierte und vervollkommnete. Abstrakter gedacht, wurde Licht (*les lumières*) im 18. Jahrhundert als Metapher für Bildung und Aufklärung verwendet.[179] Diese Assoziation war so stark, dass damit bald eine ganze Epoche bezeichnet wurde: *Le Siècle des Lumières*.[180] Damit wäre die Verbindung von Kerzen und den Porzellanblüten nicht allein auf ästhetische Überlegungen zurückzuführen, sondern vielmehr durch eine Parallelität von Feuer und Licht und deren transmutatorische Kraft begründet. Dass diese Denkweise durchaus geläufig war, demonstriert beispielsweise Claude Adrien Helvétius (1715–1771). Der Philosoph der Aufklärung sah die *honnêteté* als notwendige Folge der aufklärerischen Fortschritte.[181] Der Konnex zwischen Licht und damit Feuer, den aufklärerischen Ideen und ihren Folgen für die geistige Wandlung des Menschen war im Frankreich des 18. Jahrhunderts offenbar greifbar. Natürlich dienten die Kerzen primär als Lichtquelle,[182] und die eben erläuterten Diskurse manifestierten sich in diesen Objekten vermutlich eher unterschwellig als explizit. Nichtsdestotrotz bilden die brennenden Kerzen in Verbindung mit den Porzellanfiguren und -blüten ein komplexes Bedeutungsgefüge.

Auch wenn diese Rezeption für die Manufaktur Vincennes schwer greifbar ist, ist davon auszugehen, dass sie die aktuellen ästhetischen und geistesgeschichtlichen Strömungen aufgriff. Das oberste Ziel der Manufaktur als kommerziellem Unternehmen war das Erfüllen der Bedürfnisse ihrer Käuferschicht. Daher produzierte sie in großer Zahl beispielsweise Porzellanversionen berühmter und beliebter Statuen und dekorierte zahlreiche Vase, *pot-pourris*, etc. mit Kopien populärer Gemälde, die dem Zeitgeschmack entsprachen. Dadurch waren die Erzeugnisse der königlichen Porzellanmanufaktur stets ein Spiegel ihrer Zeit. Auch wenn die Manufaktur selbst vermutlich keine Stellung in den Diskussionen der Aufklärung bezog, rezipierte sie doch ihre Ideen und die darauf reagierende Kunst, solange dies zu einem Absatz ihrer Produkte beitrug.

178 Diese Idee findet sich auch bei Wittwer 2004, S. 163.
179 Im Gegensatz zu *la lumière*, dem Licht, wurde die Bezeichnung *les lumières* für die philosophischen Ideen der Aufklärung verwendet.
180 Der Begriff wurde bereits 1719 von Jean-Baptiste Dubos (1670–1742) in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* eingeführt. Diderot und d'Alembert griffen die Bezeichnung 1751 auf und verwendeten sie im Vorwort ihrer *Encyclopédie*. Vgl. zur Genese des Begriffs bspw. Roger 1968.
181 Vgl. Roger 1968, S. 171.
182 Dass sie verwendet wurden, legen zahlreiche Einträge in Lazare Duvauxs Geschäftsbuch nahe, in denen er Reinigungsarbeiten an den Blüten in Rechnung stellte. Vgl. Courajod 1873.

Abb. 1.4
Standuhr (*pendule de chiminée*), um 1750, Figurengruppe aus Hartporzellan (Meissen), Blüten aus Frittenporzellan (Vincennes), Uhrwerk und feuervergoldete Bronze (Paris), 44,5 × 28,6 × 22,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Lesley and Emma Sheafer Collection, Bequest of Emma A. Sheafer, 1973, Inv. 1974.356.411

Neben den Kerzenhaltern waren Uhren die größte Gruppe der mit Porzellanblüten aus Vincennes verzierten Objekte. Die erhaltenen Arbeiten setzen sich alle aus einer Uhr, den Blüten und Porzellanfiguren zusammen. Letztere stammen größtenteils aus europäischen Manufakturen und stellen in der Regel galante Szenen dar. Die Kombination chinesischer Porzellane mit Blüten findet sich beinahe ausschließlich an Objekten ohne Uhren oder Kerzen. Das Zusammenspiel von Uhr, Figur und Blüten funktioniert ähnlich wie bei den Kerzenhaltern mit Vincennes-Blüten. Um 1750 wurde in Paris eine Uhr mit einer etwas älteren Figurengruppe (um 1737/1738) aus Meissen und Blüten aus Vincennes kombiniert (Abb. 1.4). Bei den Figuren handelt es sich um eine sitzende Dame in auslandendem Kleid, der ein Kavalier zu ihrer Linken einen Handkuss gibt, und auf deren Schoß ein Mops liegt. Häufig wird sie von einem schwarzen Pagen begleitet, der ihr eine Tasse heiße Schokolade reicht.[183] An der Pariser Uhr wurde der Diener durch die Figur eines Hofnarren ersetzt, der eine Ziege als Dudelsack verwendet. Eine klassische galante Szene wird damit durch das erheiternde Moment ergänzt. Um die Uhr gruppiert sind rosa, blaue und weiße Nelken. Dieses Blütenprogramm, das deutlich weniger komplex ist als beispielsweise jenes bei den Kerzenhaltern mit den *Premier Enfants Boucher*, steht für das blühende Leben sowie Talent. Wie bereits für die im *Avantcoureur* angepriesenen Objekte steht auch hier das Leben auf seinem Höhepunkt im Zentrum. Zwar verstreicht die Zeit, offenbar gemahnt sie aber weniger an die Vergänglichkeit; stattdessen verdeutlicht sie – ähnlich wie auch die Kerzen – eine Prozessualität, die ebenfalls als ein Verweis auf (charakterlichen) Wandel verstanden werden kann. In Verbindung mit der galanten Hofdame, dem formvollendeten Handkuss durch den Kavalier und ihrem unterhaltsamen Begleiter sind die höfischen Verhaltensideale vertreten.

Zu der Verbindung von Uhren und Blüten hatte auch Charles-Simon Favart in seiner 1763 uraufgeführten Komödie *L'Anglois à Bordeaux* geäußert: „Wir krönen mit Blumen den Interpreten der Zeit, / der unsere Tage einteilt und unsere Augenblicke anzeigt."[184] Dieser Spruch legt die Subjektivierung eines Objekts nahe, das hier

183 Die Figur nach einem Entwurf von Johann Joachim Kaendler (1706–1775) wurde in zahlreichen verschiedenen Ausformungen ausgeführt. Gelegentlich wird der Kavalier durch einen kleinen Tisch mit Schokoladenkanne, einer Tasse und einer Zuckerdose ersetzt. Vgl. Bergmann 2010–2017, Bd. III, Kat. 1015 und 1016.

184 „On couronne des fleurs l'interprete du tems / Qui devise nos jours, & marque nos instants.", zitiert nach Kat. London 1974, Bd. 1, S. 98.

von einem mechanischen Zeitmesser zu einem „Interpreten" wird, der die Tage aktiv einzuteilen scheint. Diese Anthropomorphisierung der Uhr hatte, wie bereits erwähnt, auch La Bruyère genutzt, wenn auch auf einer etwas anderen Ebene. Für ihn war die Uhr eine geeignete Metapher für den Höfling. Die Blumen/Uhr-Ensembles könnten also möglicherweise wie folgt zu lesen sein: Die Uhr repräsentiert zum einen das Verstreichen der Zeit. Zum anderen könnte sie im Sinne La Bruyères für den Höfling selbst stehen. Die Porzellanfiguren wiederum verkörpern in diesem Szenario die erstrebenswerten Eigenschaften des Höflings. In diesem Zusammenhang würden die Blüten in Verbindung mit der Uhr für den langen Prozess stehen, an dessen Ende der vollkommene *honnête homme* stehen sollte.

Auch die reinen Blumensträuße können als Rekurs auf den *affettazione*/*sprezzatura*-Diskurs verstanden werden, da in ihnen der Effekt der artifiziellen Natürlichkeit mustergültig demonstriert wird. Damit verkörpern sie die „Kernkompetenz" des guten Höflings und entbehren gleichzeitig des gewünschten Esprit, also der klugen Unterhaltung, nicht, der im Moment der Auflösung des Trompe-l'œil-Effekts liegt. Auch nach dem Erkennen der Gemachtheit erhielt das faszinierte Studieren der Blüten das Staunen aufrecht.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass dem europäischen Porzellan durch seine eng mit der Alchemie im Allgemeinen und dem Stein der Weisen im Besonderen verwobene Entstehungsgeschichte spezifische Wissenskonzepte eingeschrieben sind: Ausgehend von gewöhnlichen Stoffen gelingt mittels Feuer und der richtigen Bildung der Manufakturhandwerker – anstelle des würdigen Adepten – die Transmutation in eins der kostbarsten Materialien seiner Zeit. Darin spiegelt sich auch die Frage nach der Natürlich- oder Künstlichkeit dieser alchemistischen Erzeugnisse, die meist zugunsten der Kunst entschieden wurde, welche sich allerdings der Mittel der Natur bedienen sollte. Zur Zeit der ersten erfolgreichen Porzellanherstellung, also im frühen 18. Jahrhundert, finden sich diese Gedanken auch in den Schriften der einflussreichen französischen Moralisten wie Faret, Méré, La Rochefoucauld und La Bruyère wieder, diesmal allerdings in Bezug auf das Idealbild des Höflings.

Betrachtet man die Porzellanblüten, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Vincennes produziert wurden, vor diesem Hintergrund, eröffnet sich eine völlig neue Interpretationsdimension. Die Blüten (und die mit ihnen verzierten Objekte) demonstrieren, dass ästhetisch dekorative Konsumgüter neben ihrer Funktion als schmückender Raumausstattung eine weitere Ebene besaßen: sie waren Ausdruck einer zeitgenössischen Geisteshaltung, in der gerade jene Kunst geschätzt wurde, die so kunstfertig ausgeführt war, dass ihre Artifizialität dahinter zurücktrat. Da an das Verhalten des *honnête homme* dieselben Ansprüche gestellt wurden, stellten die Blüten eine perfekte Projektionsfläche dar, in der sich ihre Besitzer in einer Art mattem Spiegel selbst erkennen konnten.

2. Porzellankörper

Zwischen 1745 und dem Ende der französischen Monarchie im Jahr 1792 sind einige der bedeutendsten Erzeugnisse der Königlichen Porzellanmanufaktur untrennbar mit den Frauen an der Seite der französischen Könige verbunden: Madame de Pompadour (1721–1764), von 1745 bis 1764 die offizielle Mätresse Ludwigs XV. (1710–1774), war die wohl wichtigste Mäzenin der Porzellanmanufaktur Vincennes/Sèvres und erwarb im Laufe ihres Lebens die umfangreichste Porzellansammlung ihrer Zeit. Ihre Nachfolgerin Madame du Barry (1743–1793) war die größte Abnehmerin von Möbeln mit Einlagen aus Sèvres-Porzellan und inspirierte die Manufaktur darüber hinaus zu Porträtbüsten. Beide Frauen nutzten das Porzellan der Königlichen Manufaktur, um ihren Platz an der Seite des Königs auf Ebene der Staatsrepräsentation sowie als Privatperson zu verhandeln. Und auch unter Ludwig XVI. (1754–1793) findet sich mit den brustförmigen Schalen aus der Lustmolkerei in Rambouillet eine vergleichbare Instrumentalisierung von Porzellan für Marie-Antoinette (1755–1793), die Königin Frankreichs. In diesem Fall stammt das Repräsentationsprogramm, von denen die *jattes tétons* Teil sind, nicht von der Königin selbst, sondern wurde für sie entworfen.

Für den Aspekt der Staatsrepräsentation spielte sicher eine wichtige Rolle, dass es sich bei dem Porzellan aus Vincennes/Sèvres um ein Material handelte, dessen Herstellung unter dem Protektorat des Königs stand – ab 1759 war Ludwig XV. der einzige Anteilseigner, woraufhin Sèvres zur Königlichen Porzellanmanufaktur wurde. Das dort produzierte Porzellan gehörte zu den wichtigsten Prestigeprojekten des französischen Staats und wurde auch im Ausland als solches wahrgenommen. Da der Hauptkonkurrent Meissen durch den Siebenjährigen Krieg (1756–1763) stark geschwächt war, hatte Sèvres die führende Rolle unter den europäischen Porzellanmanufakturen eingenommen und diese Erfolgsgeschichte war untrennbar mit dem französischen Königshaus verwoben.

Gleichzeitig bot Porzellan durch seine spezifischen Materialeigenschaften weitere Rezeptionsebenen, die sich ausgesprochen gut zu Repräsentationszwecken für die drei Frauen eigneten. Wie bereits anhand der Porzellanblüten demonstriert, konnten Parallelen zwischen Porzellan und den Eliten des 18. Jahrhunderts hergestellt werden. Dabei spielte vor allem der transmutatorische Aspekt des Porzellans – also sein Wandel von einfachen Erden zu einem edlen Material – eine wichtige Rolle. Durch die ästhetische Oberflächenanmutung des Porzellans ergaben sich Assoziationen mit der geschminkten, vornehmlich weiblichen, Haut. Von dort war der Schritt nicht weit, Porzellangefäße als Metaphern für den weiblichen Körper zu nutzen. Damit verbunden war das Bild des makelhaften, gesprungenen Porzellangefäßes, das für den Verlust der weiblichen Tugend stand. So beschrieb 1725 der britische Dichter John Gay (1685–1732) in seinem Gedicht *To a Lady on Her Passion for Old China*[185] in ironischem Ton die Leidenschaft der Frauen für Porzellan:

> [...]
> Gefäße, so rein und so kultiviert,
> Sehen aus wie Frauen:

185 1725 hatte die Produktion europäischen Porzellans gerade erst begonnen, so dass noch die ostasiatische Importware den Markt dominierte. Daher spricht Gay in seinem Gedicht von *Old China*, also dem chinesischen und japanischen Porzellan.

[...]
Wie weiß, wie poliert ist ihre Haut,
Und am wertvollsten, wenn man sie nur ansieht!
Sie, die zuvor am höchsten gepriesen wurde,
wird für einen Riss oder Fehler verachtet;
[...]
Aber der Mann ist aus gröberem Stoff gemacht,
Und ist nützlich genug;
Er ist ein starkes, irdenes Gefäß,
[...][186]

Gay setzt den Körper der Frau mit einem porzellanenen Gefäß gleich. Darin konnte er sich auf den englischen Dichter Alexander Pope (1688–1744) berufen, der in seinem Stück *The Rape of the Lock* (1714) dieselbe Metapher verwendet hatte, um die verlorene Unschuld seiner Protagonistin Belinda zu verdeutlichen. Wie oben im ersten Kapitel erläutert, war *The Rape of the Lock* eins der populärsten Beispiele, in denen Porzellan für den Körper der Protagonistin einstand. Belinda wird – symbolisiert durch das Abschneiden einer ihrer Haarlocken – die Unschuld geraubt. Ihre Situation erfährt folgende Analogie: „Ob die Nymphe Dianas Gesetz bricht, oder ein zerbrechlicher Porzellankrug einen Makel bekommt [...]".[187] Mit dem Verweis auf die Göttin Diana wird auf die Episode mit Aktaion angespielt, der sie nackt beim Baden beobachtet. Als Strafe verwandelt sie ihn in einen Hirsch. In dieser Gestalt wird Aktaion von seinen eigenen Hunden gerissen. Indem Pope diese mythologische Episode mit dem gesprungenen Porzellan kombiniert, wird sinnfällig, dass das Porzellangefäß dem weiblichen Körper entspricht, der durch den männlichen Blick einen Makel erhält. Sowohl Gay als auch Pope konnten offenbar davon ausgehen, dass ihre Leserschaft das Bild vom porzellanenen Körper verstehen würde. Der Konnex der weiblichen Körperlichkeit und von Porzellan als ihrem Stellvertreter scheint also bereits im frühen 18. Jahrhundert etabliert gewesen zu sein. Dies ist ebenfalls für Frankreich anzunehmen, da diese Gedichte dort – ins Französische übersetzt – stark rezipiert wurden.[188]

Die Analogie vom Verlust weiblicher Jungfräulichkeit und beschädigtem Gefäß erreichte im 18. Jahrhundert den Höhepunkt ihrer Popularität. Sie ist als Metapher des zerbrochenen Krugs jedoch bis ins 13. Jahrhundert zurückzuverfolgen, wo sie in engem Zusammenhang mit der Redewendung „Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht." stand.[189] Während mit dem Krug zunächst im biblischen Sinne der menschliche, von Gott als Töpfer geformte Körper gemeint war, konkretisierte sich das Bild im 17. Jahrhundert in den Niederlanden: Es wurde zum Sinnbild für die verlorene weibliche Unschuld. 1632 erschien Jacob Cats (1577–1660) Sprichwortsammlung *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt* (*Spiegel der alten und neuen Zeit*), die bereits drei Jahre später in der dritten Auflage herausgegeben wurde und im Anhang Übersetzungen ins Deutsche, Französische, Englische, Italienische und Lateinische enthielt.[190] Das 40. Sprichwort lautet: „De kanne gaet soo lange te water, totse eens breeckt." Illustriert wurde es mit einem Kupferstich nach Adriaen van de Venne (1589–1662), auf dem neben

186 „Vessels so pure and so refin'd, / Appear the types of woman-kind: [...] How white, how polish'd is their skin, / And valu'd most when only seen! / She who before was highest priz'd, / Is for a crack or flaw despis'd; [...] But man is made of coarser stuff, / And serves convenience well enough; / He's a strong earthen vessel made," Gay 1777, Bd. 2, S. 37f. Alle Übersetzungen stammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, von der Autorin.

187 „Wether the Nymph shall break Diana's Law, / Or some frail China Jar receive a flaw" Pope 1714, Canto II.

188 Bereits 1728 war Popes Gedicht unter dem Titel *La Boucle de cheveux enlevée* auf Französisch erschienen und im November 1742 wurde im *Mercure de France* eine neue Übersetzung besprochen. Mercure de France 1742 (November), S. 2474–2493.

189 Vgl. Zick 1969, S. 149.

190 Vgl. Zick 1969, S. 153.

einem Brunnen ein junges Mädchen steht, das einen zerbrochenen Krug in der linken Hand hält. Der Hund neben ihr, wohl als Symbol für Treue zu deuten, lenkt durch seine Kopfhaltung den Blick des Betrachters auf das Gefäß.

Wie Gisela Zick überzeugend dargelegt hat, wird die Szene mittels des Begleittextes von einer Metapher für das menschliche Leben zu einem Signifikanten für die verlorene Unschuld gewandelt und somit verengt.[191] Der Text berichtet von einem jungen Mädchen, dem vier Junggesellen nachstellen, wann immer es am Brunnen Wasser schöpft. Einer dieser Männer ist es schließlich, der ihren Krug zu Bruch gehen lässt.[192] Das Zerspringen ihres Krugs und das Verschütten des Wassers hat weitreichende Folgen für das Mädchen: „So werd' ich noch darzu von jederman verschmäht!"[193] Unmissverständlich wird deutlich, dass das keramische Gefäß ihre Jungfräulichkeit verkörpert. In dem Maße, in dem der intakte Krug dem unversehrten, geschlossenen weiblichen Körper entspricht, markiert das zerbrochene Gefäß das gerissene Hymen. Sowohl der Krug als auch das Jungfernhäutchen sind irreparabel zerstört und das Wasser – Sinnbild für die Fruchtbarkeit –, das eigentlich in der Ehe auf korrekte Art und Weise ausgegossen werden sollte, ist verschüttet.

Im 18. Jahrhundert findet sich das Motiv zunehmend malerisch umgesetzt: Der zerbrochene Krug wird zu einem konkreten Bildmotiv.[194] Eine der populärsten Darstellungen schuf Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) im Jahr 1771 mit *La cruche cassée* (Abb. 2.1).[195] Auf dem ovalen Gemälde tritt der Brunnen im wahrsten Sinne des Wortes in den Hintergrund. Zentral ist das junge Mädchen, dessen weißes Kleid so derangiert ist, dass ihre linke Brust sichtbar ist. Über ihrem rechten Arm hängt ein grauer bauchiger Krug, in dem ein großes Loch klafft. Das Gemälde war durch zahlreiche Stiche einer breiten Öffentlichkeit bekannt; nicht zuletzt durch den Kupferstich von Jean Massard (1740–1822), der im Juli 1773 im *Mercure de France* publiziert wurde. Das Original befand sich im Besitz von Madame du Barry, der letzten offiziellen Mätresse Ludwigs XV. Es ist nicht sicher, ob es sich um eine Auftragsarbeit handelte,

Abb. 2.1
Jean-Baptiste Greuze, *La cruche cassée*, 1771, Öl auf Leinwand, 109 × 87 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. 5036

191 Vgl. Zick 1969, S. 154.
192 „Und unter diesem kam ein ungeschliffner Junge / Aus jenem Dorff zu mir / mit vollem Lauff und Sprunge / Der stieß so hart daran / daß er zu lecken fieng / Er stieß noch einmahl dran / biß er in Stücke gieng." Zitiert nach Zick 1969, S. 153.
193 Zitiert nach Zick 1969, S. 153.
194 Vgl. Zick 1969, S. 190.
195 Vgl. vor allem Hochkirchen 2018.

Abb. 2.2
Louis-Simon Boizot, *La cruche cassée*, 1784, Gips, 24,8 × 20,5 cm, Sèvres, Manufacture et musée nationaux, Inv. Casier267

aber zweifelsohne erwarb sie es direkt bei Greuze. Wie einem Inventar von 1794 zu entnehmen ist, befand sich das Gemälde in ihrem *Pavillon de Musique* in Louveciennes, auf den weiter unten näher eingegangen wird.[196]

Während bei Greuze der Krug der Bildtradition entsprechend aus Ton oder Steinzeug geformt ist, wird das irdene Gefäß ab den 1780er-Jahren zu Porzellan. Dieser Wandel manifestiert sich zum einen in der Umsetzung des Themas im Medium Porzellan, wie beispielsweise ein Modell, das der Leiter des Skulpturenateliers, Louis-Simon Boizot (1743–1809), im Jahr 1784 für die Umsetzung in Porzellan in Sèvres fertigte (Abb. 2.2).[197] Das Mädchen sitzt hier, begleitet von einem Putto, niedergeschlagen an einer Felsformation. Den Kopf voller Verzweiflung auf den rechten Arm gestützt, hält sie in ihrer Linken einen Überrest des Krugs. Auf dem

196 Vgl. Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 107.
197 Vgl. Bourgeois 1909, Bd. 2, Kat. 180.

Boden vor ihr liegen die Scherben. Damit wurde das Motiv der Zerbrechlichkeit in der Darstellung sowie in der Materialität des Dargestellten gedoppelt und verstärkt.[198] Symbolisiert im Gemälde der Krug die verlorene Unschuld, transformiert in der Skulptur das Material das gesamte Kunstwerk zu einem Signifikanten für den weiblichen Körper. Die Zerbrechlichkeit des Materials und die damit verbundene Metapher werden nicht mehr nur durch einen gemalten Krug verkörpert, sondern durch das Porzellan auf die gesamte Skulptur übertragen. Die Ausführung der Skulptur erfolgte in Biskuitporzellan, also ohne Glasur. Dadurch mutete die Oberfläche einerseits wie Marmor an, andererseits drängen sich Assoziationen mit ebenmäßiger, makelloser Haut auf.

Ein späteres Beispiel für die Verschiebung des tönernen Gefäßes hin zum Porzellankrug ist Michel Garniers (1753–1829) *La Rose mal défendue* aus dem Jahr 1789 (Abb. 2.3). Dargestellt ist ein junges Paar, dessen Aufmerksamkeit einem Rosenstrauch auf dem Fenstersims links im Bild gilt, an dem nur eine einzige Rose blüht. Der Liebhaber ist gerade im Begriff, die Blume zu pflücken, deren Farbigkeit in dem Band am Kleid des Mädchens ihre Entsprechung findet. Zwar versucht das Mädchen noch, ihn daran zu hindern, es ist jedoch zu spät. Darauf verweist nicht nur der Titel des Gemäldes, sondern vor allem der zerbrochene Krug auf dem Boden unterhalb des Rosenstrauchs (Abb. 2.4). Auch der Krug ist mit Rosen bemalt und greift so das Motiv der gepflückten Rose weiter oben im Bild auf. Dadurch wird der Bezug zwischen dem Objekt und dem Körper des Mädchens weiter verdeutlicht; der zersprungene Körper des Krugs steht für die verlorene Jungfräulichkeit der jungen Frau.

Abb. 2.3
Michel Garnier, *La Rose mal défendue*, 1789, Öl auf Leinwand, 46,2 × 37,6 cm, Minneapolis Institute of Art, Gift of Mr. and Mrs. Jack Linsky, Inv. 64.63.1

Abb. 2.4
Detail aus Abb. 2.3

198 Dass sich eine Umsetzung von Greuzes Gemälde in Porzellan offenbar anbot, demonstriert auch der Umstand, dass der *Cruche cassée* in Sèvres in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf Porzellanplatten kopiert wurde. Die verantwortliche Porzellanmalerin war Marie Pauline Laurent (1805–1860), die ab 1836 in Sèvres tätig war. Eins dieser Exemplare wurde im Oktober 1963 im Kunsthaus am Museum Carola van Ham in Köln verkauft (Auktion 15, Lot 576). Vgl. Zick 1969, S. 162 und Anm. 48.

In diesen Darstellungen der verlorenen Unschuld schwingt latent der Mangel an Tugend mit. So steht das zersprungene Porzellan nicht ausschließlich für die Jungfräulichkeit, sondern auch für die Lasterhaftigkeit des Mädchens. Diese Aufladung des Materials mit gewissen schlechten Charaktermerkmalen zeigt sich auch in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Bereits 1756 wurde im *Mercure de France* die *Histoire des deux frères* (*Geschichte zweier Brüder*) von dem französischen geistlichen und Schriftsteller Claude-Henri de Fusée, *abbé* de Voisenon (1708–1775) publiziert. In beißenden Worten erzählt der Autor zunächst, wie sich die Eltern der Brüder kennenlernten und unter welchen Umständen diese Söhne geboren wurden: Die junge Erbin Mademoiselle de Vierwille wurde mit Monsieur de Sermanville verheiratet, dem Präsidenten eines nicht näher bestimmten Parlaments. Während sie als impertinent, jedoch zärtlich und lebhaft beschrieben wird, charakterisiert der Autor ihren Mann als einen Menschen mit wenig Esprit, der zwar zu attackieren, jedoch nicht zu parieren wisse.[199] Als Madame de Sermanville ihrem Mann keine Kinder gebiert, konsultiert er einen Arzt. Dieser macht ihr sesshaftes Leben verantwortlich, woraufhin ihr Mann sie all ihre Freunde besuchen lässt. Bissig verrät der unmittelbar anschließende Satz: „sie bekam eine Tochter und einen Jungen."[200] Und auch der zweite Junge wird unmissverständlich nicht von Monsieur de Sermanville gezeugt:

> M. de Sermanville musste ein ganzes Jahr in der Bretagne verbringen; Madame de Sermanville blieb in Rouen. Der Präsident kehrte auf den Flügeln der Liebe zurück; er führte sie in die Welt hinaus; die Zerstreuung gelang so gut, dass sie fünf Monate später einen schönen großen Jungen zur Welt brachte: ich glaube, dass man taktvoller gebären kann.
>
> Es war eine großartige Gelegenheit, sich zu ärgern: M. de Sermanville ließ sie verstreichen. Er sagte nichts zu seiner Frau; aber zum Dank wurde er eines Abends wütend, weil sie eine sächsische Tasse [eine Porzellantasse] zerbrochen hatte: Er hatte nicht unrecht. Eine Frau mag zerbrechlich sein, aber sie bleibt immer bei ihrem Ehemann. Mit einer Porzellanvase ist es nicht dasselbe. Madame de Sermanville richtete sich danach und achtete seitdem mehr auf ihre Tassen als auf ihr Verhalten.[201]

Wie bereits bei Alexander Pope und John Gay, wurde auch in der beißenden Satire der zwei Brüder beschädigtes Porzellan als Metapher für die mangelnde Sittsamkeit der Frau eingesetzt. Anstatt sie für ihre Untreue zu bestrafen, nutzt der Ehemann das zerbrochene Porzellan als Vorwand für seine Wut – damit wird das materielle Objekt zum Stellvertreter von Madame de Sermanvilles Tugend. Gleichzeitig lässt der Text vermuten, dass das Porzellan auch die Außenwirkung der Frau verkörpert. Der achtsame Umgang mit ihren Porzellantassen wird relevanter, als ihr Verhalten. Solange der äußere Schein, die perfekte Oberfläche gewahrt bleiben, ist die wirkliche Natur Madame de Sermanvilles zweitrangig. Während also das zerbrochene Porzellan den Verlust der Unschuld symbolisiert, steht im Umkehrschluss das intakte Geschirr für die Tugend und Makellosigkeit der Frau.

---

199 Mercure de France, Mai 1756, S. 8–20, hier S. 9f.

200 „il lui laissa voir tous ses amis ; elle eut une fille & un garçon." Mercure de France, Mai 1756, S. 10.

201 „M. de Sermanville fut obligé d'aller passer une année entriere en Bretagne [...] ; Madame de Sermanville resta à Rouen. Le Président revint sur les aîles de l'Amour : il la mena dans le monde ; la dissipation lui réussit si bien que cinq mois après elle accoucha d'un beau gros garçon : je crois qu'on peut accoucher plus à propos. C'étoit une belle occasion de se fâcher : M. de Sermanville la laissa échapper. Il ne dit rien à sa femme; mais en récompense, il lui fit le soir une sortie pour avoir cassé une tasse de Saxe : il n'avoit pas si grand tort. Une femme a beau être fragile, elle reste toujours à son mari. Il n'en est pas de même d'un vase de porcelaine. Madame de Sermanville se régla là-dessus, & prit dans la suite bien plus garde à ses tasses qu'à sa conduite." Mercure de France, Mai 1756, S. 10f.

Um den Verlust der Tugend symbolisieren zu können, musste das unversehrte Gefäß für die intakte Tugend stehen. In gewissem Sinne existierten in den Darstellungen des zerbrochenen Kruges also beide Prinzipien parallel. Für diese Überblendung von Jungfräulichkeit und ihrem Verlust hat Britta Hochkirchen den Begriff des antithetischen Darstellungsprinzips geprägt.[202] Es trifft nicht nur bei dem Motiv des zerbrochenen Kruges zu, sondern auch bei Pope und Gay.

Aufbauend auf dieser Genese des Porzellans als Sinnbild des tugendsamen (weiblichen) Körpers wird im Folgenden anhand der Möbel mit Porzellaneinlagen von Madame du Barry sowie an der Brustschale für Marie-Antoinette untersucht, inwieweit sich diese Metapher in porzellanenen Objekten manifestierte und welche Interpretationsmöglichkeiten sich daraus ergeben. Um die Porzellanerzeugnisse in ihrer Ganzheit zu begreifen, werden sie auch als Bestandteil des sie umgebenden Raums wahrgenommen und die wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Porzellan, der Architektur und den weiteren Ausstattungsgegenständen untersucht. Im Folgenden wird den Narrativen nachgespürt, die die besprochenen Objekte auch durch die materialspezifischen Eigenschaften des Porzellans transportieren.

2.1 Madame de Pompadour und die Manufaktur Vincennes/Sèvres

Madame de Pompadour kam am 29. Dezember 1721 als Jeanne-Antoinette Poisson auf die Welt. Ihr Vater François Poisson (1684–1754) war Heereslieferant. Damit war sie zwar bürgerlich, gehörte aber einer wohlhabenden Familie der Mittelschicht an. Nachdem François aufgrund von Steuerschulden 1725 ins Ausland geflüchtet war, übernahm der *fermier général* und Bankier Charles François Paul Le Normant de Tournehem (1684–1751) die Vormundschaft für Jeanne-Antoinette. Es wird vermutet, dass er ihr leiblicher Vater war. Im Alter von fünf Jahren wurde Jeanne-Antoinette nach Poissy ins Ursulinenkloster gesandt, wo sie bis 1730 blieb. Nach ihrer Rückkehr nach Paris wurde sie auf Initiative von Tournehem von Privatlehrern im Singen, Tanzen und Rezitieren unterrichtet. Ziel dieser Ausbildung war die Einführung bei Hofe. Als Jeanne-Antoinette neun Jahre alt war, hatte ihr die Wahrsagerin Madame Lebon prophezeit, dass sie eines Tages über das Herz eines Königs regieren werde. Angeblich nahm ihre Familie diese Prophezeiung ernst genug, um sie auf diese spätere Rolle vorzubereiten.[203]

Um ihr zu dem für einen gesellschaftlichen Aufstieg nötigen Adelstitel zu verhelfen, arrangierte ihr Vormund 1741 eine Eheschließung mit seinem Neffen Charles-Guillaume Le Normant d'Étiolles (1717–1799). Zuvor hatte Tournehem, der – wohl bis auf Jeanne-Antoinette – keine Kinder hatte, diesen zu seinem Alleinerben erklärt. Anlässlich der Hochzeit schenkte er dem Paar sein Anwesen in Étiolles, das sich knapp 30 Kilometer südlich von Paris befand und an die königlichen Jagdgründe von Sénart angrenzte. Während der Jagdausflüge Ludwigs XV. in Sénart arrangierte Jeanne-Antoinette, nun Madame d'Étiolles, mehrmals vermeintlich zufällige Begegnungen mit dem König. Der Überlieferung nach von ihr fasziniert, lud Ludwig sie zu dem Maskenball ein, den er am 25. Februar 1745 anlässlich

202 Hochkirchen 2018, S. 7.

203 Vgl. Lever 2000, S. 22. Dass es die Prophezeiung wirklich gab und Madame de Pompadour ihr Glauben schenkte, legt das Testament der *marquise* nahe: Darin wird einer Madame Lebon für das Weissagen der Beziehung zum König eine Rente von 600 *livres* zugesprochen. Vgl. Goncourt 1878, S. 16.

der Vermählung seines Sohnes Louis Ferdinand (1729–1765) mit der spanischen Prinzessin Maria Theresa (1726–1746) ausrichtete. Auf diesem sogenannten „Eiben-Ball" – Ludwig und sieben Begleiter kamen als Eiben verkleidet – demonstrierte der König erstmals öffentlich sein Interesse an Jeanne-Antoinette. Im selben Jahr erwarb und übertrug Ludwig ihr das Patent der Lehensherrschaft „von Pompadour" im Limousin, wodurch sie zur *marquise* de Pompadour wurde. Dies war die Voraussetzung für eine Einführung bei Hofe, die wiederum notwendig war, um Jeanne-Antoinette zur *maîtresse en titre* ernennen zu können. Am 14. September 1745 führte Louise Henriette von Bourbon, *princesse* de Conti (1726–1759) schließlich auf persönliche Bitte des Königs hin Jeanne-Antoinette in der Gesellschaft ein. Von diesem Moment an durfte sie den Titel *marquise* de Pompadour führen und war die offizielle Mätresse Ludwigs XV.[204]

Im selben Jahr, als Madame de Pompadour zur *maîtresse en titre* Ludwigs XV. wurde, erteilte der König der Porzellanmanufaktur Vincennes sein Privileg und verlieh ihr damit das Monopol, als einzige Manufaktur in Frankreich Porzellan nach Meissener Vorbild zu produzieren und zu verkaufen. Zudem wurde das Porzellan erstmals mit den zwei verschlungenen „LL", dem Monogramm Ludwigs, gemarkt. Dass ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Ernennung der *marquise* und dem königlichen Patronat des französischen Porzellans besteht, gilt als unbestritten.[205] Allerdings ist ihre Rolle aufgrund mangelnder Dokumentation im Detail schwer greifbar. John Whitehead betont in seiner Publikation zur Geschichte der Manufaktur, dass zwar in dem Moment, in dem Madame de Pompadour eine offizielle Rolle bei Hof einnahm, grundlegende Änderungen in Vincennes in Kraft traten, sie selbst jedoch im Hintergrund blieb.[206]

Auch wenn es keine unmittelbaren Belege gibt, herrscht die Annahme vor, dass Madame de Pompadour die treibende Kraft hinter dieser Entwicklung gewesen sei.[207] Dafür spricht unter anderem, dass nach dem Tod des *intendant des finances* und *commissaire du roi* Jean-Henri-Louis Orry de Fulvy (1703–1751) im Jahr 1751 der Großteil der Anteilseigner der Manufaktur mit Madame de Pompadour befreundet war.[208] Über ihre Rolle berichtet beispielsweise René-Louis de Voyer, *marquis* d'Argenson (1694–1757) in seinen *Mémoires et Journal*. Am 18. Januar 1754 notiert er, dass Madame de Pompadour nicht müde werde, den großen Vorteil anzupreisen, den es für den Staat hätte, Porzellan nach sächsischem Vorbild herzustellen und dieses sogar zu übertreffen. Darüber hinaus zitiert er Madame de Pompadour, dass man kein Bürger sei, wenn man nicht all sein Geld für Porzellan ausgebe.[209] Die *marquise* befolgte ihren eigenen Ratschlag: Das nach ihrem Tod 1764 angefertigte Inventar ihres Besitzes verzeichnet über 3.000 Porzellanobjekte, von denen circa 2.500 Stück aus Vincennes/Sèvres stammten.[210] Damit war ihre Sammlung – vielleicht abgesehen von der des Königs – die umfangreichste ihrer Art.

1752, ein Jahr nach dem Tod Orry de Fulvys, wurde die Manufaktur Vincennes in ein neues Unternehmen überführt und Ludwig gewährte

204 Vgl. zur Biografie Madame de Pompadours Lever 2000; Decker 2007; Devaureix 2017, S. 125–129 und Savill 2021, Bd. 1, Kap. 2, S. 15–32.
205 Vgl. am aktuellsten Savill 2021, Bd. 1, S. 22.
206 Vgl. Whitehead 2010a, S. 26 und 49.
207 Vgl. Terrasson 1969, S. 79f.
208 Vgl. Eriksen/Bellaigue 1987, S. 36 und Savill 2021, Bd. 1, S. 22.
209 „*Sèvres*. Madame *de Pompadour* ne fait que prêcher le grand avantage qu'il y a pour l'État à faire de la porcelaine à la façon de Saxe, et même à l'avoir surpassée." und „C'est ne pas être citoyen, disait-elle, de ne pas acheter de cette porcelaine autant qu'on a d'argent." d'Argenson 1859–1867, Bd. 4, S. 165.
210 Cordey 1939.

erneut sein königliches Privileg. Das Kapital der Firma hielten 16 Anteilseigner, unter denen Ludwig XV. mit einem Viertel den größten Anteil besaß.[211] In diesem Jahr wurde auch beschlossen, dass die Manufaktur verlegt werden sollte. Im Osten von Paris gelegen, war Vincennes zu weit von Versailles und dem höfischen Leben im Westen der Stadt entfernt. Mit Sèvres wurde ein optimaler Ort gefunden, der sich – nicht zufällig – unmittelbar neben Madame de Pompadours Schloss Bellevue befand.[212] Bis die Manufaktur in ihr neues, eigens für sie errichtetes Gebäude umziehen konnte, dauert es jedoch noch bis 1756. Zu diesem Zeitpunkt war die *marquise* schon nicht mehr die Geliebte des Königs, auch wenn sie ihren Titel als offizielle Mätresse bis zu ihrem Tod behalten sollte. Doch seit circa 1750 lebte sie nur noch als platonische Freundin und Beraterin an der Seite des Königs.

Die Gründung der neuen Firma, der sogenannten *compagnie Eloi Brichard*, markiert einen wesentlichen Entwicklungsschritt der Porzellanmanufaktur: die Porzellanerzeugnisse aus Vincennes emanzipierten sich zunehmend von den Meissener Vorbildern. Sie entwickelten einen eigenen Stil, der charakteristisch für die Manufaktur wurde. Zu den wichtigsten Neuerungen zählten neue Vasenformen, der Entwurf neuer Teile für Speise-, Toiletten- und Frühstücksservice, Dekore in Camaieu und vor allem intensive farbige Fonds.[213] Wenngleich Madame de Pompadours Rolle bei der Entwicklung dieser Novitäten nicht dokumentiert ist, ist jedoch belegt, dass sie die beste Kundin der Manufaktur war: 1751 machten allein ihre Einkäufe mehr als ein Drittel der Einnahmen der Manufaktur aus.[214] Anhand spezifischer Produkte sowie dem Konsumverhalten der *marquise* ist nachvollziehbar, dass ihr persönlicher Geschmack einen Richtwert für Vincennes darstellte. Dies legen unter anderem die Bezeichnungen einiger neuer Formen nahe, die nach ihr benannt wurden. Dazu gehören ein großes *pot-pourri Pompadour*, das ab 1751 produziert wurde[215] sowie eine *urne Pompadour* aus dem Jahr 1752/1753.[216] Brachte die Manufaktur einen neuen Objekttyp auf den Markt, war es in der Regel die *marquise*, die ihn als erstes erwarb. Als Vincennes beispielsweise 1759 eine *trembleuse*[217] speziell für Milch (*gobelet et soucoupe enfoncée*) herstellte, erwarb die Pompadour sämtliche dieser Tassen mit Deckel (Abb. 2.5).

Die vermutlich relevanteste der Neuerungen im Dekor der Porzellane ab den 1750er-Jahren war die Entwicklung neuer intensiver Farben und ihre Verwendung als großflächige Fonds. 1753 wurde die erste dieser Farben eingeführt: das *bleu céleste*. Zum ersten Mal in großem Umfang fand es bei einem Service Verwendung, das Vincennes für Ludwig XV. produzierte, auch wenn das Blau nicht exklusiv für dieses Service entwickelt worden war (Abb. 2.6). Es umfasste zunächst 120 Teile und wurde in den folgenden Jahren vom König um mehrere hundert Teile erweitert.[218]

---

211 Vgl. zur Geschichte der Manufaktur von Vincennes/Sèvres Whitehead 2010a, S. 25 und Préaud/d'Albis 1991, S. 20–35. Eine tabellarische Übersicht findet sich bei Gwilt 2014, S. 12–17.

212 Vgl. für eine differenzierte und gründliche Analyse der Umstände des Umzugs der Manufaktur nach Sèvres Posner 1990, S. 87.

213 Vgl. Rochebrune 2002, S. 408f.

214 Vgl. Whitehead 2010a, S. 49.

215 Préaud/d'Albis 1991, S. 98, Nr. 28 und S. 126, Nr. 52.

216 Préaud/d'Albis 1991, S. 124, Nr. 49.

217 Bei *trembleuses* handelt es sich um Tassen mit Untertassen, die entweder einen hohen, dünnwandigen, meist durchbrochenen Kranzring, oder – im Fall von Sèvres – eine mehrere Zentimeter messende Vertiefung aufweisen, worin die Tassen platziert wurden. Dadurch wurde verhindert, dass die Tasse einer zitternden (franz. *trembler*) Hand von der Untertasse glitt. Ursprünglich waren sie für heiße Schokolade gedacht und stammten aus Spanien. In Frankreich wurden sie das erste Mal in den 1690er-Jahren in Saint-Cloud hergestellt. Vgl. Kat. London 1988, Bd. 2, S. 674–687; Rochebrune 2002, S. 410; Jones 2013a, S. 124–129 und Savill 2021, Bd. 1, S. 259.

218 Vgl. zum *bleu céleste* Eriksen/Bellaigue 1987, S. 51; Préaud/d'Albis 1991, S. 217 und Jones 2013a, S. 203–205 (zwar nennt Jones ein falsches Datum für die ersten Objekte in dieser Farbe, stellt jedoch einige interessante Überlegungen dazu an).

Abb. 2.5
Trembleuse (*gobelet et soucoupe enfoncée*), 1758, Frittenporzellan (Sèvres), H. 12,3 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. OA 6245

Abb. 2.6
Flaschenkühler (*seau à bouteille*) aus dem Service für Ludwig XV., 1753, Frittenporzellan (Vincennes), H. 19,5 cm, New York, Metropolitan Museum, Gift of Mr. and Mrs. Charles Wrightsman, 1970, Inv. 1970.230.5

Neben dem *bleu céleste* war die Manufaktur Vincennes vor allem für ihre Fonds in Grün und Rosa berühmt. Der *fond vert* wurde zwar bereits um 1753 entwickelt, allerdings erst nach dem Umzug der Manufaktur von Vincennes nach Sèvres im Jahr 1756 in größeren Mengen produziert (Abb. 2.7). Madame de Pompadour war die erste, die Objekte in dieser Farbe erwarb. Erst 1758 fand sich eine breitere Käuferschicht für die grüngrundigen Porzellane.[219] Ähnlich verhält es sich mit dem *fond rose* (Abb. 2.5).[220] Ab 1758 ist die Farbe in den Manufakturakten von Sèvres belegt, allerdings existieren frühere Stücke; so beispielsweise ein *pot-pourri Pompadour* aus dem Jahr 1756.[221]

1756, also in dem Jahr, in dem der grüne Fond populär wurde und die ersten Objekte in *rose* produziert wurden, malte François Boucher (1703–1770) Madame de Pompadours berühmtes Porträt (Abb. 2.8), das sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet. Anlass war ihre Ernennung zur Hofdame der Königin. In einem Rokokointerieur sitzt die *marquise* vor einem Wandspiegel. Ihr ausladendes grünes Gewand mit rosa Schleifen nimmt den Großteil des Gemäldes ein. Der Farbklang dieses Kleids entspricht exakt jenen Fondfarben, die im selben Jahr in Sèvres populär geworden waren und die charakteristisch für die Periode der Manufaktur unter ihrem Patronat sind. So wie das *bleu céleste* durch das umfangreiche und weit bekannte Service für den König mit ihm assoziiert wurde, setzt Boucher Madame de Pompadour zu den beiden weiteren Hauptfarben von Sèvres in Beziehung. In Konsequenz der Logik der entsprechenden Porzellanobjekte, bei denen den farbigen Flä-

219 Vgl. zum *fond vert* Kat. London 1988, Bd. 3, S. 1174; Préaud/d'Albis 1991, S. 233 und Gwilt 2014, S. 270.
220 Seit dem 19. Jahrhundert wird das Rosa als *rose Pompadour* bezeichnet. Zu Lebzeiten Madame de Pompadours war diese Bezeichnung jedoch noch nicht geläufig. Vgl. Eriksen/Bellaigue 1987, S. 52 und Jones 2013a, S. 207.
221 Vgl. Kat. London 1988, Bd. 3, S. 1175 und Gwilt 2014, S. 269.

chen unbemalte entgegengesetzt werden, wird ihre Haut zu unbemaltem Porzellan – auch wenn sie im doppelten Sinne be-, beziehungsweise gemalt ist: zum einen durch das Make-up, das sie trägt, zum anderen durch Bouchers Ölfarbe. Die Favoritin des Königs scheint also nicht nur auf einer ökonomischen Ebene mit Sèvres verbunden gewesen zu sein; vielmehr resoniert die Körperlichkeit der Pompadour im Porzellan. Die Farbigkeit von Madame de Pompadours Kleid und ihrer weißen Haut unterstreicht ihr Argument und „macht" die *marquise* im übertragenen Sinn zu einem Objekt aus Porzellan.[222]

Im Oktober 1757 wurde Bouchers Gemälde auf einer eigens dafür angefertigten Empore auf dem Salon im Louvre ausgestellt und dadurch von einem großen Publikum rezipiert.[223] Die Reaktionen auf das Gemälde waren geteilt. Während im *Mercure de France* eine ausgesprochen wohlwollende Kritik erschien,[224] zerriss Friedrich Melchior Grimm (1723–1807), ein deutscher Schriftsteller, Kritiker und Diplomat in Paris, das Gemälde und bezeichnete es als „verabscheuungswürdig wegen seiner Farben".[225] Das ganze Gemälde sei überladen und „tue jedem Mann von Geschmack in den Augen weh."[226] Dass diese Farbkombination nicht nur so negativen Eindruck wie bei Grimm hinterließ, sondern auch positiv aufgenommen wurde, lässt die Tatsache vermuten, dass 1757/1758 in Sèvres die Mode für Porzellane mit zweifarbigen Fonds aufkam.

Abb. 2.7
Korb (*panier*), 1757, Frittenporzellan (Sèvres), 21,9 × 20 × 18,1 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. 82.DE.92 1/4

Die Kombination aus Fond *vert* und *rose* ist 1758 zum ersten Mal nachweisbar.[227] Was für Grimm als Epitom des schlechten Geschmacks in der Malerei gegolten hatte, scheint für Geschirr bei einem breiteren Publikum durchaus Anklang gefunden zu haben. Auch Madame de Pompadour erwarb für das Schlafzimmer ihres Pariser *hôtel*

222 Die Analyse der Farbigkeit des Gemäldes unterstreicht auch Ewa Lajer-Burcharths Argument, das sie anhand der formalen Bezüge zwischen dem Körper der Pompadour und den sie umgebenden Objekten entwickelt: „unfolding of the self from the body onto material objects". Lajer-Burcharth 2001, S. 68.
223 Vgl. bspw. Seufert 1998, S. 86.
224 Mercure de France, Oktober 1757, Bd. 2, S. 159.
225 „détestable pour la couleur". Tourneux 1877–1882, Bd. 3, S. 432f., hier S. 433 (15. Oktober 1757). Über Bouchers schreckliches Kolorit hatte sich bereits 1753 Guillaume-Thomas Raynal (1713–1796) ausgelassen. Anlässlich der Ausstellung von Bouchers Gemälden *Le Lever du soleil* (1753) und *Le Coucher du soleil* (1752) schrieb er, dass man Boucher wegen des schlechten Kolorits seiner Bilder schon lange einen Fächermaler nenne. („Il y a longtemps qu'on appelle ce peintre un peintre d'éventail, à cause de son mauvais coloris.") Tourneux 1877–1882, Bd. 2, S. 282 (15. September 1753). Boucher malte die beiden Gemälde, die sich heute in der Wallace Collection in London (Inv. P485 und P486) befinden, für Madame de Pompadours Schloss Bellevue. Sie zählen zu den berühmtesten Gemälden des Malers. Vgl. zu ihrer Bedeutung für Madame de Pompadours Selbstinszenierung vor allem Lajer-Burcharth 2006.
226 „[...] doit faire mal aux yeux à tous les gens de goût." Tourneux 1877–1882, Bd. 3, S. 432f., hier S. 433 (15. Oktober 1757).
227 Vgl. Eriksen/Bellaigue 1987, S. 52.

Abb. 2.8
François Boucher, Madame de Pompadour, 1756, Öl auf Leinwand, 201 × 157 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek, Dauerleihgabe der HypoVereinsbank, Member of UniCredit, Inv. HUW 18

d'Évreux (dem heutigen Élysée-Palast) eine fünfteilige Garnitur in diesen Farben.[228] Die Garnitur bestand aus zwei *pots pourris à dauphin*[229] und zwei Vasen à deux *bobèches*.[230] Das zentrale Stück war ein schiffsförmiges *pot pourri vaisseau* (Abb. 2.9), das sich heute im Louvre befindet.

Madame de Pompadours Rolle als Patronin der königlichen Porzellanmanufaktur, Bouchers Darstellung der *maîtresse en titre* in exakt jenen Farben, die im selben Jahr wie das Gemälde entwickelt worden waren und der wiederum möglicherweise mit dem Porträt zusammenhängende Erfolg neuer kombinierter Fondfarben lässt auf Interdependenzen dieser Ereignisse schließen. Sie legen nahe, dass nicht nur Madame de Pompadours Person in ihrer Funktion als Geliebte und Beraterin des Königs, sondern auch ihr physischer Körper Teil eines komplexen Geflechts von Assoziationen mit dem französischen Porzellan war. Dabei sind es weniger einzelne Gegenstände, die sie repräsentieren, als vielmehr die Erzeugnisse der königlichen französischen Porzellanmanufaktur in ihrer Gesamtheit. In seinem Gemälde suggeriert Boucher mittels der Farbigkeit, dass die *marquise* de Pompadour selbst aus Porzellan gefertigt sei.

Madame de Pompadour starb am 15. April 1764 im Alter von 42 Jahren in Versailles an einer Lungenentzündung. Als sein Leibarzt Jean-Baptiste de Sénac (1693–1770) dem König die Nachricht von ihrem Tod überbrachte, erwiderte Ludwig: „Nur ich, Sénac, kenne das Ausmaß meines Verlustes."[231] Es sollte fünf Jahre dauern, bis Ludwig XV. eine neue *maîtresse en titre* ernannte: Madame du Barry.

Abb. 2.9
Pot-pourri vaisseau aus dem Schlafzimmer Madame de Pompadours im *hôtel* d'Evreux, um 1760, Frittenporzellan (Sèvres, Entwurf Jean-Claude Duplessis, Dekor Charles-Nicolas Dodin), 37 × 35 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. OA10965

2.2 Legitimation durch Porzellan: Madame du Barry

2.2.1 Barometer-Thermometer, Büste und Kommode

Madame du Barry wurde 1743 als Jeanne Bécu in Lothringen als uneheliche Tochter der Näherin Anne Bécu (1713–1788) und eines Franziskanermönchs geboren. Ihre Mutter machte Bekanntschaft mit dem reichen Bankier Claude Roch Billard du Monceaux, der ihr eine Anstellung als Köchin in Paris verschaffte. Dort heiratete sie 1749. Die Tochter Jeanne wurde als Pensionistin

228 Tatsächlich wiesen die Objekte sogar drei Fondfarben auf, doch das dunkle *bleu lapis* ist so sparsam eingesetzt, dass der vorherrschende Farbklang rosa/grün ist. Vgl. Ausst.Kat. Paris/München/London 2002, Kat. 167, S. 443.
229 Heute im J. Paul Getty Museum in Los Angeles, Inv. 78.DE.358.1–2. Vgl. Kat. Malibu 1991, Kat. 11, S. 57–63.
230 Über den Verbleib der beiden Vasen „mit zwei Köpfen" ist nichts bekannt.
231 „Only I, Sénac, know the extent of my loss." Zitiert nach Savill 2021, Bd. 2, S. 1103.

in die Obhut der *Dames de Saint-Aure* gegeben. In dem Pariser Konvent wurde sie in Gesang, Tanz und Zeichnen unterrichtet, wodurch sie auf die Rolle der Ehefrau vorbereitet werden sollte. Im Alter von 16 Jahren trat sie in den Dienst von Élisabeth de Delay de Lagarde, der Witwe eines Steuerbeamten. Hier lernte sie vor allem, sich in der adeligen Gesellschaft korrekt zu bewegen. Wohl 1761 arbeitete sie zunächst in dem Modehaus À la *toilette* und dann als Kurtisane unter dem Namen Mademoiselle Lange. Ihre vielgerühmte Schönheit verschaffte ihr Zutritt zu den Pariser Salons, wo sie 1764 – also in dem Jahr, in dem Madame de Pompadour verstarb – den *comte* Jean-Baptiste du Barry (1723–1794) kennen, dessen Geliebte sie wurde.

Der *comte* du Barry war es, der sich vier Jahre später, im Jahr 1768, darum bemühte, Jeanne an der Seite des Königs zu platzieren. Gerade war die Königin Maria Leszczyńska (1703–1768) verstorben und Ludwig somit vollkommen ohne Partnerin. Ludwigs Minister Étienne François de Choiseul (1719–1785) nahm dies zum Anlass, dem König seine Schwester als potenzielle neue offizielle Mätresse zu präsentieren, um wieder an Einfluss bei Hofe zu gewinnen. Nach dem Tod der Pompadour, unter deren Protektorat er als ihr Vertrauter gestanden hatte, war seine Macht erheblich geschwunden. Choiseuls politischer Gegner, der *maréchal* de Richelieu (1696–1788), Neffe des einflussreichen Kardinals, verfolgte dasselbe Ziel und wollte dem König aus diesem Grund eine eigene Kandidatin vorstellen. Die Wahl fiel auf Jeanne Bécu. Gemeinsam initiierten der *comte* du Barry und Richelieu ein Treffen zwischen dem König und Jeanne, der der Überlieferung zufolge sofort von ihr eingenommen war. Allerdings kam für die Position der *maîtresse en titre* nur eine Adelige in Betracht. Daher fälschte der *comte* du Barry Jeannes Geburtsurkunde und verheiratete sie mit seinem Bruder Guillaume du Barry (1732–1811), wodurch sie den Titel der *comtesse* du Barry erhielt.[232]

Der Titel allein genügte jedoch nicht, um Madame du Barry in den Augen der höfischen Gesellschaft zu legitimieren. In Anbetracht ihrer prominenten Rolle als Pariser Kurtisane und Geliebte des *comte* du Barry verwundert dies nicht. Daraus resultierend verzögerte sich ihre Einführung bei Hofe wiederholt, da sich trotz des ausdrücklichen Wunschs des Königs keine Hofdame fand, die Jeanne präsentieren wollte. Erst nachdem Ludwig XV. der *comtesse* de Béarn (1716–1782) sämtliche ihrer Schulden erlassen hatte, präsentierte sie Jeanne du Barry am 22. April 1769 bei Hofe und ermöglichte so ihre Ernennung zur *maîtresse en titre*.

Nur wenige Wochen darauf, am 3. Juni 1769, hatte sich der gesamte französische Hof auf der Terrasse des knapp 30 Kilometer südwestlich von Versailles gelegenen *château* de Saint-Hubert versammelt, um ein astronomisches Phänomen zu beobachten: Zum zweiten Mal in diesem Jahrhundert trat die Venus vor die Sonne. An der Seite des Königs war seine neue Mätresse. Jeanne maß diesem Ereignis allem Anschein nach große Bedeutung bei. Tatsächlich eignete sich der Eintritt der Venus vor die Sonne perfekt, um ihre Beziehung zum König in Szene zu setzen. Es lag nahe, dass Jeanne sich mit Venus, der Göttin der Liebe, identifizierte, die vor den Sonnenkönig trat – auch wenn die Herrschaft Ludwigs XV. nur noch ein schwaches Echo des Kults um den Sonnenkönig war, wie ihn Ludwig XIV. (1638–1715) zelebriert hatte. Ihre Beziehung zum König wurde somit kosmisch legitimiert.

Wohl um diesen symbolträchtigen Moment festzuhalten, erwarb Madame du Barry drei Monate

232 Vgl. zur Biografie Jeanne du Barrys Haslip 1992 und Huas 2011.

Abb. 2.10
Claude-Siméon Passemant, Barometer-Thermometer, 1769, Eiche, Platten aus Frittenporzellan (Sèvres), feuervergoldete Bronze, Glas und Emaille, 102,9 × 27,9 × 8,6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 58.75.59

Abb. 2.11
Detail aus Abb. 2.10

später, am 20. September 1769, bei dem *marchand mercier* Simon-Philippe Poirier (ca. 1720–1785), der in der rue Saint Honoré sein erfolgreiches Geschäft À la *Couronne d'Or* betrieb,[233] ein kombiniertes Barometer-Thermometer von Claude-Siméon Passemant (1702–1769), *Ingenieur du Roy*,[234] das mit bemalten Porzellanplatten aus Sèvres verziert war (Abb. 2.10).[235] Gekrönt wird das Barometer-Thermometer von einer ovalen Porzellanplatte, auf der ein Putto als Fama dargestellt ist, der die Posaune bläst. Die Porzellanplatte unterhalb des Ziffernblatts ziert ein Putto, neben dem ein Teleskop im Gras liegt. Auf einem gläsernen Modell der Himmelskuppel bestimmt er den Verlauf der Planeten. In dem aufgeschlagenen Buch dahinter ist zu lesen: „Passage der Venus vor die [Sonnen]scheibe Juni (1769)"[236] (Abb. 2.11). In Verbindung mit dem Putto als Fama demonstriert das wissenschaftliche Gerät eindrucksvoll Madame du Barrys ruhmreiche neue Position an der Seite des Königs.

233 Vgl. zu Simon-Philippe Poirier Wildenstein 1962 und Ausst.Kat. Paris 2018, S. 88f. In den *Tablettes royales de renommée* aus dem Jahr 1772 – einer Zeitschrift, die die neuesten Meldungen aus Fabriken, Manufakturen und Handelshäusern publizierte – wurde Poiriers Geschäft wie folgt beworben: „Poirier, rue St Honoré, gegenüber des Hôtel d'Aligre, unterhält eines der prächtigsten Geschäfte für Porzellan, Spiegel, Kerzenhalter, Kronleuchter, vergoldete Feuerböcke, Möbel und Kuriositäten." („Poirier, rue St Honoré, vis-à-vis l'Hôtel d'Aligre, tient un de plus superbes magasins de porcelaine, glaces, bras, lustres, feux dorés, ébenisterie et curiosités"). Zitiert nach Ausst.Kat. Paris 2018, S. 88.

234 Als Uhrmacher und Optiker entwickelte Passemant astronomische und optische Instrumente.

235 Das Barometer befindet sich heute im Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. 58.75.59. Vgl. Kat. New York 2010, Kat. 27, S. 78f.

236 „Passage de Venus sur le disque du [soleil] Juin (mille sept cent soixant-neuf)".

Ob es sich bei dem Barometer-Thermometer um eine Auftragsarbeit Madame du Barrys handelte, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Zudem ist nicht sicher, in welchem Raum ihres Appartements in Versailles sich das Barometer-Thermometer befand.[237] Die Brüder Edmond (1822–1896) und Jules de Goncourt (1830–1870) erwähnen ein Barometer-Thermometer von Passemant für ihr Kabinett, allerdings sprechen sie nur von der reichen Feuervergoldung und nicht von Porzellan. Für eine Platzierung im Kabinett würde allerdings auch der Eintrag in Henry Havards *Dictionnaire de l'ameublement* sprechen, in dem es heißt, dass die – sehr übliche – Kombination aus Barometer und Thermometer einen prominenten Platz in den Sammlerkabinetten habe.[238] Diese Objekte informierten ihre Betrachter über die Atmosphäre im Raum, nämlich über Temperatur und Luftdruck. In Madame du Barrys Fall macht das Objekt durch seine Kombination der wissenschaftlichen Geräte mit den beiden Porzellanminiaturen unmissverständlich deutlich, dass Jeannes Platz an der Seite des Königs einerseits vom Himmel vorhergesehen und andererseits unter allen atmosphärischen Bedingungen rechtmäßig war.

Passemants Barometer-Thermometer ist ein frühes Beispiel dafür, dass Madame du Barry, wie ihre Vorgängerin Madame de Pompadour, eine Vorliebe für Porzellan hegte. Möglicherweise entsprach dies jedoch nicht ausschließlich einer privaten Präferenz, sondern war Teil eines umfangreicheren Legitimationskonzepts, bei dem der Rekurs auf ihre Vorgängerin zentral war.[239] Unmittelbar nach ihrer Ernennung zur *maîtresse en titre* hatte Madame du Barry das Patronat von Sèvres angenommen. Hatte Madame de Pompadour jedoch bei ihren Erwerbungen von Erzeugnissen aus Vincennes/Sèvres neben Qualität ganz maßgeblich auf Quantität gesetzt, wählte Madame du Barry ihre Stücke sorgsam nach ihrem Symbolgehalt aus. Es steht zu vermuten, dass Madame de Pompadour sich an ihren eigenen Rat gehalten und als gute Bürgerin einen beachtlichen Teil ihres Vermögens ins königliche Porzellan investiert hatte. Möglicherweise fühlte sich Jeanne du Barry an eine solche Weisung nicht gebunden. Stattdessen legte sie vor allem Wert darauf zu demonstrieren, dass sie die Liebe des Königs besaß. Besonders oft nutzte sie dazu Porzellan aus Sèvres, das, wie oben gezeigt, stark mit der Pompadour assoziiert wurde. Möglicherweise strebte sie damit eine Art Aneignung oder Überschreibung dieser Verknüpfung der Pompadour mit dem königlichen französischen Porzellan an.

Eine ganz augenfällige Version der Verkörperung Madame du Barrys schuf Sèvres im Jahr 1771 oder 1772 in Form einer Büste aus Biskuitporzellan[240] (Abb. 2.12) nach einem Terrakottamodell von Augustin Pajou (1730–1809), das dieser 1773 in Marmor ausführte (Abb. 2.13). Es ist aufschlussreich, dass Pajous Modell, das für die Umsetzung in Marmor geschaffen wurde, unmittelbar in eine kleinere Porzellanversion übersetzt wurde. Im Mai und Juni 1772 bestellte Madame du Barry in Sèvres sieben Ausformungen ihrer Porträtbüste, die vermutlich als Geschenke an Höflinge und Wegbegleiter gedacht waren.[241]

---

237 Goncourt 1880, S. 36.

238 „[…] ces deux appareils réunis occupaient dans les cabinets des amateurs une place en vue." Havard 1894, Bd. IV, S. 1404.

239 Madame du Barry interessierte sich auch für andere ehemalige Geliebte des Königs. Beispielsweise erwarb sie ein Likörkännchen sowie zwei goldene Zuckerlöffel, die aus dem Besitz der *duchesse* de Lauraguais (1713–1760) stammten, die zwischen 1742 und 1745 Ludwigs Mätresse gewesen war. Vgl. Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 26.

240 Vgl. Kat. Houston 2008, Kat. 72, S. 136f.

241 Weitere Ausformungen haben sich im Museum of Fine Arts, Houston (Inv. 2004.819), in der Cité de la céramique in Sèvres (Inv. MNC6704), im Musée Lambinet in Versailles und im Musée des Arts decoratifs in Paris erhalten. Zudem tauchte 2005 in London eine bis dahin unbekannte Ausformung auf. Vgl. Kat. Houston 2008, S. 137.

Abb. 2.12
Büste der Madame du Barry nach Augustin Pajou, 1771/72, Biskuitporzellan (Sèvres), 32,4 × 21,6 × 12,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of Ann Payne Blumenthal, 1943, Inv. 43.163.3a, b

Abb. 2.13
Augustin Pajou, Madame du Barry, 1773, Marmor, 56 × 48 × 26 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. MR 2651 1

Zeitgleich entstand eine Porzellanbüste von Ludwig XV. Dass sich der royale Patron einer Porzellanmanufaktur in diesem Material darstellen ließ, war gängiger Usus. Dies belegen allein die zahlreichen Ausführungen Augusts des Starken (1670–1733) in Meissener Porzellan. Bei Partnerporträts handelte es sich in der Regel jedoch um Eheleute.[242] Madame du Barrys Porzellanbüste kann in Zusammenhang mit Ludwigs Büste also als Gestus verstanden werden, mittels dessen sie sich einerseits als neue Patronin von Sèvres und andererseits als die legitime Frau an der Seite des Königs inszenierte. Hierbei „verkörperte" sie das Porzellan im wahrsten Sinne des Wortes.

In den folgenden fünf Jahren engagierte Jeanne du Barry die gefragtesten Künstler, um

242 So bspw. die Büsten von Ludwig XV. und Maria Leszczyńska, die um 1760 in Sèvres produziert wurden (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 1983.43 und 1983.44).

ihre Appartements in Versailles und vor allem ihren *pavillon de musique* im Schlosspark von Louveciennes auszustatten. Im Zentrum stand dabei stets sie selbst und Porzellan kam bei der Inszenierung ihrer Person eine Schlüsselrolle zu. Zu den aufsehenerregendsten Einrichtungsgegenständen Madame du Barrys zählten die Möbel mit bemalten Porzellaneinlagen. Möbel mit eingelegten Porzellanplatten wurden erstmals in Paris um 1760 hergestellt, erlangten jedoch erst circa zehn Jahre später wirkliche Popularität.[243] Aller Wahrscheinlichkeit nach stammte die Idee für diese neuartig dekorierten Möbel von Poirier. Die *marchands merciers*, eine Gilde von Händlern, unterschieden sich in einem wesentlichen Punkt von den Handwerkern der Stadt: Nur ihnen war es gestattet, Objekte aus verschiedenen Materialen miteinander zu kombinieren. Im Gegenzug war es ihnen untersagt, Dinge zu produzieren. Somit arbeiteten die *marchands merciers* – teils exklusiv – mit Handwerkern unterschiedlicher Disziplinen zusammen, die die Entwürfe der Händler umsetzten. Das Assemblieren von beispielsweise Möbelkörpern, Porzellaneinlagen und feuervergoldeten Bronzeapplikationen oblag den *marchands merciers*, die dadurch maßgeblich für die Entwicklung neuer Moden verantwortlich waren.[244]

Die Möbel, um die es im Folgenden geht, wurden von der Werkstatt des Ebenisten Martin Carlin (ca. 1730–1785)[245] hergestellt, den Poirier direkt nach seiner Meisterprüfung angestellt hatte und der ausschließlich für ihn produzierte. Die Platten aus Frittenporzellan erwarb Poirier in der Königlichen Porzellanmanufaktur Sèvres, die dort eigens für den Zweck der Montage an Möbeln produziert wurden. Die Geschäftsbücher der Manufaktur belegen, dass Poirier und später sein Nachfolger Dominique Daguerre (um 1740–1796) ein Quasimonopol für diesen Möbeltypus innehatten: Während Poirier und Daguerre insgesamt über 1.700 Porzellanplatten in der Manufaktur erwarben, kauften sämtliche andere Händler zusammengenommen lediglich 170 Stück.[246] Die Porzellanplatten wurden mittels kleiner Schrauben und feuervergoldeter Metallbänder in dafür vorgesehene Aussparungen im Möbelkorpus montiert. Größtenteils wurden die Porzellanplatten weiß belassen und lediglich mit einzelnen Blüten oder Blumensträußen bemalt und in den für Sèvres charakteristischen Fondfarben *bleu céleste, vert* oder *rose* gerahmt.

Zu den Möbeln mit Einlagen aus Frittenporzellan der Porzellanmanufaktur Sèvres existiert keine Monografie. Die aktuellste systematische Bearbeitung erfährt der Möbeltypus in Miriam Schefzyks Dissertation zu Martin Carlin und den anderen deutschen Ebenisten in Paris.[247] In den Sammlungskatalogen der Museen, die im Besitz dieser Möbelstücke sind, finden sich ebenfalls detaillierte Einträge zu einzelnen Möbeln, die Querverweise zu anderen Stücken aufweisen.[248] Eine Einordnung in eine breitere soziohistorische Perspektive findet allerdings nicht statt. Dies leistete für Möbel im Allgemeinen vor allem Dena Goodman, die auch die Porzellanmöbel erwähnt.[249] Welche Aussagen Möbel über ihre Besitzer und deren Umfeld erlauben, hat auch

243 Vgl. zur Geschichte von Möbeln mit Porzellaneinlagen Watson 1966, Bd. 1 und Schefzyk 2021.
244 Vgl. zu den *marchands merciers* grundlegend Sargentson 1996 sowie Watson 1967; Castelluccio 2009 und Ausst.Kat. Paris 2018.
245 Vgl. zu Martin Carlin vor allem Schefzyk 2021. Um die Arbeitsrealität des 18. Jahrhunderts anzuerkennen, in der Carlin seine Meisterwerke nicht alleine schuf, sondern einer großen Werkstatt vorstand, wird hier stets von der „Werkstatt Carlin" gesprochen.
246 Vgl. Eriksen/Bellaigue 1987, S. 129.
247 Schefzyk 2021
248 Vgl. bspw. Kat. New York 1966; Wilson et al. 1984; Kat. Paris 1995 und Kat. Los Angeles 2001.
249 Goodman 2007 und Goodman 2009.

Kathryn Norberg untersucht.[250] In diesem Zusammenhang ist zudem Mimi Hellmans Aufsatz *Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France* zu erwähnen, in dem sie demonstriert, wie sehr Möbel mittels ihrer Gestalt und ihres Aufbaus den Umgang mit ihnen und dadurch das Verhalten innerhalb eines Raumes sowie der Gesellschaft formten.[251] Vor allem diese Untersuchungen bilden die Grundlage für die folgenden Überlegungen. Dabei liegt der Fokus erstmals nicht primär auf der Form der Möbelstücke, sondern berücksichtigt speziell das Material Porzellan und die ihm immanenten Assoziationen und Vorstellungen.

Bei jenem Großteil der Porzellanmöbel, der mit floralem Dekor verziert war, handelte es sich nicht um Auftragsarbeiten. Anders verhielt es sich vermutlich bei den Porzellanmöbeln, die mit großformatigen Porzellanplatten versehen sind, welche aufwendige Gemäldekopien zeigen. Es sind nur fünf Möbel dieses Typs bekannt: drei runde Tische, sogenannte *guéridons*, ein kleiner Schreibtisch und eine Kommode. Bis auf zwei der drei *guéridons* befanden sie sich im Besitz von Madame du Barry.[252] Im Folgenden soll das Zusammenspiel der Möbelstücke und des Porzellans dahingehend untersucht werden, ob das Material die Funktion des Möbels veränderte, wie sich Material und das darauf Dargestellte gegenseitig bedingen und inwieweit Madame du Barry diese außergewöhnlichen Objekte für die Inszenierung ihrer Person verwendete.

Das erste Möbelstück mit Porzellaneinlagen erwarb Jeanne du Barry am 21. August 1772 bei Poirier für ihre Appartements in Versailles.[253] Es handelte sich um eine Kommode mit fünf großformatigen Porzellangemälden (Abb. 2.14). An der Front der Kommode sind drei Kopien von Gemälden montiert. Die Vorlagen stammen aus der frühen Regentschaft Ludwigs XV. und feiern in klassisch galanter Manier Liebe und Musik. In der Mitte befindet sich eine Kopie von Jean-Baptiste Paters (1695–1736) *L'Agréable société*. Allerdings diente Charles-Nicolas Dodin (1734–1803), der zu dieser Zeit der berühmteste Porzellanmaler in Sèvres war, nicht das Gemälde als Vorlage, sondern ein Stich von Pierre Fillœul (1696–1755).[254] Die anderen beiden Platten an der Front wiederholen Originale von Nicolas Lancret (1690–1743). Links handelt es sich um *Par une tendre chansonnette*,[255] während Lancrets *Conversation galante*,[256] gestochen von Jacques-Philippe Le Bas (1707–1783), die Vorlage für das Gemälde auf der rechten Porzellanplatte lieferte.[257]

250 Goodman/Norberg 2007 und Norberg 2007.

251 Hellman 1999.

252 Die beiden *guéridons*, die nicht Madame du Barry gehörten, entstanden beide um 1777, also etwa drei Jahre später als jener der Mätresse. Der eine *guéridon* war ein Geschenk des *comte* d'Artois (1757–1836, ab 1824 König Charles X. von Frankreich) an die *comtesse* Elżbieta Grabowska (1748–1810), die offizielle Mätresse des polnischen Königs Stanislaus II August Poniatowski (1732–1798). Auf der zentralen Platte des Tischs, sowie auf den sechs sie umgebenden Platten mit Grisaillemalerei, sind Szenen aus dem Leben von Odysseus' Sohn Telemach dargestellt. Telemachs Abenteuer waren unter anderem Gegenstand des 1695 erschienen Romans Les aventures de Télémaque von François Fénelon (1651–1715) und der 1718 uraufgeführten Oper von Carlo Sigismondo Capece (1652–1728). Heute befindet sich der Tisch im Königschloss in Warschau, Inv. ZKW/1246. Vgl. Verlet 1976, Kat. 34, S. 64–66. Der andere guéridon war ebenfalls ein Geschenk, diesmal von Ludwig XVI. an Marie-Louise von Bourbon-Parma, die Prinzessin von Asturien (1751–1819). Auch auf diesem Tisch ist die farbig staffierte zentrale Szene von Kreissegmenten in Grisaille umgeben. Er befindet sich noch heute in Madrid, Palacio Real, Inv. MU-10088P. Vgl. Schefzyk 2021, Kat. 90, S. 304.

253 „Eine Kommode verziert mit Gemälden auf Porzellan nach Watteau und Wanloo und sehr reich verziert mit sehr gut gefertigten und matt vergoldeten Bronzen. 9750 livres. Der Transport nach Versailles durch drei Männer, 18 livres." („Une commode ornée de tableaux de porcelaine d'après Watteau et Wanloo et très richement garnie de bronzes très bien finis et dorés d'or mat. 9750 livres. Le port à Versailles par trois hommes, 18 livres") Zitiert nach Kat. Paris 1995, S. 146.

254 Das Gemälde Paters ist heute verschollen. Vgl. Kat. Paris 1995, Kat. 52, S. 144–147

255 Das Gemälde befindet sich heute im Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inv. 317. Vgl. Kat. Paris 1995, Kat. 52, S. 144–147.

256 London, Wallace Collection, Inv. P422.

257 Die gängige Meinung ist, dass auch diese Platte von Dodin bemalt wurde. Der in Paris ansässige Experte für Porzellan und Fayence des 16. bis 19. Jahrhunderts Cyrille Froissart ist jedoch der Ansicht, dass Charles-Eloi Asselin (tätig von 1765–1804) der verantwortliche Künstler war. Dies wurde auf einem Besuch der *French Porcelain Society* im Pariser Louvre im Februar 2020 diskutiert.

Abb. 2.14
Kommode aus Madame du Barrys Schlafzimmer in Versailles, 1772, Eichenkorpus mit Furnieren aus Birne, Rosenholz und Amarant (Martin Carlin), Platten aus Frittenporzellan (Sèvres), feuervergoldete Bronze (Paris) und weißer Marmor, 87 × 119 × 48 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. OA 11293

An den Seiten der Kommode befinden sich Kopien von Carle Van Loos (1705–1765) *Komödie* (Abb. 2.15) und *Tragödie* (Abb. 2.16). Van Loo hatte die Supraporten 1752 im Auftrag Madame de Pompadours für ihr Schloss Bellevue ausgeführt.[258] Zusammen mit vier weiteren Gemälden Van Loos, die Malerei, Skulptur, Architektur und Musik personifizierten, befanden sie sich im sogenannten Spielzimmer, dem *cabinet des Jeux* oder *pièce d'Assemblage*.[259]

Die drei an der Front der Kommode montierten Porzellanplatten sind über den beiden ineinander verschlungenen „LL" für Sèvres mit dem Datumsbuchstaben[260] „M" versehen und damit auf 1765 datierbar.[261] Damit ist zum einen gesichert, dass diese Platten nicht im Auftrag von Madame du Barry angefertigt wurden, da diese erst 1769 die

258 Heute befinden sich die beiden Gemälde im Moskauer Puschkin Museum, Inv. Ж-741 und Ж-742.
259 Vgl. zur Geschichte und Ausstattung von Schloss Bellevue Baulez et al. 2002, S. 99–109.
260 Das System war 1753 eingeführt worden und ordnete jedem Jahr in fortlaufender Reihenfolge die Buchstaben des Alphabets zu. Ab 1779 wurden die Buchstaben AA, AB usw. verwendet.
261 Vgl. Kat. Paris 1995, S. 146.

Abb. 2.15
Die Komödie (Seitenansicht von Abb. 2.14)

Abb. 2.16
Die Tragödie (Seitenansicht von Abb. 2.14)

Rolle der *maîtresse en titre* einnahm. Zum anderen macht die frühe Entstehung der Porzellangemälde sehr wahrscheinlich, dass sie nicht ursprünglich für die Montage an einem Möbelstück vorgesehen waren. Die ersten Gemäldekopien auf Porzellan wurden in Sèvres 1761 produziert. Das vermutlich früheste Beispiel ist die Adaption eines Gemäldes des flämischen Malers Carel van Falens (1683–1733), die Madame de Pompadour erwarb.[262] Diese in den Manufakturakten als *tableaux* bezeichneten Gemälde auf Porzellan wurden meist gerahmt und wie Ölgemälde an die Wand gehängt. In Anbetracht der Tatsache, dass Madame de Pompadour solche Gemälde erwarb, ist es durchaus denkbar, dass sie die Kopien von Van Loos *Komödie* und *Tragödie* in Auftrag gegeben hatte. Zwar sind die Platten nicht gemarkt, doch im Archiv von Sèvres befindet sich der Hinweis auf zwei Gemälde mittlerer Größe *(tableaux moyens*), die 1765 ausgeführt wurden und bis heute nicht eindeutig identifiziert wurden. Marie-Laure de Rochebrune vermutet, dass es sich bei diesen Platten um die Arbeiten nach Van Loo handelt.[263]

Vielleicht war der Grund für die Übertragung der Supraporten in Porzellan die Tatsache gewesen, dass Madame de Pompadour zum Zeitpunkt der Bestellung der Porzellankopien die Gemälde nicht mehr besaß. 1757 hatte sie ihr Schloss Bellevue an Ludwig XV. verkauft, der alle Bilder entfernen ließ.[264] Dodins Umsetzungen der Gemälde von Pater und Lancret auf Porzellan wurden 1766 ausgestellt. Im selben Jahr erwähnt der

262 Vgl. Rochebrune 1998, S. 110f. und 120 und Ausst.Kat. Paris/München/London 2002, S. 413. Van Falens Gemälde *La Halte de chasseurs* war sein Aufnahmestück in die *Académie*, das er 1726 einreichte. Heute befindet es sich im Pariser Musée du Louvre, Inv. INV1282. Die Kopie auf Porzellan wird im New Yorker Metropolitan Museum of Art aufbewahrt (Inv. 54.147.19).
263 Rochebrune 1998, S. 111.
264 Vgl. Seufert 1998, S. 35f.

Avantcoureur, dass sich die Platten im Geschäft der Manufaktur Sèvres befänden und betont ihre hohe Qualität.[265] Dort erwarb Poirier sie; wann genau er die fünf Platten an der Kommode montierte, ist jedoch nicht gesichert. In der Forschung herrscht die Annahme vor, dass Madame de Pompadour die Ausführung der Porzellanplatten initiiert hatte. Durch ihren frühzeitigen Tod 1764 hätte sich sowohl die Ausführung der Platten als auch ihr Verkauf verzögert.[266] Poirier fand schließlich eine Verwendung für die fünf Porzellangemälde, die ursprünglich vermutlich nicht vorgesehen war.

Madame du Barry erwarb die Kommode zunächst für ihr Schlafzimmer in Versailles. Ihre Appartements lagen im Attikageschoss unmittelbar über den *Petits Appartements du roi* (Abb. 2.17). Von einem Vorzimmer aus betrat man sowohl ihre Bibliothek als auch den ersten Raum der Enfilade, den *salon de compagnie*. Es folgten eine Galerie (auch als *petite galerie*, *grand salon* oder *salon de jeu* bezeichnet) und schließlich das Schlafzimmer, das über eine verborgene Treppe direkt mit dem Schlafzimmer des Königs verbunden war. Alle Räume der Enfilade blickten auf den Marmorhof. Ein Speisezimmer, Vorzimmer und schließlich das Bad öffneten sich in den Hirschhof (*Cour des Cerfs*).

Die Brüder Goncourt stellten über das Schlafzimmer der du Barry fest: „Überall herrschte und triumphierte das Porzellan."[267] Die Möblierung bestand aus dem Säulenbett mit floralem Schmuck und geschnitzten Liebestrophäen, zwei Sesseln (*bergères*), zwölf Stühlen (*chaises*) – alle mit weißgrundigem *dauphine* mit Rosenbouquets bezogen – und der Carlin-Kommode.[268] Darüber hinaus berichten die Goncourts von Sekretären und *armoires*[269] mit Porzellaneinlagen sowie von Vasen aus Sèvres (*cuvettes*) mit Marinestücken oder Genredarstellungen nach David Teniers d. J. (1610–1690).[270] Es ist davon auszugehen, dass die Kommode mit den fünf Gemäldekopien schräg gegenüber vom Bett zwischen den beiden Fenstern stand. Zusammen mit dem Bett war sie das einzige unbewegliche Möbelstück im Raum – Sitzmöbel und kleine Tische wurden von Bediensteten je nach Bedarf bewegt. Die Kommode (von franz. *commode* für bequem) war eine Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Weiterentwicklung der Truhe. Im Gegensatz zur Truhe, die von oben geöffnet wurde, war der Inhalt der Kommode nun über – meist drei – Schubladen in der Front erreichbar. Dadurch musste nicht mehr mühselig alles ausgeräumt werden, um an die ganz unten gelegenen Gegenstände zu gelangen. Zudem ermöglichten die Schubladen ein Ordnungssystem.[271] Im 18. Jahrhundert wurden die Kommoden jedoch größtenteils aus kostbaren Materialien und mit hohem Aufwand gefertigt, so dass sie Objekte für Reiche blieben – in ärmeren Haushalten setzte sich der Möbeltypus nicht durch.[272]

Ob überhaupt, und falls ja, welche Gegenstände in Madame du Barrys Kommode aufbewahrt wurden, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Es steht jedoch zu vermuten, dass die Kommode mit ihrem Preis von 9.750 *livres* das mit Abstand kostspieligste Möbelstück in ihrem Schlafzimmer war. Zudem entsprach sie mit den drei Porzellanplatten an der Front einem neuen Kommodentyp,

265 Kat. Paris 1995, S. 146.
266 Vgl. Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 28.
267 „Partout régnait et triomphait la porcelaine." Goncourt 1880, S. 35.
268 Vgl. Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 28.
269 Hiermit sind möglicherweise die kleinen (Schmuck-)Köfferchen gemeint.
270 Vgl. Goncourt 1880, S. 35f.
271 Vgl. zum Möbeltypus der Kommode Havard 1894, Bd. I, S. 928–938; Verlet 1982, S. 135–138 und Gairaud/Perthuis 1992, S. 169.
272 Vgl. Gairaud/Perthuis 1992, S. 169.

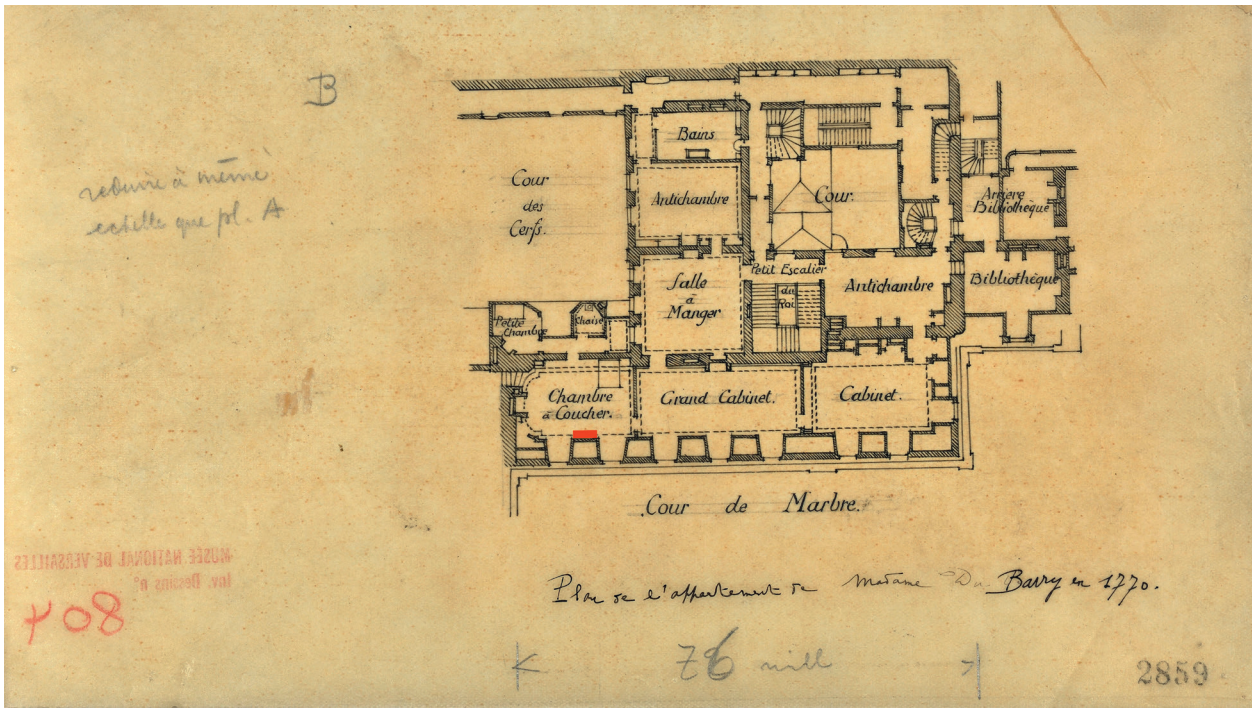

Abb. 2.17
Plan de l'appartement de Madame Du Barry en 1770 (Markierung des hist. Standorts der Kommode durch die Autorin), 20. Jh., schwarze Tinte auf Papier, 16,5 × 30 cm, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. invdessins804

der um 1770 entstanden war: Drei vertikale Paneele verbargen die Schubladen oder – wie in diesem Fall – die Regalböden. Dazu kam, dass ein Möbelstück mit montierten Porzellangemälden eine absolute Novität war. Wie bereits erwähnt, lässt sich nicht mehr nachvollziehen, ob Madame du Barry in die Entstehung der Kommode involviert war, oder ob sie das Stück bei Poirier sah und lediglich erwarb. Allerdings ist bereits das Barometer-Thermometer in seinem Zusammenspiel von Objekt und Dargestelltem so perfekt auf die Mätresse abgestimmt, dass ein Zufall unwahrscheinlich wirkt. Daher ist auch nicht auszuschließen, dass Poirier die Gemälde dezidiert für Madame du Barry an der Kommode anbrachte.

Indem die Porzellangemälde aus Sèvres von der Wand an eine Kommode wanderten, änderte sich ihre Funktion. Sie waren nicht länger „Flachware" und damit Teil der Wand, sondern ragten nun in den Raum hinein und nahmen damit selbst mehr Raum ein. Zudem waren sie aus Augenhöhe, beziehungsweise im Fall der Supraporten von Van Loo aus mehreren Meter Höhe, in die Sockelzone des Raums gewandert und damit buchstäblich zum Greifen nah geworden. Tatsächlich waren die Gemälde der Kommodenfront zu Schranktüren geworden, also zu Objekten, die regelmäßig und selbstverständlich gehandhabt wurden. Damit unterschied sich ihre Funktion nun wesentlich von jener des Wandbilds, das einen fast sakralen Status genießt, bei dem Berührung nicht vorgesehen ist. Die fünf Porzellanplatten umschlossen stattdessen einen Körper, in dessen Inneren sich vermutlich Besitztümer der du Barry befanden, und bilden quasi dessen Haut. Somit rückte das Porzellan, selbst zur Körperhülle geworden, rein physisch näher an seine Besitzerin.

Die drei Gemäldekopien an der Front der Kommode entsprachen der gängigen Darstellung von Liebe und spielten in das Bildprogramm des Bettes

mit seinen Liebestrophäen hinein. Komödie und Tragödie an den Seiten des Möbelstücks geben der Darstellung von Liebe einen theatralen Bühnencharakter. Dieser wurde durch die feuervergoldeten Bronzefassungen zusätzlich verstärkt: Im Gegensatz zu den verhältnismäßig einfachen Bändern an der Front wurde den seitlichen Porzellanplatten in ihrem gesamten oberen Viertel ein breiter Fries vorgeblendet, der unten mit gerafften Stoffbahnen abschließt und in Verbindung mit dem Bild darunter als Anspielung auf einen Theatervorhang zu verstehen ist.[273] Zusammen mit den Liebesszenen repräsentieren die Kopien nach Van Loo einerseits die beiden Seiten der Liebe: das Glück und den Schmerz. Andererseits greifen sie die Inszenierung der Liebe zwischen dem König und seiner Mätresse auf, die in Madame du Barrys Schlafzimmer mustergültig stattfand.

In der Kommode aus Versailles vereinten sich mehrere Aspekte, auf die Madame du Barry Wert gelegt zu haben schien. Zum einen war das Möbelstück mit den großformatigen Gemäldekopien auf Porzellan eine absolute Novität. Poirier hatte – eventuell gemeinsam mit Madame du Barry – eine neue Verwendung für die Porzellangemälde der königlichen Manufaktur gefunden. Zum anderen bestand durch die Porzellanplatten eine direkte Verbindung zu Madame de Pompadour, so dass Madame du Barry die Kommode zur Demonstration der Genealogie nutzen konnte. Selbst falls die drei Bilder der Kommodenfront nicht von Madame de Pompadour in Auftrag gegeben worden waren: Ihr Schloss Bellevue und seine Ausstattung war das Prestigeobjekt der Pompadour und weithin bekannt gewesen. Welchen Eindruck die Gemälde Van Loos, die dem König mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem *salon de campagnie* seiner verstorbenen Mätresse vertraut waren, im Schlafzimmer seiner neuen Favoritin auf ihn machten, kann nur vermutet werden.

Nach der Kommode mit ihren zweifelsfrei „recycelten" Porzellanbildern erwarb Madame du Barry zwei Tische mit Porzellangemälden bei Poirier, deren Sujets so unmittelbar zu ihrer Situation und ihrem Legitimationsprogramm passten, dass zu vermuten steht, dass sie maßgeblich Einfluss auf die Wahl der auf die Porzellanplatten gemalten Szenen genommen hatte.

2.2.2 Die *table à écrire* (1772)

Noch in demselben Jahr, in dem Poirier Madame du Barry die Kommode lieferte, erwarb sie bei ihm ein weiteres Möbelstück mit Porzellangemälden – einen kleinen Schreibtisch (Abb. 2.18). Die Rechnung Poiriers über „einen prächtigen, mit französischem Porzellan verzierten Tisch; das Hauptstück darauf zeigt ein Miniaturgemälde nach Le Prince; die Bronzebeschläge [...] sind vollkommen ziseliert und matt vergoldet (5500 *livres*)"[274] hat sich erhalten. Alexandre Pradère identifizierte den kleinen Schreibtisch aufgrund des Verweises auf Le Prince als jenen, der sich

273 Die Tatsache, dass die Bänder so viel stärker sind als an der Front, ist der Tatsache geschuldet, dass die Gemäldekopien nach Van Loo kleinformatiger waren als die Porzellantafeln der Front. Mittels der feuervergoldeten Ornamentbänder wurde der Größenunterschied kaschiert.

274 „une superbe table ornée de porcelaine de France; le dessus, qui est le morceau principal, [représentant] un tableau en miniature d'après Le Prince; les garnitures de bronze [...] parfaitement ciselées et dorées d'or mat (5500 livres)" Zitiert nach Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 44 und Anm. 20.

Abb. 2.18
Schreibtisch (*table à écrire*), ca. 1772, Eichenkorpus mit Furnieren aus Berg-Ahorn, Blutholz, Ebenholz und Buchsbaum (Martin Carlin), Platten aus Frittenporzellan (Sèvres, bemalt von Charles-Nicolas Dodin), feuervergoldete Bronze (Paris) und Samt, 73 × 63 × 36 cm, Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum, Inv. 2267

heute in der Sammlung des Calouste Gulbenkian Museums in Lissabon befindet.[275]

Die Lieferung des Tischs erfolgte für den Preis von 18 *livres* am 20. November 1772. Zwar ist in der Rechnung nicht vermerkt, wohin der Tisch geliefert wurde, allerdings erwähnen die Brüder Goncourt in ihrer Biografie Madame du Barrys:

> In Versailles eingerichtet, brachte Madame du Barry zunächst ihre Vorliebe für Luxus und Pracht zum Ausdruck. [...] In der Mitte des Salons [gemeint ist hier der zweite Raum ihrer Enfilade] stand ein mit matt vergoldeten Bronzen verzierter Tisch, auf dessen Platte sich eine fantastische Miniatur nach Le Prince befand.[276]

275 Vgl. Pradère 1989a, S. 60f. Das Calouste Gulbenkian Museum erwarb die *table à* écrire 1935 in Paris. Davor hatte er sich vermutlich dank Marie-Antoinette in Neapel befunden, die ihn ihrer Schwester Maria-Karolina von Neapel (1752–1814) als Geschenk geschickt hatte. Auf einem Gemälde von Louis-Lié Périn-Salbreux, das sich heute in einer Privatsammlung befindet, sitzt (vermutlich) Marie-Antoinette an Madame du Barrys Schreibtisch. Ein weiteres, beinahe identisches Gemälde von Camillo Landini (ca. 1776–1821) zeigt (aller Wahrscheinlichkeit nach) Maria-Karolina von Neapel, ebenfalls an dem Schreibtisch sitzend (Neapel, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Inv. OA(1907) 548). Die inzwischen etablierte These lautet, dass Marie-Antoinette den Tisch 1774 in ihren Besitz brachte und sich von Périn-Salbreux mit ihm porträtieren ließ. Das Gemälde sandte sie dann gemeinsam mit dem Tisch nach Neapel zu ihrer Schwester Maria-Karolina. Landinis Gemälde entstand möglicherweise als Geste des Danks für das Geschenk und sollte nach Paris geschickt werden, allerdings verblieb es in Neapel. Vgl. zur Diskussion um die beiden Porträts Parker 1966; Zick 1984 und Pereira Coutinho 1999, S. 249–252. Alexandre Pradère nahm an, dass der Tisch zwar für Madame du Barry hergestellt, jedoch von Maria-Karolina direkt bei Daguerre erworben wurde, dies erscheint jedoch wenig plausibel. Pradère 1989b, S. 349.

276 Goncourt 1880, S. 34f.

Abb. 2.19
Tischplatte der *table à écrire* von Abb. 2.18

Mit dieser Miniatur ist *La diseuse de bonnaventure russienne* gemeint, die René Gaillard (ca. 1719–1790) nach dem heute verlorenen Gemälde von Jean Baptiste Le Prince (1734–1781) gestochen hatte. Le Prince war ein Schüler François Bouchers (1703–1770) und wurde nach seiner Rückkehr von einem fünfjährigen Russlandaufenthalt für seine russischen Genreszenen berühmt. Sowohl *La diseuse de bonnaventure russienne* als auch ihr Gegenstück *Le concert russien* wurden auf dem Salon von 1767 ausgestellt.[277] Im darauffolgenden Jahr wurden Gaillards Stiche der beiden Gemälde[278] im Oktober in der *Gazette de France* beworben.[279] *La diseuse de bonnaventure russienne* zeigt eine russische Wahrsagerin, die einer jungen Frau aus der Hand liest. Rechts im Bild verfolgt ein Tatar in reicher Kleidung aufmerksam das Geschehen, während sich im Hintergrund zwei Mädchen neugierig vorbeugen, um die Weissagung zu verstehen.

Das querovale Porzellangemälde der russischen Wahrsagerin nimmt den Großteil der Tischplatte ein, rechts und links davon sind jeweils drei Porzellaneinlagen angebracht (Abb. 2.19). Der Holzkorpus, auf dem die sieben Platten mittels Bändern aus feuervergoldeter Bronze montiert sind, wird vollständig von dem Porzellan bedeckt. 13 Porzellanplatten, die ebenso wie jene der Tischplatte durch den Datumsbuchstaben „S" auf der Rückseite auf 1771 datiert werden können, verkleiden die Zarge. Darin befindet sich eine Schublade, welche die samtbezogene Schreibplatte und drei kleine Kompartiments für Schreibutensilien beherbergt. Darunter befindet

277 Vgl. Pereira Coutinho 1999, S. 243.
278 Gaillards Stiche befinden sich u. a. im British Museum in London, Inv. 1878,0713.1236 und 1875,0710.468.
279 Gazzette de France, 28. Oktober 1768, S. 356.

Abb. 2.20
Symbol für das Tierkreiszeichen Steinbock, Seitenansicht der table à écrire von Abb. 2.18

sich ein großes Fach. An den abgeschrägten Ecken des Tischs sind große feuervergoldete Bronzeornamente montiert. Getragen wird der Tisch von vier schmalen, sich verjüngenden Beinen mit Kanneluren, in denen ebenfalls Bronzen angebracht sind.[280]

Bis auf die große zentrale Szene der Tischplatte zeigen alle Platten einen dunkelblauen Fond mit gleichmäßig angeordneten, fünfzackigen, goldenen Sternen. Auf den kleinen runden Einlagen rechts und links des Gemäldes nach Le Prince befinden sich ein irdischer und ein himmlischer Globus. Die übrigen Porzellanplatten zeigen zehn der zwölf Tierkreiszeichen. Auf der Tischplatte spielt in der oberen linken Ecke ein Putto mit einem Widderfell (Widder), oben rechts schütten zwei Putti Wasser aus einer Vase (Wassermann), unten rechts liegen zwei Putti auf einem Löwenfell (Löwe) und unten links ringen zwei Putti spielerisch miteinander (Zwillinge). Die Porzellanplatten der Schublade zeigen links vom Schlüsselloch einen Köcher sowie Pfeil und Bogen (Schütze) und rechts eine Waage für das entsprechende Tierkreiszeichen. An der linken Schmalseite des Tischs ziert die Zarge ein Skorpion, rechts eine Ziege mit Drachenschwanz (Steinbock, Abb. 2.20). Auf der Zarge an der Rückseite des Tischs befinden sich zwei Fische und ein Krebs. In ihrer Nähe zur Wahrsagerin können die Tierkreiszeichen mit Putti als Verweis auf ein Liebeshoroskop verstanden werden, das ebenfalls eine Form der Vorhersage der Zukunft war.

Dem Glauben an Weissagungen und Horoskope liegt die Akzeptanz der Vorstellung von Schicksal zugrunde, also die Überzeugung, dass alles vorherbestimmt ist. Bereits Madame du Barrys Barometer-Thermometer von Passemant lässt darauf schließen, dass die neue Favoritin des Königs geneigt war, ihre Beziehung zum König als eine himmlische Vorhersehung zu inszenieren und auf das Konzept der Vorherbestimmung zurückzugreifen. Durch das Barometer-Thermometer setzte sie die kosmische, öffentliche Inszenierung im privaten Innenraum fort. Die *table à écrire* dürfte eine ähnliche Funktion gehabt haben. Das Tischchen selbst stand mit seinen Abbildungen der Tierkreiszeichen und der Wahrsagerin, die einer jungen Frau – die hier vermutlich als Jeanne selbst zu deuten ist – die Zukunft vorhersagt, für die unveränderbare Prophezeiung. In dieses System fügten sich Madame du Barry und Ludwig XV. mit ihrer Körperlichkeit selbst ein.[281] Ihre Tierkreiszeichen (Wassermann und Löwe) sind untereinander angeordnet auf der Tischplatte,

280 Vgl. zu dem Schreibtisch Ausst.Kat. Oeiras 1965, Kat. 197; Kat. Lissabon 1969, Kat. 4; Zick 1984; Pradère 1989a; Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 44 und Pereira Coutinho 1999, Kat. 25, S. 241–252.
281 Vgl. für das Interieur als Ort der Verhandlung von Identität und Intention auch Scott 2005, S. 253.

also unmittelbar neben der Wahrsagungsszene, vertreten. Die beiden fehlenden Tierkreiszeichen – Stier und Jungfrau – könnten die beiden Liebenden über die Zuschreibung von Planeten zu den Tierkreiszeichen ebenfalls symbolisiert haben. Das Tierkreiszeichen Stier gehört zum Planeten Venus. Dass Madame du Barry sich selbst nach dem astronomischen Ereignis als Venus stilisiert hatte, belegt bereits das Barometer-Thermometer. Dem Tierkreiszeichen Jungfrau hingegen ist Merkur zugeordnet. Ludwig XV. inszenierte sich gern als Friedenskönig, dem der Gott des Handels und der Kommunikation zur Seite stand. Dies zeigt beispielsweise François Lemoynes Gemälde *Ludwig XV. schenkt Europa den Frieden*, das Lemoyne 1728 für den *salon de la Paix* in Versailles malte.[282] Auf dem Gemälde überreicht Ludwig Europa den Ölzweig. Im Hintergrund versucht die Zwietracht den Janustempel zu öffnen, doch Merkur verschließt ihn wieder. Auch wenn Ludwig in Lemoynes Gemälde nicht durch Merkur personifiziert wurde, sondern sich als antiker Kaiser repräsentieren ließ, entspricht seine Politik des Ausgleichs und der Vermittlung doch eher jenen Attributen, die Merkur zugeschrieben werden. Vielleicht war die Assoziation von Ludwig mit Merkur aussagekräftig genug, um sich der Entsprechung des Tierkreiszeichens des Königs mit diesem Planeten und damit Gott zu bedienen.[283]

Möglicherweise konnten die Tierkreiszeichen Stier und Jungfrau entfallen, weil sie über das Zuordnungssystem der Planeten als Venus und Merkur durch das Liebespaar Madame du Barry und Ludwig XV. selbst vertreten waren, sobald sich diese mit dem kleinen Schreibtisch im selben Raum befand. Gleiches galt möglicherweise, wenn Madame du Barry an dem Tisch saß, um Briefe an den König zu verfassen.

Für das private Schreiben, also vornehmlich für das Verfassen von Briefen, etablierte sich im 18. Jahrhundert der *secrétaire*, ein verschließbarer Schrank auf vier Beinen, dessen Schreibplatte entweder ausgeklappt oder wie eine Schublade herausgezogen wurde. Der Begriff war dem Sekretär entlehnt, also jenem vertrauten Bediensteten, dem Männer ihre Korrespondenz diktierten – und der *secrets*, also Geheimnisse, für sich behalten konnte.[284] Im Gegensatz zum *bureau plat* mit seiner offen sichtbaren Schreibplatte zeichnete sich der *secrétaire* durch seine verborgenen funktionalen Elemente aus. Seine Schubladen und Türen fügten sich beinahe unsichtbar in den Möbelkorpus ein. Die Schreibflächen waren in Schubladen oder hinter Türen verborgen. Zudem wies der *secrétaire* zahlreiche verschließbare Fächer auf, in denen die Korrespondenz vor dem Zugriff Unbefugter geschützt war. Die Privatheit, die der verschließbare *secrétaire* bot, war das entscheidende Element, das ihn zum Instrument der persönlichen Korrespondenz machte. Im Gegensatz zum *bureau plat* war der *secrétaire* nicht nur Männern vorbehalten, sondern wurde gleichermaßen auch von Frauen genutzt. Während ein Mann jedoch verschiedene, der Art des Schreibens angepasste, Schreibtischtypen besaß, war für die Frau nur ein *secrétaire* schicklich. Denn nur die private Korrespondenz oder das Verfassen von Gedichten waren für das weibliche Geschlecht angemessene Formen des Schreibens.[285]

---

282 *Louis XV donnant la Paix à l'Europe*, Château de Versailles, Inv. MV 2091. Es bildete dort das Gegenstück zu dem Stuckrelief Ludwigs XIV. von Coysevox im *salon de la Guerre*.

283 Vielleicht hätte es näher gelegen, Ludwig mit der Sonne gleichzusetzten, wie bereits beim Barometer-Thermometer geschehen. Allerdings entspricht die Sonne dem Tierkreiszeichen Löwe, also jenem von Madame du Barry. Möglicherweise war das Ausweichen auf Merkur eine Notlösung, um die ansonsten unumgängliche Dopplung zu vermeiden.

284 Auch wenn das Möbelstück bereits seit den 1730er-Jahren auf dem Markt präsent war, erscheint das Wort *secrétaire* erst 1798 als Synonym für den Schreibtischtypus in einem Wörterbuch. Vgl. Goodman 2007, S. 183.

285 Vgl. Goodman 2009, S. 229.

Ein Schreibtisch wie Madame du Barrys *table à écrire* war also zum Verfassen von persönlicher Korrespondenz gedacht.[286] Im 18. Jahrhundert wurde die Fähigkeit, die eigenen Gedanken elegant und eloquent in Briefen auszudrücken, für Männer und Frauen gleichermaßen wichtig. Davon zeugen nicht nur schriftliche Quellen, sondern auch die hohe Anzahl an Schreibtischen, die in den Appartements der Schlösser und *hôtels* zu finden waren. Schreiben im 18. Jahrhundert gliederte sich in zwei Kategorien. Zum einen gab es die professionelle Seite, die mit zunehmender Bürokratisierung, Handel und Geschäften immer umfangreicher wurde. Zum anderen war das Schreiben zur Privatsache und zum Ausdruck intimer Gedanken und Empfindungen geworden. Dena Goodman betont, dass gerade für Frauen neben seinem Inhalt auch die Materialität des Briefs eine wichtige Rolle spielte.[287] Der Brief wurde als Repräsentation seiner Verfasserin verstanden. Etwas vergleichbares nimmt Goodman auch für den *sécretaire* selbst an. Sie bezeichnet ihn als „materielle Verlängerung des Körpers der Verfasserin",[288] an dem sie nicht nur Briefe aufsetzt, die ihre intimsten Gedanken enthalten, sondern auch die Materialien zum Verfassen dieser Briefe sowie vertrauliche Korrespondenz aufbewahrt. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass auch Madame du Barrys *table à écrire* ein sehr persönliches Möbelstück war, das bereits in seiner Funktion eng mit ihrer Person verbunden war. Wenn sie vor der ausgezogenen Schreibplatte ihres Tischchens saß, komplettierte sie das Zeichensystem und hatte gleichzeitig stets das Porzellangemälde mit der Vorhersage vor Augen, während sie ihre Briefe schrieb – darunter vermutlich auch Liebesbriefe an den König.

Madame du Barry schuf in ihren Appartements in Versailles einen Kosmos an Objekten, die in Abhängigkeit von ihrer Person gelesen werden mussten. Durch die Verwendung von Porzellan in einer besonders innovativen und kostspieligen Form stellte sich Jeanne du Barry in eine Tradition mit Madame de Pompadour. In Fortführung dessen, dass die Beziehung von Ludwig XV. zu Madame de Pompadour vorhergesagt worden war, verdeutlichte die *table à* écrire ebenfalls eine himmlische Vorsehung der Verbindung zwischen Madame du Barry und dem König. Somit demonstrierte Jeanne du Barry dieselbe Legitimation wie ihre Vorgängerin.

2.2.3 Der *guéridon* für den *Pavillon de Musique* in Louveciennes (1774)

Zwei Jahre später erwarb Madame du Barry einen *guéridon* (Abb. 2.21), dessen zentrales Porzellangemälde ihre Rolle an der Seite Ludwigs XV. auf einer weiteren Ebene zu legitimieren versuchte. Am 24. Juli 1769, drei Monate nach ihrer Ernennung zur königlichen Favoritin, hatte Ludwig XV. Madame du Barry das Nutzungsrecht auf Lebenszeit für ein kleines, aus der Mode gekommenes Schloss in Louveciennes erteilt. Der kleine Ort ist circa 20 Kilometer westlich von Paris und mit acht Kilometern Entfernung nah an Versailles gelegen. Madame de Pompadour hatte ihre diversen *maisons de plaisance* strategisch genutzt, um ihrer Beziehung zum König sowohl physisch (als intime Treffpunkte) als auch symbolisch (mittels elaborierter Bildprogramme) Raum zu geben. Madame du Barry verzichtete hingegen zunächst darauf, Louveciennes substanziell umzugestalten und gezielt auf eine Repräsentation ihrer Beziehung zum König zuzuspitzen. Mit Umbauten, die sich

286 Vgl. zum Schreiben und Schreibtischen im 18. Jahrhundert vor allem Goodman 2007 und Goodman 2009.
287 Dies bezog sich vor allem auf die Fähigkeit, Briefe grammatikalisch korrekt und mit schöner Schrift zu verfassen. Goodman 2007, S. 184f.
288 „[…] material extension of the writer's body" Goodman 2009, S. 244.

Abb. 2.21
Guéridon, 1774, Tischplatte: Eichenkorpus mit Amarantfurnier, Platten aus Frittenporzellan (Sèvres, bemalt von Charles-Nicholas Dodin) und feuervergoldete Bronze (Paris); Fuß: Mahagoni und feuervergoldete Bronze (Paris), 81,7 × 80 cm, Paris, Musée du Louvre, OA 10658

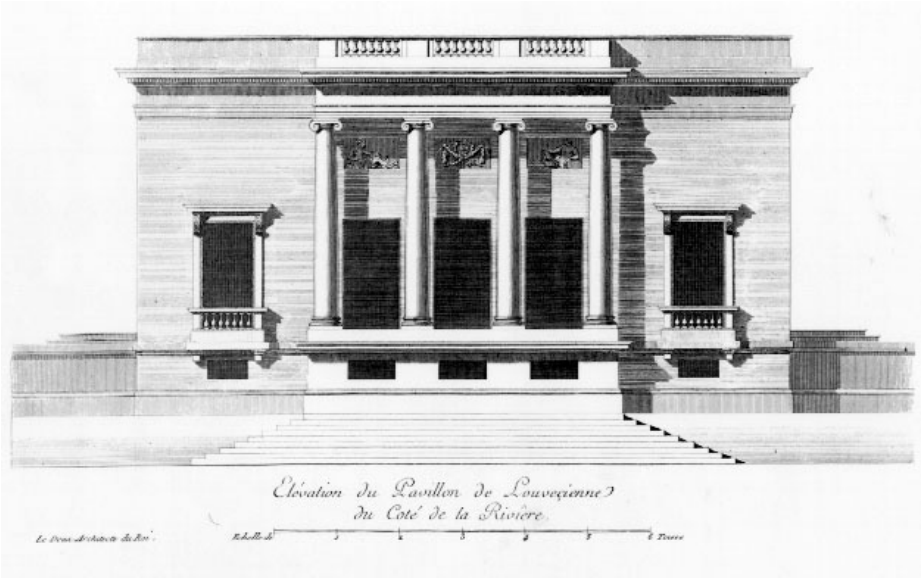

Abb. 2.22
Nach Claude-Nicholas Ledoux, Nordöstliche Fassade des *Pavillon de Musique* in Louveciennes, ca. 1785, Kupferstich, o. M.

im Wesentlichen auf die Modernisierung des Interieurs beschränkten, beauftrage sie den Architekten Ange-Jacques Gabriel (1698–1782), der 1742 zum Hofarchitekten des Königs ernannt worden war. Vermutlich stand dabei weniger ihr persönlicher Geschmack im Vordergrund, als vielmehr das Bestreben nach Konformität mit den offiziellen künstlerischen Normen, wie sie die *Académie royale* de *peinture* et de *sculpture* propagierte, um so ihre erst kürzlich erlangte Zugehörigkeit zum Hof zu demonstrieren. Gerade in den ersten Jahren als *maîtresse en titre* griff Madame du Barry vornehmlich auf Hofkünstler zurück. Dies wird in der Literatur häufig als ein Zeichen ihrer geringen Einflussnahme ausgelegt.[289] Es ist jedoch ebenso denkbar, dass sie diese Entscheidung bewusst traf, um mittels des vom König sanktionierten und propagierten Stils ihre Einheit mit Ludwig und die daraus resultierende Legitimität ihrer Position zu unterstreichen.

Bald jedoch scheint das alte Schloss in Louveciennes den Repräsentationsbedürfnissen der Favoritin nicht mehr genügt zu haben. Im Herbst 1770 erhielt Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806) den Auftrag, im Schlosspark einen „Tempel der Liebe" zu errichten, in dem Madame du Barry den König gebührend empfangen konnte. Die Arbeiten an dem sogenannten *Pavillon de Musique* begannen 1771 und waren nach nur acht Monaten weitgehend abgeschlossen: Am 2. September 1771 wurde der neue Pavillon mit einem *souper* des Königs eröffnet.[290] Ledoux errichtete ein Gebäude im neoklassizistischen Stil (Abb. 2.22 und 2.23), dessen halbrundes Peristyl direkt in den Speisesaal führte, der mit Emporen für Musiker ausgestattet war. Links des Speisesaals schloss sich das sogenannte *Buffet* an – ein Raum zur Aufbewahrung von Geschirr, Besteck und Vasen –, rechts ein *cabinet de toilette* sowie die Garderobe. Im rückwärtigen Gebäudeteil, mit Blick über die Seine, lagen die drei Salons: vom

289 Vgl. Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 33 und Auslander 1996, S. 67.

290 Allerdings waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht alle Marmorskulpturen fertiggestellt, so dass bis zu ihrem Eintreffen 1773 Kopien aus Gips ihre Stelle einnahmen. Vgl. Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 40. Gegen Ende des des 19. Jahrhunderts waren das Schloss von Louveciennes und der *Pavillon de Musique* Ruinen. Der Bankier Nissim de Camondo (1830-1889) kaufte den Pavillon und ließ ihn für seine Geliebte, Alice Thal de Lancey, restaurieren. In den 1930er-Jahren erwarb der Parfümhersteller François Coty das Anwesen und ließ den Pavillon abreißen und mit einer Replik ersetzen. Dabei orientierte er sich an den Plänen von Ledoux, fügte jedoch ein zweites Stockwerk hinzu. Vgl. Scott 1973, S. 68.

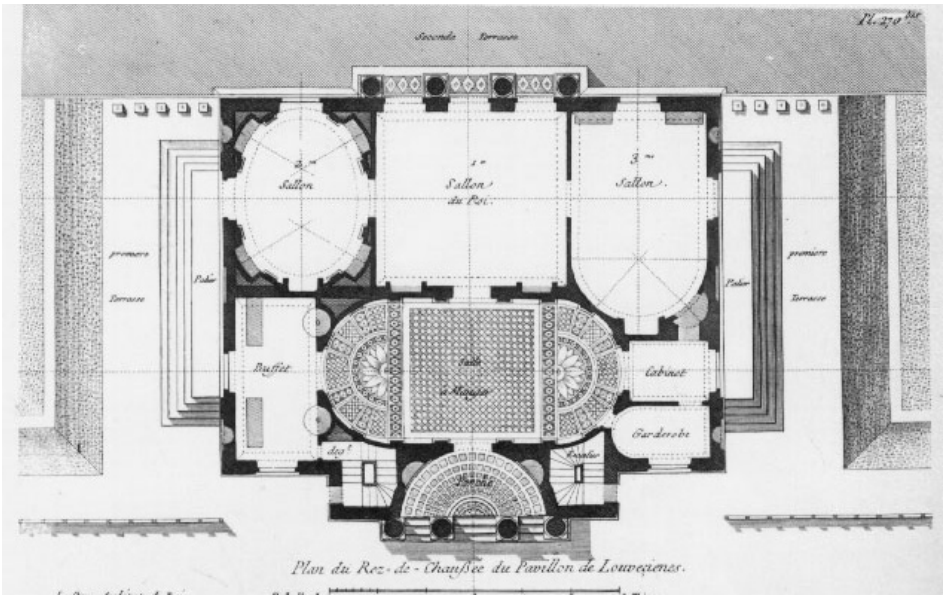

Abb. 2.23
Nach Claude-Nicholas Ledoux, Grundriss des *Pavillon de Musique* in Louveciennes, ca. 1785, Kupferstich, o. M.

mittleren *Salon du Roi* gelangte man links in das ovale Boudoir und rechts in die *pièce des jeux*, einen rechteckigen Salon, dessen südwestliche Wand ein Halbrund bildete.[291]

Für die Ausstattung nach Ledouxs Plänen wurden die berühmtesten Künstler beschäftigt: unter anderem die Maler Jean-Honoré Fragonard (1732–1806), Joseph-Marie Vien (1716–1809) und François-Hubert Drouais (1727–1775), der Bronzier Pierre Gouthière (1732–1813) sowie die Bildhauer Augustin Pajou, Louis-Simon Boizot, Jean-Jacques Caffieri (1725–1792) und Etienne Maurice Falconet (1716–1791).[292] Die immobilen Einrichtungsgegenstände (*meubles-meublants*) stammten aus der Schreinerwerkstatt (*menuiserie*) von Louis Delanois (1731–1792), dem Skulpturenatelier von Joseph-Nicolas Guichard (um 1765–1785 tätig) sowie der für die Bemalung und Vergoldung verantwortlichen Werkstatt von Jean-Baptiste Cagny. Ledoux war in die Entwürfe dieser Künstler nicht direkt involviert; von ihm stammte aber die alles übergreifende künstlerische Idee. Sämtliche bewegliche Stücke im *Pavillon de Musique* erwarb Madame du Barry bei Simon-Philippe Poirier, beziehungsweise bei dessen Nachfolger Dominique Daguerre. Die Ausstattung des *Pavillon de Musique* lässt sich anhand von drei Inventaren rekonstruieren.[293]

Das Inventar von 1793 listet den runden Tisch mit den Porzellangemälden unter den Einrichtungsgegenständen des ovalen Salons auf: „Ein weiterer runder Tisch mit seinen Porzellanplatten auf seinem Dreifuß aus Mahagoniholz mit seiner Decke aus rötlichem Kalbsleder."[294] In Frankreich wurde diese Tischform – eine runde Tischplatte auf einer Säule mit einem Fuß – als *guéridon* bezeichnet. Dabei handelte es sich jedoch eigentlich um Tische mit einer deutlich kleineren Tischplat-

291 Vgl. zur Baugeschichte des *Pavillon de musique* Gallet 1980, S. 91–97 und Rabreau 2000, S. 71–73.
292 Vgl. für eine vollständige Auflistung der beteiligten Künstler und Handwerker und den Beginn ihrer jeweiligen Arbeiten Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 37.
293 Vgl. Wildenstein 1962. Die beiden Verzeichnisse von Mai 1772 und Juni 1774 befinden sich in einer Privatsammlung (verkauft bei Drouot Paris am 26. Februar 1975, Lot 13). Es sind nur spätere und unvollständige Transkriptionen bekannt, die die Kuratoren der Ausstellung in Marly-le-Roi einsehen durften, die jedoch nicht publiziert sind. Vgl. Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, Anm. 39. Das dritte wurde nach ihrem Tod 1793 erstellt. Abgedruckt in Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 69–71.
294 „Une autre table ronde avec ses tableaux de porcelaine sur son trépied de bois d'acajou avec son tapis de veau fauve." Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 69.

te, die als Beistelltische für Kerzenleuchter oder Vasen dienten.[295] Der *guéridon* aus Louveciennes entsprach vielmehr einem englischen Teetisch, einem sogenannten *claw* oder *tripod table*. Diese Tischform war um 1680 in England entstanden, um dem neu entstandenen Ritual des Teetrinkens den entsprechenden Rahmen zu geben. Bei Madame du Barrys Tisch handelte es sich um einen *tilt-top table*, dessen wesentliches Merkmal war, dass die Tischplatte mittels eines Scharniers um 90 Grad in die Vertikale gekippt werden konnte.[296] Vermutlich war dies ursprünglich ein Mechanismus zum Platz sparen gewesen. Wurde der Tisch nicht benötigt, konnte die Tischplatte aufgestellt werden, so dass der Tisch deutlich weniger Raum einnahm. Im Fall von Jeanne du Barrys *guéridon* ergab sich ein weiterer Effekt: Die bemalten Porzellanplatten wurden vom Dekor einer Tischplatte zu einer Art Gemälde auf einer Staffelei. Der funktionale Aspekt der Porzellanplatten rückte in dieser Form in den Hintergrund.

Dabei lag die Entscheidung für Porzellan als Einlegematerial an Tischen durchaus in seinen praktischen Materialeigenschaften begründet. In Frankreich wurden schon lange vor dem Tee die Heißgetränke Kaffee und Schokolade genossen. Dabei wurden in der Regel Tabletts mit vier kleinen Füßchen zum Servieren verwendet – sogenannte *cabarets*.[297] In den 1730er- und 1740er-Jahren entwickelten sich aus diesen *cabarets* durch eine Verlängerung der Beine die *tables de cabaret*, kleine zierliche Tische, meist mit einem roten oder schwarzen Lackfirnis versehen, die zum Konsum von heißer Schokolade oder Kaffee genutzt wurden. Diese Lackoberflächen waren jedoch empfindlich und konnten durch das Abstellen der heißen Kannen beschädigt werden. Poirier löste dieses Problem, indem er in den 1760er-Jahren *cabarets* aus französischem Frittenporzellan in Möbel einpassen ließ, das deutlich hitzebeständiger war.[298] Madame du Barrys *guéridon* steht in derselben Tradition, auch hier wurde die gesamte Oberfläche eines Teetischs mit Porzellanplatten verkleidet. Ob er tatsächlich in dieser Funktion benutzt wurde, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, aber mit dem aufwendig bemalten Porzellan war er sicher ein Blickfang im Raum.

Madame du Barrys Teetisch ist aus massivem Mahagoniholz gefertigt. Den dreibeinigen Fuß zieren feuervergoldete Bronzeornamenten. Auf der Tischplatte sind um eine zentrale runde Platte sechs Kreissegmente aus Porzellan eingefügt. Alle sieben Porzellanplatten wurden 1774 in Sèvres gefertigt und von Charles-Nicolas Dodin bemalt.[299] Die zentrale Szene zeigt *Le Grand Turc donnant un concert à sa maîtresse* (Abb. 2.24) nach einem Stich von Claude Antoine Littret de Montigny (1735–1775) von 1766.[300] Dieser war wiederum nach dem 1737 entstandenen Gemälde

295 Der Begriff *guéridon* taucht bereits ab 1614 im Kontext des französischen Hofs auf und meint verschiedene Dinge: Einen Refrain, der onomapoetisch an eine Schalmei (ein Holzblasinstrument) und einen Dudelsack erinnert, einen ländlich-lustigen Tanzliedtypus und den Eigennamen einer Personifizierung dieses Tanzlieds. Erst ab ca. 1650 wurden auch Tische als *guéridon* bezeichnet. Die Verschiebung vom Tanzlied hin zum Möbelstück erklärt sich dadurch, dass manche Hofbälle durch Rundtänze ländlichen Charakters eröffnet wurden, bei denen Guéridons gesungen und Fackeln getragen wurden. Vgl. zum *guéridon* Encyclopédie 1751–1772, Bd. 7, GUERIDON, S. 984; Havard 1894, Bd. II, S. 1225–1231; Nies 1967 und Cordez 2013, S. 28f.

296 Vgl. Fayen 2003 und Schefzyk 2022, S. 45. Auf dem Gemälde *Two ladies and an officer seated at tea* eines unbekannten britischen Malers von um 1715 ist ein solcher *claw table* zu sehen. London, Victoria & Albert Museum, Inv. P.51-1962. Poirier selbst bezeichnete den *guéridon* als *table à thé*. Vgl. Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 81, Anm. 129.

297 Später etablierte sich der Name *cabaret* für das Ensemble aus Tablett, *chocolatière*, Kaffee- oder Teekanne, den entsprechenden Tassen mit Untertassen sowie einer Zuckerdose und einem Milchkännchen. Vgl. Schefzyk 2022, S. 39.

298 Vgl. Schefzyk 2022, S. 39.

299 Die zentrale Platte trägt auf der Rückseite den Datumsbuchstaben „V" und den Buchstaben „K" für Dodin. Außergewöhnlich ist, dass auf der Vorderseite zusätzlich seine Signatur und die ausgeschriebene Jahreszahl zu finden sind: „Dodin 1774". Vgl. Rochebrune 2003, S. 10.

300 Z. B. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. CALittretdeMontigny AB 2.3.

Abb. 2.24
Charles-Nicolas Dodin, *Le Grand Turc donnant un concert à sa maîtresse* (Detail aus Abb. 2.21)

von Carle Van Loo gestochen.[301] Auf den sechs kleineren Porzellanplatten umgeben galante Szenen das *Concert*. Die Darstellungen von einer oder zwei Figuren befinden sich jeweils in weißgrundigen Reserven mit breiten Rahmungen in *bleu céleste*. Filigrane goldene Bordüren trennen Blau und Weiß voneinander. Die Szenen sind zusätzlich von zarten Blumengirlanden gerahmt.[302]

Fünf der sechs Motive können auf Gemälde von Antoine Watteau (1684–1721), beziehungsweise ihre grafischen Umsetzungen zurückgeführt werden; eine Vorlage für die sechste ist nicht bekannt. Oben rechts beginnend ist der *Heureux Moment* dargestellt.[303] Darauf folgt im Uhrzeigersinn *La Favorite de Flore*.[304] Die untere rechte Szene zeigt *Le Berger content*.[305] Unten links ziert die Platte ein junges Mädchen, das mit einer Gießkanne eine Pflanze wässert. Die Szene ganz links ist die heute vermutlich bekannteste: Watteaus *Iris, c'est de bonne heure avoir l'air à la danse...*[306] Die sechste und letzte Platte zeigt *La Rêveuse*.[307] Während die sechs Watteau-Szenen den galanten Rahmen schaffen, stellt die zentrale Porzellanplatte des *guéridons* den Schlüssel zum Verständnis des Objekts dar. Dargestellt sind elf Personen in einem Serail, die sich um den Sultan, seine *maîtresse* sowie vier Musiker scharen. Der Sultan und seine Geliebte sitzen neben einer jungen Frau am Cembalo, die vor sich ein Notenblatt hat und ihr Spiel vermutlich mit Gesang begleitet. Die *maîtresse* deutet mit ihrer rechten Hand auf die Sängerin.

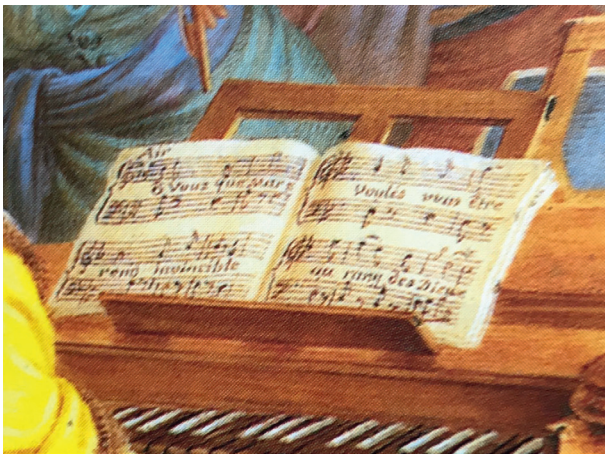

Abb. 2.25
Notenblatt (Detail aus Abb. 2.24)

Dodin hielt sich bei seiner Umsetzung akribisch an die Vorlage. Lediglich die Beschriftung des Notenblatts auf dem Cembalo weicht von jener auf Van Loos Gemälde ab. Bei Van Loo steht: „Aria del sig[nor] Haendel / si ca... si caro...".[308] Auf dem Stich hatte Littret de Montigny ganz auf eine Beschriftung verzichtet. Auf dem guéridon lautet die Aufschrift: „Ô vous que Mars rend invincible voulés-vous être au rang des Dieux" (Abb. 2.25). Diese Zeilen stammen aus Charles-Simon Favarts (1710–1792) Komödie *Soliman Second ou Les trois Sultanes* aus dem Jahr 1761. In einer sehr freien, zweifellos der Beibehaltung des Reims geschuldeten, Übersetzung von 1777 heißt es:

> Da Mars dich unbezwinglich macht,
> So ist der Rang der Götter dein
> Doch nimm dich, wenn du kannst, in acht,
> Zwey schöner Augen Sklave zu seyn.
> Durch Ueberwinden bleibst du Sieger;
> Doch stört Amor, der listige Krieger,

301 Carle Van Loos Gemälde befindet sich heute in der Wallace Collection in London, Inv. P451. Vgl. Kat. London 1989, Bd. 3, S. 255–257.
302 Aus den Archivakten von Sèvres ist zu entnehmen, dass die sechs Platten („échancrées") dezidiert für den *guéridon* angefertigt wurden und nicht willkürlich von Poirier ausgesucht wurden. Vgl. Rochebrune 2003, S. 16.
303 1729 von Louis Crépy (um 1680–1759) nach einer heute verschollenen Supraporte von Watteau gestochen.
304 1729 von Jean Moyreau (1690–1762) gestochen. Das Original von Watteau ist heute verschollen.
305 1729 von Louis Crépy gestochen. Das Original von Watteau ist heute verschollen.
306 Vor 1726 von Charles-Nicolas Cochin (1715–1790) gestochen. Das Gemälde von Watteau befindet sich heute in der Berliner Gemäldegalerie, Inv. Mü.3644.
307 1729 von Pierre Aveline gestochen. Das Original von Watteau befindet sich heute im Art Institute of Chicago, Inv. 1960.305.
308 Vgl. Rochebrune 2003, S. 12.

Den Heldenruhm, und rächt er sich:
Dann kommt die Sklaverei an dich.[309]

Favarts Oper war sehr populär, wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (ohne Musik) an der *Comédie-Française* aufgeführt und in die meisten europäischen Sprachen übersetzt.[310] Es ist wahrscheinlich, dass Madame du Barry eine Aufführung des Stücks gesehen hatte. Dass sie es zumindest in geschriebener Form kannte, belegt die Auflistung der 1.090 Bücher, die sie 1771 bei einem Pariser Bibliothekar für ihre Appartements in Versailles ankaufte: Der Bibliothekar hielt sie in einem Inventar fest, das auch Favarts Œuvre enthält.[311]

Soliman Second handelt von dem wankelmütigen Sultan Soliman, der stets in dem Moment, in dem er sich einer Frau zu sicher ist, das Interesse an ihr verliert. Vor diesem Problem steht er auch mit seiner aktuellen Favoritin, der spanischen Elmire, die ihm vollkommen ergeben ist. Seine zweite Sultana ist Delia, eine Tscherkessin, die in dem Stück eine Nebenrolle spielt. In dieser Situation lernt er die neue Frau in seinem Serail kennen: die unbändige Französin Roxelane. Im Gegensatz zu Elmire und Delia will sie sich nicht in ihre Rolle als Sklavin fügen und gibt vor, sich nicht für die Gunst des Sultans zu interessieren. Zunächst erzürnt über ihren Ungehorsam, reizt ihn derselbe jedoch schnell. Nach einigen Ränkespielen zwischen Elmire, Delia und Roxelane gesteht sich Soliman ein, dass er Roxelane liebt. Diese lässt ihn zunächst weiterhin in dem Glauben, dass sie seine Gefühle nicht erwidere. Bevor sie schließlich doch eine Beziehung mit ihm eingeht, stellt sie ihm die Bedingung, dass er sie vorher heiraten müsse. Soliman willigt ein und entlässt seinen gesamten Harem in die Freiheit.

Die Textzeile auf dem Notenblatt des *guéridon* ist der Anfang eines Liedes, das Roxelane singt und das den Moment markiert, in dem sich der Sultan seiner Gefühle für sie bewusst wird und sagt: „Ich kann mich nicht länger halten: Mein Herz ist entzückt."[312] Der Verweis auf die schönen Augen der Verführerin und die in Sklaverei mündende Liebe des Mannes können als unmissverständliche Anspielungen auf Madame du Barry und Ludwig XV. verstanden werden: Die *comtesse* war vor allem für ihre mandelförmigen, blauen Augen mit den leicht hängenden Lidern und den charakteristisch geschwungenen Augenbrauen bekannt. Ludwig wurde nachgesagt, dass er seiner jungen Mätresse vollkommen ergeben sei.[313]

Doch nicht nur diese Textstelle, sondern die gesamte Handlung von Favarts *Soliman Second* lässt sich auf Madame du Barrys Situation übertragen. Ebenso wie Roxelane in der Komödie war auch Ludwigs Favoritin für ihr fröhliches und für den Hof ungewöhnlich ungezwungenes Wesen bekannt gewesen. Eine Beschreibung vergleichbarer Charakterzüge von Roxelane findet sich auch in *Soliman Second*. Hier sagt der Eunuch Osmin, Aufseher über das Harem, über sie: „Besonders haben wir eine junge Französin, die ist wild, unbesonnen, hochmütig, und treibt über alles ihr Gespötte; sie lebt ohne den geringsten Zwang, und ist niemals zufriedener, als wenn sie mich fast rasend macht."[314] Während Roxelane vom französischen Publikum für ihre unangepasste Art als Heldin gefeiert wurde, wurde Madame

309 Deutsche Übersetzung aus Favart 1777, S. 61. „Défendez-vous, s'il est possible, / D'être Esclave de deux beaux yeux. / Vous triomphez par la victoire: / Mais tout l'éclat de votre gloire, / S'anéantit devant l'amour, / Et vous cédez à votre tour." Favart 1765, S. 62.
310 Vgl. Mataraci o. J., o. S. Mein Dank gilt Aliye Fatma Mataraci, die mir ihr noch unveröffentlichtes Arbeitspapier zukommen ließ.
311 Jacob 1874, S. 56.
312 Deutsche Übersetzung aus Favart 1777, S. 64. „Je n'y tiens plus: mon cœur est dans l'ivresse." Favart 1765, S. 64.
313 Vgl. bspw. Goncourt 1880, S. 54.
314 Deutsche Übersetzung aus Favart 1777, S. 9. „Entr'autres, nous avons une jeune Françoise, Vive, étourdie, altière, & qui se rit de tout; Elle vit sans constrainte, & n'est jamais plus aise Que lorsqu'elle me pousse à bout." Favart 1765, S. 8.

du Barry häufig für ihr unpassendes Verhalten am Hof belächelt und kritisiert.[315]

Eine weitere relevante Stelle in dem Stück ist der Moment, in dem Roxelane sich dem Sultan gegenüber als beinahe ebenbürtig bezeichnet: „Wer Sie sind, und wer ich bin? Sie sind ein großer Herr, und ich bin ein artig Mägdchen: Der Unterschied ist so groß nicht."[316] Die deutsche Übersetzung ist hier unpräzise: Statt „jolie" mit „artig" zu übersetzen, wäre „hübsch" das treffendere Wort. Obwohl Roxelane zahlreiche weitere Attribute zugeschrieben werden, die weit über ihre rein äußerliche Erscheinung hinausgehen, ist es ihre Schönheit, die es vermag, die Standesunterschiede zu überwinden: ein Konzept, das auch für Madame du Barry essenziell gewesen war. Als Bürgerliche aus den ärmsten Verhältnissen, die über nur unzureichende Bildung verfügte, war ihre vielgerühmte Schönheit ihr Hauptkapital. Gleichzeitig bot der *guéridon* Madame du Barry mit seiner Bezugnahme auf *Soliman Second* die Möglichkeit, ihre Vergangenheit als Kurtisane moralisch umzudeuten. Als Soliman Roxelane fragt, ob sie schon geliebt habe, antwortet sie: „Warum nicht, wenn ich Sie bitten darf? Glauben Sie denn, wenn man munter, artig [hübsch], und in den Jahren ist, worinnen man gefällt, daß man sein Herz bis hierher aufheben wird? Diese beschwerliche Last? Für wen? Für den Großtürken?"[317]

Madame du Barry erwarb mit dem *guéridon* also ein Objekt, das mittels der auf ihm dargestellten Geschichte eine nicht mehr jungfräuliche Frau als würdige Begleiterin eines Herrschers präsentierte. Roxelane konnte in ihrer verlorenen Unschuld ganz offenbar keinen Frevel erkennen und dennoch das Herz des Herrschers gewinnen. Sie war also eine Figur, auf die sich Madame du Barry berufen konnte und die ihr die Möglichkeit gab, ihre eigentlich unvorteilhafte Situation zu ihren Gunsten umzudeuten. Der zentrale Punkt der Erzählung ist, dass es Roxelane gelingt, den Sultan dazu zu bringen, gegen jedes geltende Recht zu verstoßen und sie zu seiner Ehefrau zu machen. Ob Madame du Barry derartige Hoffnungen hegte, ist nicht belegt. Inzwischen war Ludwig XV. verwitwet, so dass zumindest theoretisch die Möglichkeit einer Liebesehe bestand. Ein denkbar prominentes Beispiel war Ludwig XIV., der angeblich kurz vor seinem Tod seine Mätresse Madame de Maintenon (1635–1719) geehelicht hatte.[318] Ob diese Ehe tatsächlich geschlossen wurde, ist für Madame du Barrys Selbstinszenierung zweitrangig, denn zu ihren Lebzeiten wurde dies nicht angezweifelt.

Neben der Geschichte von Roxelane und dem Sultan, die Madame du Barry auf ihre Person projizieren konnte, entsprach auch die Selbstdarstellung im Stil der *turquerie* ihren Repräsentationsstrategien. Diese Mode griff im 18. Jahrhundert weit um sich und fand vor allem in Verbindung

315 Die Malerin Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842) schrieb in ihren *Souvenirs* über Madame du Barry: „[…] je le trouvais plus de naturel dans l'esprit que dans les manières […]" Vigée-Lebrun 1835–1837, Bd. 1, S. 161.

316 Deutsche Übersetzung aus Favart 1777, S. 36. „Qui vous êtes, & qui je suis? Vous êtes grand Seigneur, & moi je suis jolie: On peut aller de pair." Favart 1765, S. 36.

317 Deutsche Übersetzung aus Favart 1777, S. 77. Soliman: „Et vous avez aimé?" Roxelane: „Pourquoi non, je vous prie? Croyez vous que vive, jolie, Et dans l'âge de plaire, on a jusqu'à présent Gardé son cœur, ce fardeau si pesant, Pour qui? Pour le Grand Turc?" Favart 1765, S. 79.

318 Vgl. Denk 2014, S. 465f. Madame de Maintenon war zunächst die Gouvernante der unehelichen Kinder, die Ludwig XIV. mit seiner *maîtresse* Madame de Montespan hatte. Nachdem dieser seine Kinder 1673 anerkannte, zogen sie gemeinsam mit Madame de Maintenon an den Hof in Saint-Germain. Wann genau die Beziehung von Ludwig und Madame de Maintenon begann, ist nicht zu rekonstruieren, vermutlich in den späten 1670er-Jahren. Berichte von Höflingen suggerieren, dass die beiden heimlich geheiratet hatten, allerdings existieren keine Belege. Vgl. Chandernagor/Poisson 2001, S. 36–57 und Devaureix 2017, S. 100–102.

Abb. 2.26
François-Hubert Drouais, *Jeanne Bécu, comtesse Du Barry, en Flore*, 1769, Öl auf Leinwand, 70,5 × 58 cm, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. V.2011.19

mit dem Genuss der neuen Heißgetränke Schokolade, Kaffee und Tee breiten Anklang.[319] Ihr *guéridon* ist neben der zentralen Szene auf seiner Tischplatte auch durch seine Funktion als Teetisch diesem Genre zuzuordnen. Form und Dekor bilden eine Einheit, vor deren Hintergrund sich wohl auch Madame du Barry inszenierte. Zumindest legt der Brief des englischen Reiseschriftstellers Henry Swinburne (1743–1803) nahe, dass sie entsprechend wahrgenommen wurde. Am 30. April 1774 berichtete Swinburne seinem Bruder Edward von seinem Treffen mit Madame du Barry:

> [...] wir stiegen eine dunkle gewundene Treppe hinauf, von der ich eher vermutet hätte, dass sie zu einem Appartement der Bastille führen würde, als in den Tempel der Liebe und Eleganz. In einem niedrigen Zwischengeschoss fanden wir die favorisierte Sultanin in ihrem Morgenrock vor, mit ihrer Haube und ihr Haar

319 Eines der berühmtesten Beispiele waren Van Loos Supraporten für das orientalische Schlafzimmer der Pompadour im Schloss Bellevue, auf denen er sie beim Kaffeetrinken und Sticken zeigt. Heute befinden sich die beiden Gemälde in der Sankt Petersburger Eremitage, Inv. ГЭ-7489 und ГЭ-7490. Aliye Fatma Mataraci stellte u. a. einen Bezug zwischen Favarts Roxelane und Madame de Pompadour her. Die Parallele zwischen den beiden Frauen besteht für sie im Wesentlichen darin, dass beide direkt in Verbindung mit dem König standen und ihre Anliegen ohne den Umweg über einen Mittelsmann vortragen konnten. Sie vermutet, dass Favart Roxelanes Charakter in Anlehnung auf Ludwigs XV. Mätresse entwickelte. Vgl. Mataraci o. J., o. S. Zwar besaß Madame de Pompadour Favarts Werke, allerdings ist nicht bekannt, ob sie die von Mataraci konstatierte Parallele wahrnahm und sich in ihrer Selbstinszenierung in Schloss Bellevue auf Roxelane berief.

Abb. 2.27
Kelle, flacher Teller und Terrine mit Tablett aus dem Service der Madame du Barry, 1770–1771, Hartporzellan (Sèvres), Sèvres, Manu-facture et musée nationaux, Inv. MNC23245, MNC23247 und MNC23246

> unfrisiert; sie war sehr anmutig und plauderte ziemlich viel [...] über die Oper.[320]

Es ist interessant, dass Swinburne die Bezeichnung „favorisierte Sultanin" wählt. Dies lässt zum einen vermuten, dass Madame du Barry diese Assoziation durch eine bewusste Selbstdarstellung lancierte. Zum anderen legt es nahe, dass die Vorstellung der *maîtresse en titre* als Sultanin zu dieser Zeit ein gängiges Bild war. Die Lieferung des *guéridon* an Madame du Barry fällt in das Jahr von Swinburnes Brief und war damit möglicherweise ein zentrales Element einer sorgsam konstruierten Selbstinszenierung, die über dieses eine Möbelstück hinausging.

Vermutlich schuf Jeanne du Barry in Versailles und Louveciennes ein Gesamtkunstwerk aus Raumausstattung und Kunsthandwerksobjekten, in das sie auch sich selbst und ihre Erscheinung einpasste. Wie schon in ihrem Schlafzimmer in Versailles war auch im *salon oval* in Louveciennes die vorherrschende Farbe Weiß. Das Holz der acht Stühle und vier Sofas (*canapés*) war weiß gefasst, sie waren mit weißgrundigem *gros de Tours* (einem speziellen Taft) bezogen und wurden durch acht Kissen mit Leinenbezügen vervollständigt.[321] Die Vorhänge vor Fenstern und Türen (*portières*) waren ebenfalls aus weißem *gros de Tours* mit Rosendekor.[322] Damit entsprach der Raum der bevorzugten Erscheinungsform seiner Bewohnerin, denn Madame du Barry war bekannt dafür, sich fast ausschließlich in einfache weiße Chemisen zu kleiden, also locker fallende Kleider.[323] Dazu schmückte sie sich gern mit auf die Kleider applizierten oder ins Haar gesteckten

320 „[...] we climbed up a dark winding staircase, which I should have suspected would have let to an apartment of the Bastile, rather than to the temple of love and elegance. In a low entresol we found the favourite sultana in her morning gown, her capuchin on, and her hair undressed; she was very gracious, and chatted a good deal [...] about the opera." Swinburne 1841, Bd. 1, S. 12f.

321 Vgl. Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 81, Anm. 128. Die Stühle dürften jenen sechs aus ihrem *salon du compagnie* in Versailles geähnelt haben, die Gemeinschaftsarbeiten von Delanois, Guichard und Cagny aus dem Jahr 1769 waren: Château de Versailles, Inv. V 5753.1, V 5924.1, V 5924.2, V 5924.3, V 5924.4 und V 6208.

322 Vgl. Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, S. 81, Anm. 128.

323 „Sommers wie winters trug Madame du Barry nur Hauskleider aus weißem Perkal oder Musselin […]" („L'été comme l'hiver, madame Dubarry ne portait plus que des robes-peignoirs de percale ou de mousseline blanche […]") Vigée-Lebrun 1835–1837, Bd. 1, S. 162.

Rosen.[324] Auf diese Weise stellte François-Hubert Drouais sie 1769 in seinem Porträt als Flora dar (Abb. 2.26). Auch ihr Porzellan entsprach diesem Schema. Im Gegensatz zu Madame de Pompadour bestellte sie nur wenige Service in Sèvres – die meisten ihrer Porzellane erwarb sie bei Poirier oder auf der jährlichen Verkaufsausstellung der Manufaktur im Schloss von Versailles. Ihr Hauptservice wurde ihr anlässlich des großen Essens mit dem König zur Einweihung ihres *Pavillon de Musique* nach Louveciennes geliefert. Es umfasste 322 Teile, wovon den Großteil ihre Initialen zierten: In ein goldenes „D" schmiegt sich ein „B", das gänzlich aus Blüten geformt ist (Abb. 2.27).[325] Auf allen Stücken dominiert das natürliche Weiß des Porzellans und die filigranen Blütendekorationen sind farblich zurückhaltend. Damit unterschied es sich maßgeblich von den intensiv farbigen Kreationen, die die Zeit der Pompadour kennzeichneten.

Ohne dieser Korrelation zu viel Bedeutung beimessen zu wollen, demonstrieren die Parallelen zwischen Madame du Barrys äußerer Erscheinung und ihren Porzellanobjekten doch, dass letztere als Teil des ästhetischen Gesamtkonzepts verstanden werden können, das essenzieller Bestandteil ihrer Legitimierungsstrategie war. Gleichzeitig muss der *guéridon* mit seinen Bordüren in *bleu céleste* sowie der intensiven Farbigkeit der zentralen Szene einen starken Kontrast zu dem in Weiß gehaltenen ovalen Salon gebildet haben. Vielleicht bildet der farbenfrohe Tisch als Entsprechung des Serails hier in dem Maße einen Kontrast zu seinem weißen Umfeld, wie die weiße Roxelane, beziehungsweise Jeanne du Barry, zu ihrer Umgebung. Indem die Szene aus *Soliman Second* auf Porzellan dargestellt wurde, wurde sie um die Körperlichkeit der Mätresse selbst erweitert: Madame du Barry schrieb sich Roxelane mittels der Materialität regelrecht ein und der Tisch selbst war nicht mehr nur ein dekoratives Element, sondern verkörperte die Favoritin des Königs im wahrsten Sinne des Wortes.

2.3 Für eine weibliche Klientel: Porzellanmöbel für den Markt

Mit Madame du Barrys Porzellanmöbeln aus der Werkstatt Carlin standen drei herausragende Objekte im Fokus, die Sonderanfertigungen für ihre Besitzerin und auf engste mit ihrem spezifischen Repräsentationsbedürfnis verknüpft waren. Der Großteil der Möbel mit Porzellaneinlagen, die Simon-Philippe Poirier und später Dominique Daguerre in der *Couronne d'Or* veräußerten, war jedoch für den Markt und nicht für eine spezifische Kundin gedacht. Im Folgenden soll anhand dreier Objekte – zwei *secrétaires* (Abb. 2.28 und 2.29) und einem *bureau plat* (Abb. 2.30) – untersucht werden, ob Porzellan an Möbeln deren Funktion und gendernormierte Zuordnung transformieren konnte.

Die drei Möbel wurden 1782 von der russischen Großherzogin Maria Fjodorowna (1759–1828) während ihres Parisaufenthalts erworben. Sie wurde 1759 als Prinzessin Sophia Dorothee von Württemberg geboren und heiratete 1776 den russischen Großherzog Paul Petrowitsch (1754–1801), den ältesten Sohn Katharinas der Großen (1729–1796). Mit dem Übertritt vom katholischen zum orthodoxen Glauben vor der Hochzeit ging auch ihre Namensänderung einher. Die beiden hatten zwischen September 1781 und Dezember 1782 unter dem Doppelpseudonym *comte* und *comtesse* du Nord Europa bereist. Von Mitte Mai bis Mitte Juni 1782 hielten sich die beiden in Paris auf, wo Maria Fjodorowna viel Zeit mit ihrer Jugendfreundin Henriette Louise von Waldner, *baronne* d'Oberkirch (1754–1803) verbrachte.

324 Vgl. Scott 1973, S. 70 und Haslip 1992, S. 38 und 46.
325 Vgl. Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992, Nr. 11, S. 173.

Abb. 2.28
Schreibtisch (*secrétaire à abattant*), um 1776, Eichenkorpus mit Furnier aus Tulpenholz, Amaranth, Stechpalme und Bergahorn (Martin Carlin), Platten aus Frittenporzellan (Sèvres), feuervergoldete Bronze (Paris) und Marmor, 110,1 × 102,9 × 32,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. Charles Wrightsman, 1976, Inv. 1976.155.110

Abb. 2.29
Schreibtisch (*secrétaire à abattant*), um 1780, Eichenkorpus mit Furnier aus Bergahorn (Adam Weisweiler), Platten aus Frittenporzellan (Sèvres), feuervergoldete Bronze (Paris) und Marmor, 128 × 101,5 × 35 cm, Versteigert bei Christie's New York (vor 2004)

Diese führte detailliert Tagebuch über den gemeinsamen Monat in Paris.[326]

Während ihres Aufenthalts in Paris wurden der *comte* und die *comtesse* du Nord mehrmals in Versailles empfangen; sie sahen sich die umliegenden Schlösser und die Pariser *hôtels* an, besuchten die Oper und das Theater. Zudem berichtet die *baronne* d'Oberkirch sowohl von wohltätigen Besuchen in den Gefängnissen und Armenhäusern der Stadt, die mit großzügigen Spenden verbunden waren, als auch von Besuchen der königlichen Manufakturen für Gobelins[327] und für Porzellan in Sèvres.[328] Bei Daguerre erwarb Maria Fjodorowna den kleinen Schreibtisch – einen sogenannten *bureau plat* –, sowie die zwei Sekretäre – sogenannte *sécretaires à*

326 Das Tagebuch entstand anlässlich des Besuchs von Maria Fjodorowna und dem Wiedersehen der beiden. Die Zeit zwischen ihrer Geburt und dem 17. Mai 1782 gibt die *baronne* d'Oberkirch nur summarisch wieder. Die täglichen, detaillierten Einträge beginnen erst am 17. Mai 1782, dem Tag ihres Eintreffens in Paris, um dort Maria Fjodorowna wiederzusehen. Vgl. für den Parisaufenthalt Maria Fjodorownas d'Oberkirch 1854, Bd. 1, S. 146–247.

327 d'Oberkirch 1854, Bd. 1, S. 189 und 204.

328 d'Oberkirch 1854, Bd. 1, S. 241. Zudem machte Marie-Antoinette ihr ein 60-teiliges *Service à toilette* zum Geschenk (vgl. Kap. 3.1.3).

Abb. 2.30
Schreibtisch (*bureau plat*), um 1778, Eichenkorpus mit Tulpenholzfurnier (Martin Carlin), Platten aus Frittenporzellan (Sèvres), feuervergoldete Bronze (Paris) und erneuertes Leder, 77,5 × 131,1 × 61,9 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. 83.DA.385

abattant, die Gegenstand der folgenden Überlegungen sind.[329]

Alle Einkäufe der beiden wurden auf zwei Stockwerken der russischen Botschaft ausgestellt, in der sie und Paul logierten. Dabei waren auch die dafür gezahlten Preise ausgewiesen,[330] vermutlich um ihr enormes Vermögen und ihre Bereitschaft, es großzügig auszugeben, zu de-

329 Wann genau Maria Fjodorowna bei Poirier einkaufte, ist unklar. In der Sekundärliteratur zu dem bureau plat wird als Ankaufsdatum häufig der 25. Mai 1782 genannt und auf die Memoiren der baronne d'Oberkirch verwiesen. Tatsächlich berichtet sie von einem Besuch bei Daguerre am 25. Mai, allerdings im Jahr 1783 (als Maria Fjodorowna sich bereits wieder in Sankt Petersburg befand) und in anderer Gesellschaft: „Vom hôtel Thélussion aus gingen wir [der Baron de Thun und seine Begleiter] zu Desguerres [sic], dem berühmten Möbelhändler, der sich in der rue Saint-Honoré niedergelassen hat, um Möbel anzuschauen. Man konnte sich seinem Geschäft nicht nähern, weil die ganze Welt dort war; die Menge drängte sich vor einem Buffet für ein Esszimmer von bewundernswerter Ausführung." „De l'hôtel Thélusson nous allâmes ches Desguerres, marchand ébéniste fameux, demeurant rue Saint-Honoré, pour y voir des meubles. On ne pouvait approcher de son magasin, tant il y avait du monde; la foule se pressant devant un buffet de salle à manger d'un travail admirable." d'Oberkirch 1854, Bd. 2, S. 39.

330 Vgl. Guzanow 1993, S. 33.

monstrieren.[331] Als das Ehepaar 1783 nach Sankt Petersburg zurückgekehrt war, fanden der *bureau plat* und die zwei Sekretäre ihren Platz in Schloss Pawlowsk.[332] Dank eines langen Briefs, den Maria Fjodorowna 1795 an ihre Mutter Friederike Dorothea Sophia von Brandenburg-Schwedt (1736–1798) schrieb und in dem sie jeden Raum des Palastes inklusive seiner Ausstattung detailliert beschrieb, lässt sich rekonstruieren, wo sich die in Paris erworbenen Möbel befanden: Der *bureau plat* stand in ihrem Schlafzimmer vor ihrer *chaise longue*,[333] die beiden Sekretäre standen in ihrem Boudoir, das an ihr Schlafzimmer angrenzte.[334]

In Maria Fjodorownas Schlafzimmer in Pawlowsk dominierte das Porzellan: Gegenüber dem Bett stand vor einem großen Spiegel ein über 60-teiliges Toilettenservice aus Sèvres, das Ludwig XVI. und Marie-Antoinette ihr bei ihrem Besuch in Paris geschenkt hatten. Zudem flankierten in den Ecken des Raums zwei blaue Vasen aus Sèvres die Fenster. Auf der anderen Seite der *chaise longue*, also symmetrisch zu dem *bureau plat* mit den Porzellaneinlagen, stand ein Tisch, auf dem sich noch ein Toilettenservice aus Sèvres-Porzellan befand. Aus dem Brief geht darüber hinaus hervor, dass ihre Mutter ihr einen kleinen *coffre à bijoux*[335] (Abb. 2.31) mit Porzellaneinlagen geschenkt hatte, der neben ihrem Bett stand.[336]

Abb. 2.31
Schmuckkoffer (*Coffre à bijoux*), ca. 1774, Eichenkorpus mit Furnier aus Tulpenholz, Stechpalme, Ebenholz und Amaranth (Martin Carlin), Platten aus Frittenporzellan (Sèvres), feuervergoldete Bronze (Paris), 94,9 × 52,4 × 34,6 cm, Detroit Institute of Fine Arts, Bequest of Mrs. Horace E. Dodge in memory of her husband, Inv. 71.196

331 Dass die Preise von Objekten durchaus Konversationsthema waren, legt u. a. die Aufzeichnung des englischen Agrarwissenschaftlers und Publizisten Arthur Young (1741–1820) über Madame du Barrys *guéridon* nahe: „Es gibt einen exquisiten Tisch mit Porzellan aus Sèvres. Ich habe vergessen wie viele Tausende louis er gekostet hat." („Il y a une table en porcelaine de Sèvres, exquise. J'ai oublié combien de milliers de louis elle a couté.") Arthur Young, Voyages en France en 1787, 1788 et 1789, Paris 1931, Bd. 1, S. 197f., zitiert nach Schefzyk 2022, S. 45.

332 Vgl. zu Schloss Pawlowsk Massie 1990 und Ducamp 1993.

333 „devant la chaise longue il y a une table longue dont le bord est de porcelaine de Sèvres;" Benois 1903, S. 373.

334 „[…] deux ottomanes remplissent d'une côté le mur jusqu'à la porte, de l'autre côté ce sont deux bureaux assez élevés en porcelaine de Sèvres et bronze […]" Benois 1903, S. 374.

335 Der Schmuckkoffer befindet sich heute im Detroit Institute of Arts, Inv. 71.196. Vgl. Roche 1913, Bd. II, Pl. XXXIII; Kat. Detroit 1933, „A Jewel Cabinet", o. S.; Kat. New York 1966, S. 144 ; Baulez 1997; Kat. Detroit 1996, Kat. 8, S. 55–60; Gafifullin 2001, S. 76 und Schefzyk 2021, Kat. 58, S. 289.

336 „Vis-à-vis du lit une grande glace, devant laquelle se trouve placée la belle toilette que le roi de France m'a donnée. Dans les coins de l'appartement du côté des fenêtres il y a deux beaux vases de porcelaine de Sèvres bleue placés sur des demi-colonnes de marbre. […] A côté du lit la petite chiffonnière de Mütterchen avec son charmant dessin, devant la chaise longue il y a une table longue dont le bord est de porcelaine de Sèvres; de l'autre côté il y a une table avec une toilette en porcelaine de Sèvres." Benois 1903, S. 373.

Auf einem Tisch mit vier langen, schlanken, leicht geschwungenen Beinen ist eine querrechteckige Kassette montiert. In der Zarge des Tischs befindet sich eine Schublade mit Schreibunterlage. Mittels zweier Scharniere lässt sich der Deckel der Kassette öffnen, in ihrem Inneren befinden sich sieben übereinandergestapelte Einlegeböden. Sowohl die Zarge als auch die Kassette sind – mit Ausnahme der mit Marketerie versehenen Rückseite – mit Porzellanplatten aus Sèvres verkleidet. Kleine Rosen sind gleichmäßig über den weiß belassenen Grund des Porzellans verstreut, das schmale Rahmungen in *bleu céleste* und Gold aufweist. Die Front des kofferförmigen Aufsatzes ziert ein Lambrequin aus Porzellan, dessen feuervergoldete Bronzefassung eine Fransenbordüre imitiert.[337]

Neben Maria Fjodorownas Schmuckkoffer sind noch acht weitere bekannt.[338] Sie alle wurden an Mitglieder des französischen Hochadels geliefert, nicht selten anlässlich von deren Hochzeiten. Zu den Besitzerinnen von Carlins *coffres à bijoux* zählten Marie-Antoinette, Madame du Barry, Maria Josepha von Savoyen, *comtesse* de Provence (1753–1810), Louise Marie Thérèse Bathilde d'Orléans, *duchesse* de Bourbon (1750–1822), sowie Louise-Jeanne de Durfort, *duchesse* de Mazarin (1735–1781). Dieses Möbelstück vereinte die Funktion des Sekretärs mit einer Schmuckschatulle. Bereits durch die vorgesehene Aufbewahrung von Juwelen war ein *coffre à bijoux* vornehmlich für eine weibliche Klientel ausgelegt. Natürlich besaßen auch Männer Schmuckstücke, jedoch nicht in dem Ausmaß wie Frauen mit ihren Halsketten, Ohrringen, Armbändern, Broschen und Haaraccessoires.

Poiriers Version eines *coffre à bijoux* diente also zur Aufbewahrung sehr wertvoller und persönlicher Gegenstände. Hierbei konnte der emotionale Wert des Schmucks seinen monetären Wert übersteigen und auch die im Köfferchen verwahrte Korrespondenz mag in der Wertschätzung ihrer Besitzerin nicht weniger kostbar gewesen sein, als manches Schmuckstück. Beiden Objektgruppen – dem Schmuck und den Briefen – ist gemein, dass sie zu den intimsten, körpernähesten Besitztümern gehören. Schmuck wird direkt auf der Haut getragen und nimmt die Körperwärme an. Zudem mögen geschenkte Schmuckstücke als Erinnerung an geliebte Personen fungiert haben. Sie konnten auch als Demonstration einer Beziehung nach Außen dienen, beispielsweise durch Kameen mit dem Konterfei des Geliebten, die als Armband getragen wurden, wie jenes von Madame de Pompadour, das Ludwig XV. zeigt. Die Briefe hingegen enthielten mitunter die intimsten Gedanken und Gefühle, die handschriftlich zu Papier gebracht wurden. Das Schriftbild mag zudem ein Spiegel des Gemütszustands gewesen sein und beispielsweise innere Aufruhr durch eine zitternde Hand auf dem Papier Ausdruck gefunden haben.

Für diese intimen und in verschiedener Hinsicht wertvollen Objekte eignete sich Porzellan als schützende und verbergende Hülle ganz besonders. Es evozierte den tugendsamen weiblichen Körper, der als Gefäß für die Habseligkeiten dient. Vielleicht war es neben seiner Funktion als Aufbewahrungsköfferchen für Schmuck und Korrespondenz gerade das Material der *coffres à bijoux*, das sie zu einem geeigneten Hochzeitsgeschenk machte und möglicherweise erhielt auch Maria Fjodorowna ihren Schmuckkoffer zu diesem Anlass. Mit der Assoziation des eben *nicht*

337 Die Fransen sind so fein ausgearbeitet, dass zu vermuten steht, dass das Wachsmodell an echten Fransen abgenommen wurde. Vgl. Kat. New York 1964, S. 131 und Kat. Detroit 1996, S. 56.

338 Davon befinden sich drei im Metropolitan Museum of Art in New York (Inv. 1976.155.109, 58.75.41 und 58.75.42) und drei in Schloss Versailles (Inv. V 5807, V 6205 und V 6206). Vgl. für eine detailliertere Auflistung der noch bekannten Schmuckkoffer Kat. Detroit 1996, S. 58 und Baulez 1997, S. 17.

zerbrochenen Kruges konnten die *coffres* mit den Porzellanplatten aus Sèvres an das jungfräuliche Gefäß erinnern, dessen Wasser erst – so wie es sich gehörte – in der Ehe ausgeschüttet wurde und hoffentlich zur gewünschten Fruchtbarkeit führte. Vermutlich wurde dieses Bild nicht in dieser Schärfe wahrgenommen, sondern als Resultat des im 18. Jahrhundert populären Topos des zerbrochenen Kruges eher unterschwellig verstanden.

In Paris erwarb Maria Fjodorowna dann die drei weiteren Möbelstücke mit Porzellaneinlagen: die zwei *secrétaires à abattant* und den *bureau plat*. Ein *secrétaire à abattant* bezeichnete eine Form des Sekretärs mit einem hohen Aufbau, dessen Frontklappe um 90 Grad heruntergeklappt wurde und dann als Schreibfläche diente. Dahinter verbargen sich zahlreiche Fächer und Schubladen. Einer der beiden Sekretäre der russischen Großfürstin befindet sich heute im Metropolitan Museum in New York (Abb. 2.28).[339] Der Tisch steht auf vier zierlichen, sich nach unten verjüngenden Beinen. Fünf schmale Porzellanplatten verkleiden die Zarge, wobei die mittlere Platte nach unten konvex ausschwingt; darüber steht der Aufbau. Rechts und links befinden sich jeweils zwei offene, konvex geschwungene Regale, die mit Bändern aus feuervergoldeter Bronze verziert sind. Die zentrale Klappe ist mit drei Porzellanplatten verkleidet: Auf der rechteckigen, mittleren Platte mit einem breiten Rahmen in *bleu céleste* und Gold hängt ein Korb mit einer Fülle an Blumen an einer großen Schleife. Rechts und links flankieren sie zwei schmale Platten, auf denen ebenfalls Blumenarrangements an Bändern hängen. Abgeschlossen wird der *secrétaire* mit einer Marmorplatte und einem niedrigen umlaufenden Geländer.

Die zentrale Platte weist auf der Rückseite den Datumsbuchstaben „Y" für das Jahr 1776 auf. Vermutlich ist auch der Sekretär auf dieses Jahr zu datieren. Wohl im selben Jahr erwarb die berühmte Opernsängerin Marie-Joséphine Laguerre (1755–1783), die dank ihrer wohlhabenden Liebhaber einen luxuriösen Lebensstil pflegte, den *secrétaire à abbatant* bei Daguerre. Als ihr Besitz am 10. April 1782 – über ein Jahr vor ihrem Tod – versteigert wurde, führt das Inventar für diese Versteigerung einen *secrétaire à abbatant* auf, dessen Beschreibung mit jenem aus dem Metropolitan Museum übereinstimmt.[340] Bei dieser Auktion kaufte Daguerre das Möbelstück zurück und stellte es erneut zum Verkauf. Vermutlich im Mai oder Juni desselben Jahres erwarb Maria Fjodorowna dann den Tisch.

Den zweiten *secrétaire à abattant* (Abb. 2.29)[341] kaufte die russische Großfürstin auch bei Daguerre, allerdings stammte er aus der Werkstatt von Adam Weisweiler (1746–1820).[342] Er ist im Prinzip identisch aufgebaut wie der Carlin-Sekretär, allerdings ist die Zarge nur an der Front mit zwei schmalen Porzellanplatten verkleidet. Auch der Weisweiler-Sekretär hat an den Seiten jeweils zwei offene Regalböden, die jedoch exponierter sind, als bei der Carlin-Version, da der obere Abschluss des Aufbaus der konkaven Linie der Rückwand folgt, so dass die Regalböden nicht überdacht sind. Die klappbare Schreibplatte ist außen mit einer großen ovalen Porzellanplatte verkleidet, die in dunklem Blau gefasst ein lockeres Blumenarrangement zeigt. In die Zwickel sind vier weiß belassene Porzellanplatten eingepasst. Rechts und links rahmen schmale vertikale Bänder aus Porzellanplatten und zentralen feuervergoldeten Ornamenten das ovale Feld.

339 Vgl. Roche 1913, Bd. 2, Taf. LVI; Kat. New York 1966, Kat. 105, S. 186–190; Kat. Malibu 1991, S. 186; Wilson et al. 1984, S. 206f.; Kat. New York 2010, Kat. 32, S. 88f. und Schefzyk 2021, Kat. 33, S. 279.

340 Davillier 1870, Nr. 20, S. 41f.

341 Vgl. Roche 1913, Bd. 2, Taf. LVII; Lemonnier 1983, Nr. 57, S. 133 und 137; Kat. Detroit 1996, S. 59 und Droguet 2004, S. 133.

342 Adam Weisweiler war – wie auch Martin Carlin – ein höchst erfolgreicher deutscher Ebenist, der in Paris lebte und arbeitete.

An beiden Objekten ist das Porzellan dezidiert an dem Ort montiert, hinter dem sich die Schreibfläche und der Stauraum befinden. Auf den Regalböden daneben konnten Objekte öffentlich zur Schau gestellt werden. Maria Fjodorowna berichtete in dem Brief an ihre Mutter, dass sie auf ihren Sekretären kleine Marmorstatuetten, Kerzenständer, Uhren und kleine Kabinettstücke aufgestellt habe.[343] Hinter dem Porzellan, das nach außen hin seine dekorative Wirkung entfaltete und mit den an Bändern aufgehängten Blumengebinden mit den Stoffbezügen der Sitzmöbel harmonierte,[344] verbargen sich jedoch die intimen und privaten Schreibgegenstände. Alles, was Außenstehende zu sehen bekamen, war die makellose Porzellanoberfläche mit den gefälligen Blumen. In gleichem Maße wie das Gefühlsleben der Besitzerin des *secrétaire à abattant* hinter einer sorgsam konstruierten und kultivierten Fassade verborgen blieb, verschleierte auch das Porzellan das Innenleben des Möbelstücks.

Da sich die Provenienzen der noch erhaltenen *secrétaires à abattant* mit Porzellaneinlagen nicht bei allen Stücken bis ins 18. Jahrhundert rekonstruieren lassen, ist eine endgültige Aussage über die weibliche Konnotation dieser Möbel nicht möglich. Dort, wo sich noch nachvollziehen lässt, wer die Möbelstücke direkt bei Poirier beziehungsweise Daguerre kaufte, waren es jedoch Frauen: zum Beispiel die bereits erwähnte Opernsängerin Laguerre, Madame du Barry,[345] Marie-Thérèse von Savoyen, *comtesse* d'Artois (1756–1805) oder Marie-Antoinette.[346] Für Sekretäre mit herunterklappbarer Schreibfläche ohne Porzellanverkleidung sind sowohl männliche als auch weibliche Erstbesitzer dokumentiert.[347] Daher kann vorsichtig vermutet werden, dass die eigentlich genderunspezifische Schreibtischform des *secrétaire à abattant* durch die Verkleidung der Außenseite der Schreibfläche mit Porzellan eine weibliche Konnotation erfuhr.

Noch augenfälliger wird dieser Mechanismus bei Maria Fjodorownas *bureau plat* (Abb. 2.30): Während Porzellan an einem Sekretär ein eher genderneutrales Möbelstück auf eine weibliche Klientel ausrichtete, negierte das Material im Fall von Maria Fjodorownas *bureau plat* die eigentlich explizit männliche Zuordnung des Möbeltypus'. Im Gegensatz zum Sekretär war der *bureau plat* mit seiner offen zur Schau gestellten Schreibplatte ausschließlich Männern vorbehalten und diente dem beruflichen Schreiben. Als neue Form des Schreibtischs wurde er unter Mitwirkung von Charles-André Boulle (1642–1732) unter Ludwig XIV. entwickelt.[348] In der *Encyclopédie méthodique* wurden die *bureaux plats* als „[...] große Tische, die zur Schreib- oder Studierarbeit bestimmt sind: Sie bestehen aus einem Fuß und einem mehr oder weniger großen Oberteil"[349] beschrieben. Essenziell ist hier der Verweis auf das Schreiben als Arbeit. Die *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert präzisiert die Tischform: „Das BUREAU, im Sinne des Palastes, ist der Tisch, auf dem die Dokumente eines Prozesses schriftlich vom Berater, der darüber berichtet, abgelegt werden."[350] Das Spezifikum des *bureau* war demnach seine

343 „[…] surmontés de petites statues en marbre, de candélabres, de pendules et de petites pièces de cabinet." Benois 1903, S. 374.
344 Vgl. die Abbildungen auf S. 319–321 bei Benois 1903.
345 Vgl. Kat. New York 2010, Kat. 29, S. 82f.
346 Vgl. Kat. New York 2010, Kat. 47, S. 112f.
347 Vgl. bspw. den Sekretär aus Schloss Compiègne von Ludwig XVI. (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1971.206.17), den Lack-Sekretär von Adam Weisweiler für Ferdinand IV., König von Neapel (1751–1825) (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1977.1.14) und einen *secrétaire à abattant* von Gilles Joubert für Madame Adélaïde (London, Victoria & Albert Museum, Inv. W.17:1to3-1970).
348 Vgl. Auslander 1996, S. 45.
349 „Les bureaux sont des grandes tables destinées au travail de l'écriture ou de l'etude : ils sont composés d'un pied & d'un dessus plus ou moins grand." Encyclopédie méthodique 1782–1832, Bd. 4, Menuiserie, S. 698.
350 „BUREAU, en terme de Palais, est la table sur laquelle sont posées les pièces d'un procès par écrit, par le conseiller qui le rapporte." Encyclopédie 1751–1772, Bd. 2, BUREAU, S. 465.

offene Schreibfläche, auf der die Dokumente für die Umstehenden sichtbar lagen. Das Möbelstück gehörte zur Ausstattung der Büros von Anwälten, Geschäftsmännern, königlichen Beamten, Literaten etc. Da diese Professionen praktisch ausschließlich männlich besetzt waren, war der *bureau plat* als untrennbar mit ihnen verwobenes Objekt ebenfalls männlich konnotiert.

In seinem Traktat *Le Génie de l'architecture* beschreibt der Architekt Nicolas Le Camus de Mézières (1721–1793) ausführlich sämtliche Räume eines idealen Appartements im 18. Jahrhundert sowie ihre adäquate Ausstattung. Über Kabinette schreibt er, dass in jedem ein *bureau* platziert werden soll.[351] Dabei handelt es sich explizit um Raumtypen, die ausschließlich von Männern genutzt wurden, wie das *grand cabinet* und das *arrière-cabinet*. Bereits die Doppeldeutigkeit des Begriffs *bureau* als Bezeichnung sowohl für ein Büro als auch für diesen Schreibtischtypus verweist auf den unmittelbaren Zusammenhang des Orts mit dem Objekt. Um Verwechslungen zu vermeiden, wurde der Schreibtisch daher häufig *bureau plat* genannt. Dena Goodman hat darauf hingewiesen, dass auch zahlreiche Definitionen des *bureau* als Möbel mit den Worten „Dies ist ein Ort ..." beginnen.[352] Diese Kategorisierung als Ort der Arbeit und der männlichen Repräsentation war ein wesentlicher Aspekt dieses Schreibtischtypus', denn wer in und an einem *bureau* arbeitete, signalisierte seine erfolgreiche Position innerhalb der Gesellschaft.[353]

Dennoch erwarb Maria Fjodorowna 1782 in der *Couronne d'Or* auch einen solchen Tisch. Ihr *bureau plat*, der sich heute im J. Paul Getty Museum in Los Angeles befindet, ist in seiner Grundform rechteckig mit halbkreisförmigen Schmalseiten.[354] Die mit Leder verkleidete Schreibfläche wird rechts und links entlang der Rundungen von einem niedrigen Geländer eingefasst. Seine Zarge ist umlaufend mit 14 Porzellanplatten der Manufaktur Sèvres verkleidet, deren weiße, in *bleu céleste* umrandete Reserven locker arrangierte Blumenbouquets zieren. Sieben der 14 Platten sind auf der Rückseite mit den verschlungenen „LL" der Manufaktur Sèvres gemarkt. Sie weisen zudem den Jahresbuchstaben „AA" für 1778 sowie die Initialen „VD" für den Goldmaler Jean-Baptiste-Emmanuel Vandé d. Ä. (1753–1779 tätig) auf. Bänder aus feuervergoldeter Bronze fassen die Porzellanplatten ein. An der Front sowie an den beiden abgerundeten Seiten der Zarge befindet sich jeweils eine Schublade. In die Kanneluren der sich verjüngenden Tischbeine sind feuervergoldete Bronzebeschläge eingepasst. Auf der Unterseite des Tischs befindet sich neben dem rechten vorderen Tischbein die – teils unleserliche, aber eindeutige – Signatur „M. CARLIN". Neben dem hinteren linken Tischbein hat sich das Etikett des *marchand-mercier* Dominique Daguerre erhalten.[355]

Die Datumsbuchstaben auf der Rückseite der Porzellanplatten lassen vermuten, dass der Tisch 1778 fertig gestellt wurde, also vier Jahre bevor die russische Großherzogin ihn erwarb. Möglicherweise hatte Daguerre auch dieses Möbelstück zunächst veräußert und später zurückgekauft, wie es bei dem Sekretär der Opernsängerin Marie-Joséphine Laguerre der Fall gewesen war.[356]

---

351 „Au surplus, dans chacune de ces pieces on doit placer un bureau." Le Camus de Mézières 1780, S. 157.

352 Goodman 2007, S. 186.

353 Vgl. Goodman 2007, S. 188.

354 Vgl. vor allem Kat. Malibu 1991, Nr. 39, S. 188–192; außerdem Duveen Brothers o. J.; Kat. New York 1966; Auktionskat. Christie's London 1983, Lot 54; Walsh 1984, Nr. 12, S. 265f. und Wilson et al. 1984, Nr. 10, S. 201–207; für eine vollständige Bibliografie vgl. Kat. Los Angeles 2001, Nr. 75, S. 42.

355 Mein Dank gilt dem Getty Research Institute sowie dem J. Paul Getty Museum und insbesondere Jeffrey Weaver für die Möglichkeit, vor Ort über den Tisch zu recherchieren und ihn außerhalb der Öffnungszeiten aus nächster Nähe untersuchen zu dürfen.

356 Dass es eine durchaus gängige Praxis war, Möbel und anderweitige wertvolle Objekte zu versteigern, wenn ihre Besitzerinnen Schulden begleichen mussten oder verstorben waren, zeigt Kathryn Norberg: Norberg 2007, S. 97f.

Abb. 2.32
Louis-Lié Périn-Salbreux, *Marie-Adélaïde de France, dite Madame Adélaïde à sa table à écrire dans ses appartements de Versailles*, 1776, Öl auf Leinwand, 60 × 49 cm, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. MV 9085

Ob der Schreibtisch auch vor Maria Fjodorowna einer Frau gehörte, muss unbeantwortet bleiben. Allerdings hatte Martin Carlin noch zwei weitere dieser Schreibtische geschaffen, die jedoch nicht mit Porzellanintarsien versehen wurden, sondern mit Lackpaneelen.[357] Einer der beiden befindet sich im Victoria & Albert Museum in London, seine frühe Provenienz ist nicht bekannt.[358] Der zweite dieser Lacktische hatte Madame Victoire (1733–1799) gehört, einer Tochter von Ludwig XV., und stand in ihrem *grand cabinet* in Schloss Bellevue.[359] Madame Victoire blieb ihr Leben lang unverheiratet. 1791 ging der Tisch wohl an ihre Schwester Madame Adélaïde (1732–1800).[360] Diese besaß offenbar einen weiteren *bureau plat*, zumindest lässt dies ein Gemälde von Louis-Lié Périn-Salbreux (1753–1817) vermuten, auf dem sie an einem solchen Möbelstück schreibend in ihrer Bibliothek dargestellt ist (Abb. 2.32). Auch die vierte Tochter Ludwigs XV. heiratete nie und galt als ausgesprochen gebildet. Möglicherweise erlaubten diese Umstände sowie ihre hohe soziale Position einer Frau den Besitz dieses eher extravaganten Möbelstücks.

Eine viel zitierte Anekdote aus den Memoiren von Stéphanie-Félicité, *comtesse* de Genlis (1746–1830) verdeutlicht, dass ein *bureau plat* im Besitz einer Frau durchaus Aufsehen erregte: Madame de Genlis hatte eine Jahrzehnte dauernde Affäre mit Louis-Philippe II. Joseph de Bourbon, *duc* de Chartres (1747–1793).[361] 1769 war sie zur Hofdame der Ehefrau ihres Geliebten, Louise Marie Adélaïde de Bourbon-Penthièvre, *duchesse* de Chartres (1753–1821) ernannt worden. Als diese 1777 Zwillingsmädchen gebar, wurde Madame de Genlis deren Kinderfrau. 1782 ernannte Louis-Philippe sie ebenfalls zur Erzieherin seiner Söhne. Damit war sie die erste Frau, der die Erziehung und Bildung von Prinzen oblag. Um sich ganz dieser Aufgabe widmen zu können, hatte Madame de Genlis bereits 1777 ihre Appartements im Palais Royal verlassen und war in einen eigens für sie errichteten Pavillon auf den Ländereien des Konvents Belle-Chasse gezogen. Ihren eigenen

357 Auch Lack scheint ein eher weiblich konnotiertes Material gewesen zu sein. Einige Fürstinnen des 18. Jahrhunderts dilettierten in dieser Technik, so bspw. Sibylla Augusta von Baden-Baden (1675–1733), die ein Rezeptbuch hinterließ, in dem sich auch Rezepturen für Lackfirnisse befinden, die sie selbst entwickelt hatte. Vgl. Bischoff 2002, S. 172. Für diesen Hinweis gilt mein Dank Verena Suchy.
358 Inv. 1049:1-1882. Vgl. Miller/Young 2015, S. 174 und Schefzyk 2021, Kat. 63, S. 291.
359 Der Tisch befindet sich heute im Pariser Louvre, Inv. OA 10419. Vgl. Sargentson 1996, S. 48f.; Goodman 2009, S. 230; Durand et al. 2014, Kat. 170, S. 416 und Schefzyk 2021, Kat. 64, S. 291f.
360 Vgl. Kat. Paris 1993, Bd. 1, Kat. 84, S. 261 und Durand et al. 2014, Kat. 170, S. 416.
361 Philippe war der Sohn von Louis Philippe I. de Bourbon, *duc* d'Orléans (1721–1785). Den Titel seines Vaters erbte er erst 1785 nach dessen Tod. Bis dahin war er als *duc* de Chartres bekannt.

Angaben nach waren die beiden einzigen Dinge, die sie dorthin mitnahm, ihr naturwissenschaftliches Kabinett sowie ihr *bureau plat,*[362] der ein Geschenk ihres Mannes gewesen war. Allein die Tatsache, dass dieser Tisch eines von nur zwei Dingen war, das sie aus ihrem vorherigen Zuhause mitnahm, unterstreicht die Relevanz, die er für sie hatte. Durch die Verbindung mit dem naturwissenschaftlichen Kabinett, ebenfalls eher männlich konnotiert, betont sie emphatisch ihre Rolle als extraordinäre Frau. Leider beschreibt Madame de Genlis ihren Schreibtisch nicht näher, so dass sich nicht mehr rekonstruieren lässt, welche Dimensionen, Formen und Materialien er aufwies.

Dass der Besitz eines solchen Schreibtischs für sie als Frau in der Tat außergewöhnlich gewesen sei, betont sie noch einmal explizit in ihren Memoiren: Sie sei die erste Frau gewesen, die ein solches Möbelstück besessen habe. Dafür sei sie zunächst stark kritisiert worden, doch danach hätten „fast alle Frauen" einen *bureau plat* besessen.[363] Hier übertreibt Madame de Genlis ganz offensichtlich, vielleicht um ihre Vorreiterrolle in Fragen des Stils zu unterstreichen. Gleichzeitig zitiert Madame de Genlis ein langes Gedicht, das ihr Bruder, Charles-Louis du Crest, *marquis* de Saint-Aubin (1747–1824), für sie verfasst, als Bild gerahmt und unterhalb des Spiegels über ihrem *bureau plat* aufhängt hatte:[364]

> Wie ein alter Notar in langem Mantel,
> mit bleichem und langem Gesicht,
> vertrocknet vor einem *bureau*,
> Das ist seine Pflicht, das ist seine Art;
> Doch weil sich dieses Möbelstück eines Anwalts,
> dieser dunkle und triste *bureau*
> Bei Ihnen befindet, meine Thémire,
> kann ich nicht umhin zu sagen,
> Auch wenn es Sie erzürnen möge,
> Dass ein *bureau* nicht für Sie gemacht ist.
> Nein, dies ist wahrlich nicht sein Platz.
> Entfernen Sie sich von diesem *bureau*,
> Die vergeblichen Studierarbeiten,
> Wenn man liebenswürdig und hübsch ist,
> Sind die süße Erholung, die sie kosten, nicht wert.[365]

Diese Zeilen werden gemeinhin als starker Beleg dafür herbeigezogen, dass ein *bureau plat* im Besitz einer Frau als nicht passend empfunden wurde.[366] Dass dies durchaus der Fall gewesen sein wird, legen bereits die weiter oben zitierten Lexikoneinträge nahe. Allerdings darf bei dem Gedicht von Madame de Genlis' Bruder der vermutlich ironische Unterton nicht außer Acht gelassen werden. Allein der Umstand, dass er das Blatt rahmen und über ihrem Schreibtisch aufhängen ließ – und sie das Gedicht nicht entfernte –, spricht schon dafür, dass es sich in diesem Fall um Geplänkel zwischen Geschwistern gehandelt haben dürfte. Als Erzieherin der Prinzen war sie ganz offensichtlich eine respektierte Intellektuelle und es wäre wohl unwahrscheinlich anzunehmen, dass ihr Bruder ihr diese Arbeit ernsthaft ausreden wollte, da sie „liebenswürdig und hübsch" sei. Dennoch zeigen Madame de Genlis' *bureau plat* und das Gedicht ihres Bruders, dass die Ausnahme

362 „[...] je n'avois emporté du Palais-Royal que cela [mon cabinet d'histoire naturelle] et mon bureau. Genlis 1825, Bd. 3, S. 70.
363 „J'ai été la première femme qui ait eu un bureau ; ce que l'on critiqua beaucoup d'abord, et ensuite presque toutes les femmes en eurent [...]" Genlis 1825, Bd. 3, S. 70.
364 „Mon frère fit à ce sujet de jolis vers qu'il écrivit et fit encadrer dans un petit tableau qu'il plaça au-dessous de la glace de mon bureau." Genlis 1825, Bd. 3, S. 70.
365 „Qu'un vieux notaire en long manteau, / Avec une pâle et long visage, / Se sèche devant un bureau, / C'est son devoir, c'est son usage; / Mais que ce meuble de barreau, / Que ce noir et triste bureau / Se trouve che vous, ma Thémire, / Je ne puis m'empêcher de dire, / Dussiez-vous en être en courroux, / Qu'un bureau n'est pas fait pour vous. / Non, ce n'est point ici sa place. / Du bureau quittez la manie, / De l'étude les vains traveaux, / Lorsqu'on est aimable et jolie, / Ne valent pas un doux repos." Genlis 1825, Bd. 3, S. 70f.
366 Vgl. Goodman 2009, S. 231.

Abb. 2.33
Maurice-Quentin de La Tour, *Madame de Pompadour*, 1755, Pastell auf Papier, 177 × 131 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. INV 27614, Recto

die Regel bestätigt. Auch der *marquis* de Saint-Aubin kategorisiert den Schreibtisch als Möbel eines Anwalts und Ort des Studierens. Letzteres sei für eine hübsche Frau Zeitverschwendung.

Dieselbe Kritik findet sich in Besprechungen eines Gemäldes von Madame de Pompadour, auf dem sie an einem solchen Schreibtisch sitzt: Auch hier wird bemängelt, dass eine schöne Frau nicht beim Studieren gezeigt werden solle. Offensichtlich galten diese beiden Aspekte als unvereinbar. Das Porträt hatte Madame de Pompadour 1749 bei Maurice-Quentin de La Tour (1704–1788) in Auftrag gegeben (Abb. 2.33). Nach einigen Verzögerungen stellte der Maler das großformatige Pastellgemälde 1755 fertig. Noch im selben Jahr wurde es im Salon im Louvre ausgestellt. Gezeigt wurde das Porträt auf einer Staffelei, die von einer Balustrade umgeben war – eine Präsentationsform, die sonst ausschließlich Gemälden der königlichen Familie vorbehalten war.[367]

367 Vgl. zur Entstehungsgeschichte des Porträts vor allem Méjanès 2002; außerdem Seufert 1998; Stickel 2010 und Devaureix 2017.

La Tour zeigt Madame de Pompadour als Ganzkörperfigur in einem hellen Kleid mit silberner und goldener Stickerei. Neben ihr befindet sich ein imposanter *bureau plat*, der mit massiven, prunkvollen Bronzebeschlägen verziert ist. Die gesamte Tischplatte ist von Büchern und Zeichnungen bedeckt: neben einem Globus stehen unter anderem Montesquieus (1689–1755) *L'Esprit des lois* und der vierte Band der *Encyclopédie* – dem zur Entstehungszeit des Pastells aktuellen Band – sowie Giovanni-Battista Guarinis (1538–1612) 1580 erschienenes *Pastor Fido*, damals eines der populärsten Hirtenstücke.[368] Davor liegen weitere Bücher übereinander und bedecken eine Grafik, die über die Tischkante hängt. Auf dem radierten Blatt sind ein Gemmenschneider bei der Arbeit sowie seine Instrumente zu sehen. Neben der Aufschrift „PIERRES GRAV[ÈES]" sind der Titel *Représentation de la situation dans laquelle est le graveur en pierres fines et des divers instruments* sowie die Signatur „Pompadour sculpsit" zu lesen.[369] An das Bein des *bureau plat* ist eine Mappe mit dem Wappen der Pompadour gelehnt, aus der ebenfalls Blätter hervorschauen – möglicherweise Architekturentwürfe. Unter dem Schreibtisch steht eine hohe Deckelvase aus blau-weißem Ming-Porzellan. In den Händen hält die Pompadour Notenblätter, auf dem Sessel hinter ihr liegen eine Barockgitarre sowie ein weiteres Notenheft.

Sämtliche Madame de Pompadour umgebenden Objekte sind präzise auf ihre Selbstrepräsentation abgestimmt. Die Instrumente, Notenblätter und Grafiken verdeutlichen ihre besonderen Neigungen und Talente. Mittels der Bücher wird einerseits durch den *Pastor Fido* auf ihre Leidenschaft für das Theaterspielen verwiesen, vor allem jedoch ihre Unterstützung der aufklärerischen Ideen der Zeit demonstriert. Der *bureau plat* dient hier in seiner Funktion als Möbelstück eines wichtigen Amtsinhabers als weiteres Element um ihre tragende Rolle an der Seite des Königs – und nun auch der Königin – zu verdeutlichen. Lena Katharina Stickel sieht auch in der Art, wie Madame de Pompadours Haare frisiert sind, also in den kleinen *chignons*, eine Analogie zu den Alongeperücken der französischen Staatsmänner.[370]

Die Forschungsliteratur konstatiert einhellig, dass La Tours Porträt durchweg negativ besprochen wurde und Madame de Pompadour vor allem für ihre Repräsentation als *femme savante*, also als Intellektuelle, in der Kritik stand. Der *bureau plat* war auf offiziellen Gemälden von Schriftstellern, Architekten, Finanzmännern, Politikern und anderen Staatsmännern omnipräsent. Man denke beispielsweise an Louis-Michel Van Loos (1707–1771) Porträt von Denis Diderot[371] oder an Hyacinthe Rigauds (1659–1743) Darstellungen von Philibert Orry (1689–1747),[372] *contrôleur général des Finances* und dem Politiker Marc-Pierre de Voyer de Paulmy, *comte* d'Argenson (1696–1764).[373] Sie alle sitzen würdevoll an ihren *bureaux plats*, gekleidet in die Roben ihrer Ämter oder sorgsam zurechtgemacht. Es besteht kein Zweifel daran, dass dies repräsentative Porträts sind – nicht zuletzt durch die Schreibtische neben

368 Band 4 wurde im Oktober 1754 publiziert.
369 Dass Madame de Pompadour als Urheberin des Blatts genannt wird, ist lediglich ein Verweis auf ihre Leidenschaft für Gemmen. Zwar versuchte sie sich in der Kunst des Steinschneidens, dieses Blatt stammt jedoch nicht von ihrer Hand. Es handelt sich um die Kopie einer Illustration aus dem ersten Band von Jean-Pierre Mariettes (1694–1774) *Traité des Pierres gravées*, das 1750 erschienen war. Vgl. Seufert 1998, S. 26.
370 Stickel 2010, S. 20.
371 Paris, Louvre, Inv. RF 1958.
372 Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. MV3767.
373 Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. MV3830.

ihnen, die sie als wichtige Männer ausweisen.[374] Im Unterschied zu Périn-Salbreuxs fast genrehafter Darstellung von Madame Adélaïde in ihrer Bibliothek stellte La Tour Madame de Pompadour in derselben Art dar, wie sonst nur für die einflussreichen Männer der Nation üblich.

Der Kunstkritiker Guillaume Baillet de Saint-Julien (1726–1795) formulierte entsprechend harsche Kritik an diesem Gemälde. Er bemängelt zunächst, dass Madame de Pompadour im Dreiviertelprofil und nicht *en face* porträtiert wurde. Dadurch wirke sie abgelenkt und in Folge weniger anmutig. Ihre Frisur mit den hochgesteckten und ungepuderten Haaren ist Saint-Julien nicht einfallsreich genug. Auch wenn sich der Großteil der Damen so frisieren würde, hätte La Tour ihrem Kopf ein pittoreskeres Ornament verleihen sollen. Man könne meinen, La Tour habe beabsichtigt, das Porträt eines Philosophen zu malen. Ob er denn nicht wisse, dass Ablenkung und Vernachlässigung von Anpassungen vermieden werden müssten, um eine schöne Frau zu malen? Damit sein freches Unterfangen den Betrachtern auffalle, platziere er sorgfältig sehr ernste Bücher auf einem Tisch im Bild. Solche Nachbarn vertrügen sich nicht mit der Liebenswürdigkeit, ihre Nähe sei ansteckend. Denn in Anwesenheit der *Encyclopédie* sei man gezwungen, eine schwere und ernste Manier anzunehmen.[375]

Grund des Anstoßes ist also ganz offensichtlich die Darstellung von Madame de Pompadour als „Philosophin", also als Intellektuelle. Deutlich formuliert Saint-Julien, dass die Insignien von Bildung im Widerspruch zur Schönheit einer Frau stünden. Auf den *bureau plat* geht er nicht explizit ein, doch auch er verkörpert jene Aspekte an La Tours Gemälde, die dem Kritiker missfallen. Ganz offenbar verletzt das Pastell für Saint-Julien vorsätzlich das einer Frau angemessene Dekorum, da er La Tour unterstellt, bewusst auf sein „freches Unterfangen" hinzuweisen. Doch nicht alle Kritiker teilten Saint-Juliens Einschätzung. Im *Mercure de France* wurde La Tours Pastell als „ein Gemälde von größter Schönheit"[376] beschrieben und die *Année litteraire* lobte: „Monsieur de la Tour [...] hat sich mit dem Porträt von Madame de Pompadour neuen Ruhm erworben."[377] In beiden Besprechungen wird mit keinem Wort auf die Darstellung Madame de Pompadours als *femme savante* eingegangen. Nun sind drei Kritiken eines Gemäldes selbstverständlich nicht repräsentativ. Dennoch können sie vermitteln, dass die Rezeption des Porträts der Pompadour durchaus heterogen war und die Inszenierung der *maîtresse en titre* als gebildete Frau nicht kategorisch abgelehnt wurde.[378]

Die oben genannten Beispiele verdeutlichen, dass ein *bureau plat* im Besitz einer Frau kein so großer Skandal war, wie zunächst angenommen.

---

374 Natürlich arbeitete auch der König selbst an einem *bureau plat*, dieser ist jedoch nicht Teil seiner Repräsentation auf Gemälden. Dort liegt der Fokus auf den üblichen Würdenformeln wie Säule und Vorhang sowie vor allem auf Krone und Zepter.

375 „On n'apperçoit que les trois quarts de la tête & il auroit fallu la voir en face. Les regards sont perdus & cela donne un air de distraction qui ne vas pas avec les graces. La coëffure n'est pas mieux imaginée. Elle est en cheveux relevés par derriere & sans poudre. Quoique la plûpart des femmes se coëffent de cette maniere, il auroit fallu donner à la tête un ornement plus pictoresque. On diroit que M. de la Tour s'est proposé de faire le portrait d'un Philosophe. Ne sçait-il pas que la distraction & la négligence des ajustemens doivent être évités, lorsqu'on veut représenter une belle femme? [...] Afin que son hardi projet n'échapât pas aux Spectateurs, il a eu le soin de placer sur une table qui est dans ce tableau, des livres très-sérieux. De pareils voisins ne sympathisent pas avec l'agréable, leur proximité est contagieuse. En présence de l'Encyclopédie, on est forcé de prendre un maintien grave & sevère." Saint-Julien 1755, S. 5f.

376 „un tableau de la plus grande beauté" Mercure de France 1755, November, S. 182.

377 „M. de la Tour [...] s'est acquis une gloire nouvelle par le portrait de Madame de Pompadour." L'année littéraire 1755, S. 54f.

378 Vgl. zu Frauen, die mit klassischen Rollenbildern brachen Sheriff 1996 und Hyde 2008. Außerdem wird im Waddesdon Manor ein François Guérin († 1791) zugeschriebenes Gemälde aufbewahrt, das einen Mann und eine Frau beim Gespräch über die Wissenschaften an einem *bureau plat* zeigt (Inv. 2376). Noch 1967 hielt man die Dargestellten für Madame de Pompadour und den *duc* de Choiseul. Vgl. Kat. Waddesdon 1967, Kat. 109, S. 240f. Heute spricht das Museum aufgrund von fehlenden Belegen nur noch von einem Mann und einer Frau.

Abb. 2.34
Jean-Charles Baquoy nach Jean-Michel Moreau d. J., *C'est un fils, Monsieur*, 1775–1777, Kupferstich auf Papier, 41 × 31,8 cm, Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, Inv. G.184

Vermutlich gab es auch keine trennscharfe Unterteilung in feminine und maskuline *bureaux plats*: Zwar ist Maria Fjodorownas Schreibtisch deutlich kleiner als die großen repräsentativen *bureaux plats* vieler Staatsmänner, dies bedeutet jedoch nicht, dass nicht auch Männer Schreibtische mit kleineren Dimensionen besessen haben. Gleiches gilt für die konvex geschwungenen Schmalseiten des Möbelstücks, wie eine Zeichnung mit dem Titel *C'est un fils, Monsieur* von Jean-Michel Moreau d. J. (1741–1814) nahelegt (Abb. 2.34). Dargestellt ist ein Studierzimmer, in dem ein Mann an seinem Schreibtisch sitzt. Eine Frau und eine Amme mit einem Neugeborenen im Arm stürmen in das Zimmer. Mit erhobenem Arm verkündet die jüngere Frau, dass es sich bei dem Kind – wie dem Titel des Stichs zu entnehmen ist – um einen Jungen handelt. Der Mann ist gerade im Inbegriff, freudig aus seinem Sessel zu springen. Bei seinem Schreibtisch handelt es sich um einen *bureau plat* mit abgerundeten Schmalseiten, der jenem von Maria Fjodorowna mit seinen schlanken Beinen und der reduzierten Tiefe sehr ähnelt, wenngleich er etwas länger ist und dementsprechend von zwei zusätzlichen Beinen getragen wird. Maria Fjodorownas Schreibtisch mag also durchaus feminisierte Formen aufgewiesen haben, der *bureau plat* in Moreaus Zeichnung exemplifiziert jedoch, dass auch Männer zierliche *bureaux plats* besaßen.

Der Kontrast zwischen den repräsentativen, massigen Schreibtischen mit ihren starken geschwungenen Beinen und den reichen Bronzebeschlägen und dem zarteren Typus ist wahr-

scheinlich mehr durch einen Stilwandel bedingt, als durch eine genderspezifische Differentiation. In den späten 1770er-Jahren waren die geschwungenen Kurven des Rokoko bereits den gradlinigeren Formen des Neoklassizismus gewichen.[379] Ohne dass der *bureau plat* generell kleinere Dimensionen als in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgewiesen hätte, ist eine gewisse Hinwendung zum Zierlicheren zu beobachten. Es hat sich eine Vielzahl an *bureaux plats* erhalten, die in etwa die Maße von Maria Fjodorownas *bureau plat* (75 x 125 x 60 Zentimeter) aufweisen.[380] Dass sich all diese Schreibtische im Besitz von Frauen befunden haben, ist höchst unwahrscheinlich. Gleichzeitig verdeutlicht das Gemälde von Madame Adélaïde an ihrem *bureau plat*, dass auch Frauen an eher schlichten Schreibtischen ohne Porzellan- oder Lackintarsien arbeiteten.

An dieser Stelle lässt sich also vorläufig zusammenfassend sagen, dass Frauen und *bureaux plats* wohl in geringerer Opposition zueinander standen, als in der Literatur bisher angenommen. Sicherlich gehörte dieser spezifische Schreibtisch nicht zur Standardeinrichtung der Appartements einer Frau, wie beispielsweise der *secrétaire*. Dennoch scheint er auch für Frauen, deren Schreibarbeit über das Verfassen von privaten Briefen hinausging, die logische Wahl gewesen zu sein. Im Unterschied zu den *bureaux plats* im Besitz der meisten Männer übten diese Frauen jedoch keine Berufe an ihnen aus, sondern – wie bereits das Gedicht von Madame de Genlis' Bruder zeigt – gingen Studierarbeiten nach. Dies legt auch die Bezeichnung Madame de Pompadours an ihrem *bureau plat* als *femme savante* nahe. Somit kann der *bureau plat* als Symbol für Wissensaneignung verstanden werden. Unter gewissen Voraussetzungen – vermutlich vornehmlich hohem gesellschaftlichem Rang – war dies für Frauen offenbar akzeptabel.

Maria Fjodorownas *bureau plat* mit den Porzellaneinlagen unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von den oben besprochenen Schreibtischen. Während Madame Adélaïde und Madame de Victoire ihre Schreibtische im *grand salon* beziehungsweise der Bibliothek platziert hatten, entschied sich die russische Großfürstin, den Schreibtisch in ihrem Schlafzimmer aufzustellen – einem der privatesten Räume und eigentlich kein Ort zum Arbeiten oder Studieren. Möglicherweise verschob sich durch die Porzellaneinlagen an dem Möbelstück seine Funktion von dem Ort des ernsthaften Studierens, dessen Platz eine Bibliothek oder ein *grand salon* war, hin zu einem privateren Möbelstück, das problemlos in das Ensemble eines Schlafzimmers integriert werden konnte. Im Falle Maria Fjodorownas bildete der *bureau plat* eine materielle Einheit mit dem *coffre à bijoux*, den zwei Toilettenservicen sowie den beiden blauen Vasen aus Sèvres. Mit seiner Evozierung des weiblichen Körpers eignete sich Porzellan eventuell in besonderem Maße zur Einrichtung des Schlafzimmers, das in der klassischen Enfilade in der Regel zu den letzten und damit privatesten Räumen gehörte. Mit dem Bett war dies der Ort, an dem die Ehe vollzogen wurde und – um bei dem Bild des eben *nicht* zerbrochenen Kruges zu bleiben – das Wasser zum Zweck der Fruchtbarkeit ordnungsgemäß ausgegossen wurde. Toilettenservice waren besonders körpernahe Objekte, da sie nicht nur in die Hand genommen wurden, sondern auch dazu beitrugen, das Gesicht zu transformieren (siehe hierzu Kapitel 3.1.3). Dass Maria Fjodorowna entschied, den *bureau plat* an diesem Ort aufzustellen, dürfte an den Porzellanintarsien gelegen

379 Vgl. zu den verschiedenen Möbelstilen im Frankreich des 18. Jahrhunderts bspw. Wannenes 1998 und Droguet 2004.
380 Vgl. hierzu die Online-Datenbanken von bspw. dem Metropolitan Museum of Art in New York, dem Victoria & Albert Museum in London oder von Waddesdon Manor.

haben. Durch das Material mit seiner femininen und in diesem Fall beinahe intimen Konnotation scheint die Form des Möbelstücks in den Hintergrund zu treten.

Anhand von Maria Fjodorownas Möbeln mit Porzellaneinlagen der *marchands merciers* Simon-Philippe Poirier und Dominique Daguerre lässt sich exemplarisch nachvollziehen, dass auch die für den Markt gefertigten Möbel für eine vermögende Klientel gedacht waren, die vornehmlich weiblich war. Bei diesen Möbeln fand der weibliche Körper mittels der Porzellanplatten Anklänge, die Hand in Hand mit der Funktion der Möbeltypen gingen: Bei den *coffres à bijoux* bildete die Verkleidung aus Porzellan einen regelrechten Körper, in dessen Innerem intime Gegenstände verwahrt wurden. Im Fall der *secrétaires à abattant* verbargen sich hinter den Porzellanplatten die Schreibfläche sowie die Fächer zur Aufbewahrung der Korrespondenz – auch hier findet sich der Aspekt der Intimität. Gleiches ist für den *bureau plat* im Schlafzimmer von Maria Fjodorowna festzustellen. Auch wenn Porzellan bei weitem nicht ausschließlich in den privaten Räumen der Appartements des 18. Jahrhunderts präsent war, scheint das Material durch seine körpernahe Assoziation doch prädestiniert für diesen Bereich gewesen zu sein.

2.4 Die Brust einer Königin. Marie-Antoinettes *jattes tétons* in der *Laiterie de la Reine* von Rambouillet

Eine Objektgruppe, welche die Körpernähe förmlich auf die Spitze treibt, sind die vier brustförmigen Schalen (*jattes tétons* oder *bols sein*), die für Königin Marie-Antoinettes Lustmolkerei in Rambouillet geschaffen wurden (Abb. 2.35). Die zartrosa Schalen mit den leuchtend rosa Brustwarzen ruhen leicht auf den insgesamt sechs Hörnern der Ziegenböcke, deren Köpfe die Dreifüße zieren. Geschaffen wurden sie, um warme Milch aus ihnen zu trinken. Dazu mussten sie mit beiden Händen umschlossen und vom Dreifuß gehoben werden. Das Zusammenspiel des perfekt imitierten Inkarnats und der makellos glatten Oberfläche des Porzellans, das durch die Milch körperwarm erscheint, führt dabei zu einem höchst sinnlichen Erlebnis – beinahe könnte man meinen, eine echte Brust in den Händen zu halten, obwohl das Objekt gleichzeitig hochartifiziell bleibt. Die Verbindung der weiblichen Brust mit der Milch weckt unweigerlich Assoziationen an das Stillen. Vermutlich sollte genau diese Assoziation mit der *jatte téton* hervorgerufen werden. Porzellan mit seiner Fähigkeit, wie kein zweites Material im 18. Jahrhundert, Haut darzustellen, wird dezidiert zum Erreichen dieses Ziels eingesetzt worden sein.

Die *bols sein* wurden 1787 als Teil eines umfangreichen Porzellanservice in Sèvres für Marie-Antoinettes *laiterie d'agrément* im Schlosspark von Rambouillet geschaffen. Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um eine erotisch konnotierte Darstellung einer nackten Frauenbrust. Vielmehr war die *jatte téton* Bestandteil eines komplexen Bildprogramms, das nicht die Entblößung der französischen Königin zum Ziel hatte, sondern im Gegenteil die Wiederherstellung ihres Ansehens beim französischen Volk. Dabei spielte die nackte Brust eine zentrale Rolle, weil sie im Zusammenspiel mit der Architektur und dem Bildprogramm der Lustmolkerei von Rambouillet ganz explizit die Assoziation an das Stillen wecken und Marie-Antoinette auf diese Weise als fürsorgliche Mutter einer ganzen Nation präsentierten sollte. Das Gelingen dieses Repräsentationsprogramms basierte grundlegend auf den materialspezifischen Eigenschaften des Porzellans.

Abb. 2.35
Brustschale (*jatte téton*) aus dem Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1787, Fritten- und Hartporzellan (Sévres), 12,5 × 12,2 cm, Ø 13,3 cm, Sèvres, Manufacture et musée nationaux, Inv. MNC23399

2.4.1 Rambouillet: eine *laiterie d'agrément* für die Königin

Letztendlich verdankt die *laiterie de la Reine* im Schlosspark von Rambouillet ihre Existenz der Jagdleidenschaft Ludwigs XVI. (1754–1793), denn der König fand so großen Gefallen an den wildreichen Wäldern von Rambouillet, dass er Louis Jean Marie de Bourbon, *duc* de Penthièvre (1725–1793) im Jahr 1783 das Schloss und die umliegenden Ländereien für 16 Millionen *livres* abkaufte, die er aus seinem Privatvermögen zahlte.[381] Das Schloss, das in großen Teilen noch die originale Bausubstanz aus dem 15. Jahrhundert aufwies, genügte den Ansprüchen des Königs und – vor allem – der Königin nicht. Allerdings fehlten Ludwig XVI. die finanziellen Mittel, das Schloss von Grund auf neu zu gestalten, so dass sich die Modernisierung auf kleinere Arbeiten im Innenbereich beschränken musste. Mit dieser Aufgabe betraute Ludwig seinen *directeur général des bâtiments du Roi*, Charles-Claude Flahaut de La Billarderie, *comte* d'Angiviller (1730–1809), den er gleichzeitig zum Landpfleger und Verwalter von Rambouillet ernannte.[382]

Trotz dieser Modernisierungen äußerte sich Marie-Antoinette abschätzig über das Schloss und begleitete den König selten auf seinen Jagdausflügen, da Rambouillet für Tagesausflüge zu weit von Versailles entfernt war, so dass diese Aufenthalte notgedrungen mit mindestens einer Übernachtung verbunden waren. Stattdessen verbrachte die Königin ihre Zeit lieber in ihrem *hameau*, einem kleinen artifiziellen Dorf, das sie sich im Park des Schlosses Petit Trianon im Schlosspark von Versailles hatte errichten lassen. Dort gab es zwei Molkereien: In der *laiterie de préparation* wurden Käse, Butter und sonstige Milchprodukte zubereitet, in der *laiterie d'agrément* konnten diese dann von Marie-Antoinette und ihrer Entourage verköstigt werden. Ludwig XVI. beabsichtigte offenbar, dieses Interesse aufzugreifen: Er beauftragte d'Angiviller mit der Planung und Umsetzung einer *laiterie* im westlichsten Teil des Schlossparks von Rambouillet, in unmittelbarer Nähe zu dem englisch-chinesischen Park, den bereits der *duc* de Penthièvre für seine Schwiegertochter, Marie-Thérèse-Louise de Savoie-Carignan, *princesse* de Lamballe (1749–1792), hatte errichten lassen. Dadurch hoffte Ludwig vermutlich, Marie-Antoinette einen Anreiz zu bieten, ihn nach Rambouillet zu begleiten.

Noch bevor Marie-Antoinettes *laiterie* in Versailles vollständig fertig ausgestattet war, initiierte d'Angiviller bereits den Bau der Lustmolkerei in Rambouillet, die 1785 fertiggestellt wurde. Dabei sollte nicht nur ein Gebäude entstehen, das den König und seine Gemahlin zufriedenstellen würde. D'Angiviller plante von Anfang an, die *laiterie* als künstlerisches Prestigeobjekt zu nutzen, mit dem er den Klassizismus einführen wollte, um das französische Kunsthandwerk wirtschaftlich zu beleben. Daher suchte der *comte* seine Mitarbeiter sorgsam danach aus, ob sie für die Etablierung dieses neuen Stils geeignet waren. Am Ende entschied er sich fast ausschließlich für Künstler, die mehrere Jahre ihrer Ausbildung in Italien verbracht hatten und Mitglieder der *Académie royale de peinture et de sculpture* waren. Als Vorbild für den neo-klassizistischen Stil dienten die Grabungsfunde aus Pompeji und Herculaneum, die seit den 1730er-Jahren bei den europäischen Eliten auf großes Interesse stießen. Fälschlicherweise nahm man im 18. Jahrhundert an, dass es sich dabei um etruskische Fundstücke handele, so dass der Stil entsprechend als etruskisch bezeichnet wurde.

Die Königin selbst war in die Planung der *laiterie* von Rambouillet nicht involviert, denn die

381 Vgl. zur Geschichte von Rambouillet grundlegend Langner 1963; Heitzmann 2007; Liot 2010 und Maës 2016, S. 9–28.
382 Vgl. zu d'Angiviller vor allem Sacy 1953; Scott 1973 und Baudez 2013.

Abb. 2.36
Jacques-Jean Thévenin, *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1785

Abb. 2.37
Segmentbogen über dem Eingang zu *laiterie de la Reine* in Rambouillet

neue Lustmolkerei war von Ludwig XVI. als Überraschung für sie geplant. D'Angiviller übertrug die federführende künstlerische Leitung dem Maler Hubert Robert (1733–1808),[383] der damit für alle Entwürfe in den verschiedenen Bereichen – Architektur, Skulptur, Möbel und Porzellan – zuständig war. Robert wurde für jeden der oben genannten Aufgabenbereiche mindestens ein weiterer Künstler oder Handwerker zur Seite gestellt. Für die Architektur der *laiterie* war es Jacques-Jean Thévenin (1732–1813). Die gesamte figurale Ausschmückung der *laiterie* wurde von Pierre Julien (1731–1804) ausgeführt.[384] Wie auch Robert hatte sich Julien in Rom mit dem neuen Stil vertraut gemacht; er war dort von 1768 bis 1773 Kostgänger an der französischen Akademie gewesen. Juliens prägnantes Bildprogramm, das sich ausnahmslos der Milch im Allgemeinen und dem Stillen im Besonderen widmet, trug maßgeblich zur Bedeutung der Lustmolkerei von Rambouillet bei.

Thévenin und Robert konzipierten die Lustmolkerei als Teil eines Gebäudekomplexes, der *ménagerie*. Dadurch wurde eine Eingangssituation geschaffen, in deren zentraler Blickachse die *laiterie* steht. Ein Gitter mit großem Flügeltor in der Mitte wird von zwei runden Pavillons flankiert, an die sich jeweils im Winkel von ungefähr 45 Grad zwei flache, langgezogene Gebäude anschließen. Durch ihren sandfarbenen Putz und die Einfassung der Fenster und Türen mit roten Ziegelsteinen muten die Bauten ländlich-rustikal an. Im nördlichen Pavillon war die *laiterie de préparation* untergebracht, im anschließenden Flügel die Tiere der *ménagerie*. Auf der gegenüberliegenden Seite hatte der König seinen Salon im Pavillon, während sich im angrenzenden Gebäudeflügel die dazugehörige *antichambre* sowie ein Gewächshaus und ein Hühnerstall befanden.

Die *laiterie de la Reine* liegt inmitten eines kleinen englischen Gartens hinter den Gebäuden

383 Vgl. zu Hubert Robert Ausst.Kat. Paris 2016, hier zu seiner Rolle für Rambouillet S. 336–345 und Ausst.Kat. Washington 2016. Beide Kataloge erschienen anlässlich derselben Wanderausstellung, allerdings unterscheiden sie sich im Aufbau und Inhalt. Der Washingtoner Katalog ist biografisch aufgebaut, der Pariser thematisch.
384 Vgl. zu Pierre Julien vor allem Baillio 2002 und Worley 2003, S. 75–96.

Abb. 2.38
Jacques-Jean Thévenin, *laiterie de la Reine* in Rambouillet, Blick durch die Rotunde in den hinteren Raum

der *ménagerie*. Im Gegensatz zu der ländlichen Architektur der Eingangsbauten ist die *laiterie* als antiker Tempel konzipiert (Abb. 2.36). Die Steinfassade des quadratischen vorderen Baukörpers ist durch horizontale Streifen gegliedert und trägt eine Attika. Dahinter schließt sich ein langgezogener Bau an, der allerdings nur beim Umrunden des Gebäudes sichtbar wird. Über der zweiflügeligen Eingangstür der Fassade spannt sich ein von etruskischen Säulen getragener Segmentbogen, in dessen Mitte ein Medaillon eingelassen ist, das eine Kuh beim Säugen ihres Kalbs zeigt (Abb. 2.37). Darunter prangt in goldenen Lettern „LAITERIE DE LA REINE". Damit entspricht das Äußere der Lustmolkerei dem von d'Angiviller geforderten etruskischen Stil und führt gleichzeitig die für das Bauwerk zentralen Motive ein: die Königin Frankreichs, Milch und den Akt des Stillens.

Im Inneren öffnet sich der Raum in eine Rotunde, die von einer Kuppel mit Kartuschen und Okulus überspannt wird (Abb. 2.38). Über einem umlaufenden Konsolengesims aus Marmor, das in Hüfthöhe angebracht ist und auf dem das Porzellanservice aufgestellt wurde, befinden sich auf jeder Seite drei Wandnischen, zwischen denen jeweils ein Medaillon in die Wand eingelassen ist.[385] Diese vier Reliefs zeigen jeweils eine Frau

385 Die Flachreliefs wurden 1803 ins *château* de Malmaison von Kaiserin Joséphine (1763–1814) verbracht, wo sie im Antikensaal installiert wurden. Nach Napoleons Sturz und der Einnahme von Malmaison durch die alliierten Armeen wurden sie an den britischen Bankier und Sammler Alexander Baring aus Sevenoaks in der Grafschaft Kent verkauft. Dort kaufte sie der Händler George Wildenstein 1947. Sie blieben im Besitz der Familie Wildenstein, bis sie 2003 an den französischen Staat zurückgegeben wurden. Im Zuge der Restaurierung der *laiterie de la Reine* zwischen 2005 und 2007 wurden die Reliefs an ihren ursprünglichen Ort zurückgebracht. Vgl. Maës 2016, S. 80–82.

Abb. 2.39
Pierre Julien, *Frau beim Melken einer Kuh*, Medaillon in der Rotunde der *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1786–1787, Marmor

Abb. 2.40
Pierre Julien, *Frau beim Scheren eines Schafs*, Medaillon in der Rotunde der *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1786–1787, Marmor

Abb. 2.41
Pierre Julien, *Frau beim Füttern der Ziegen mit Salz*, Medaillon in der Rotunde der *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1786–1787, Marmor

Abb. 2.42
Pierre Julien, *Frau beim Butterschlagen*, Medaillon in der Rotunde der *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1786–1787, Marmor

in klassizistischem Kostüm bei der Arbeit. Auf dem ersten Medaillon an der linken Wand melkt sie eine Kuh (Abb. 2.39), auf dem zweiten Relief schert sie ein Schaf (Abb. 2.40). An der rechten Wand füttert auf dem linken Medaillon eine Frau Ziegen mit Salz (Abb. 2.41), auf dem rechten ist sie beim Butterschlagen zu sehen (Abb. 2.42). Damit sind alle drei wesentlichen milchgebenden Tiere – Schafe, Ziegen und Kühe – repräsentiert, sowie durch das Butterschlagen die Weiterverarbeitung der Milch durch den Menschen. In der Mitte des Raums stand ein massiver Mahagonitisch mit zehn Stühlen von dem *menuisier* Georges Jacob (1739–1814).[386]

Eine weitere Flügeltür führt in den zweiten, längsrechteckigen Raum mit Tonnengewölbe, in dem die Milchprodukte vor dem Konsummieren gekühlt wurden. Am Ende des Raums öffnet sich eine künstliche Grotte, in der sich Juliens Skulptur der Amalthea mit der Ziege befand (Abb. 2.43).[387] Aus der Rückwand der Grotte sprudelte Wasser, das die Skulptur umspülte und sich schließlich in einem kleinen Bassin sammelte. Dem Mythos nach spielt die Nymphe Amalthea eine zentrale Rolle in Jupiters Kindheit. Die Göttin Ops versteckte ihren Sohn Jupiter bei ihr, um ihn vor seinem Vater Saturnus zu schützen, der all seine Kinder verschlang. Die Nymphe zog Jupiter in einer Höhle auf Kreta auf und ernährte ihn mit der Milch einer Ziege. Diese Szene ist auf dem linken der beiden Friese dargestellt, die in die Längswände eingelassen sind: In der Höhle hält Amalthea den Säugling an den Euter der Ziege, ein Adler verweist darauf, um wen es sich bei dem Kind handelt. Links davon wird lauthals musiziert, damit Saturn nicht auf das Kindergeschrei aufmerksam wird und so bemerkt, dass seine Frau ihn belogen hat, als sie ihm sagte, das Kind sei tot. Auf der gegenüberliegenden Wand ist die Geschichte von Apollo und Merkur dargestellt. Im Hintergrund ist Merkur – Sohn des Jupiter und ebenfalls in einer Höhle geboren – dabei zu beobachten, wie er Apollo die Rinderherde stiehlt, auf die dieser eigentlich hätte

Abb. 2.43
Pierre Julien, Grotte im hinteren Raum der *laiterie de la Reine* mit der Skulptur der Amalthea mit der Ziege (Kopie), 1787

386 Das Mobiliar der *laiterie* bestand aus dem Tisch, zehn Stühlen, vier Sesseln und sechs Hockern in der Rotunde, sowie vier kleinen *guéridons* im Anbau. Die Entwürfe stammten wohl ebenfalls von Hubert Robert. Als Vorlage dienten ebenfalls süditalienische Funde und d'Angiviller verfolgte auch mit den ungepolsterten Vollholzmöbeln das Ziel, die französische Möbelproduktion zu modernisieren. Vgl. zum Mobiliar der *laiterie* Ausst.Kat. Paris 2016, S. 337–343 und Maës 2016, S. 40–45.Vgl. zu Georges Jacob Lefuel 1923; Maës 2016, S. 41–45 und Gautier 2017. Die Möbel wurden 1793 ins neu gegründete Museum im Louvre überführt. Vgl. Maës 2016, S. 75f.

387 Die Skulptur der Amalthea wurde 1791 auf dem Pariser Salon ausgestellt und danach wieder an ihren angestammten Platz in der *laiterie* gebracht. 1797 gelangte sie ins Versailler Museum. 1803 wurde sie in der Senatsrotunde im Palais du Luxembourg aufgestellt. Seit 1829 befindet sich die Skulptur im Pariser Musée du Louvre, Inv. CC 230; in Rambouillet steht eine Replik. Vgl. Maës 2016, S. 77–80.

Abb. 2.44
Pierre Julien, *Stillende Mutter*, Medaillon im hinteren Raum der *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1786–1787, Marmor

aufpassen sollen. Apollo bekommt von all dem nichts mit, weil er auf der Flöte des Pan spielt.[388] Beide Friese weisen damit direkt oder indirekt auf eine Grotte als Ort der Geburt hin, so dass der ganze Raum auch als Hinweis auf die Rolle Marie-Antoinettes als Gebärende des Thronfolgers verstanden werden konnte.

Über der Tür, die den Grottensaal und die Rotunde miteinander verbindet, prangt ein großes Medaillon, das eine stillende Mutter mit ihrem Kind zeigt (Abb. 2.44). Damit eröffnet sich nach der Rotunde als trivialerem Ort im sakral anmutenden Anbau eine mythische Deutung der Milch- und Stillthematik, die bereits mit den vier *jattes tétons* angekündigt wurde. Sie waren Teil des Service, das der *comte* d'Angiviller in der königlichen Porzellanmanufaktur Sèvres eigens für die Lustmolkerei hatte fertigen lassen.

D'Angiviller hatte neben dem Amt des *directeur général des bâtiments du Roi* seit 1780 auch jenes des künstlerischen Oberaufsehers der königlichen Porzellanmanufaktur innegehabt. Somit zeichnete er nicht nur für den Bau der *laiterie de la Reine* verantwortlich, sondern auch für deren Ausstattung mit einem passenden Porzellanservice. Dieses gab er bereits zu Beginn des Jahres 1786 in Sèvres in Auftrag, wo schließlich im November mit der Produktion begonnen wurde.[389] Das Service stellt in dreierlei Hinsicht eine Neuerung dar: Erstens war es das erste Service der Manufaktur, das ausschließlich und explizit zum Konsum von Milch und Milchprodukten gedacht war.[390] Zweitens wandte sich Sèvres unter der Ägide von d'Angiviller erstmalig den Formen des Klassizismus zu und drittens verzichtete die königliche Porzellanmanufaktur zum ersten Mal in ihrer Geschichte auf die Vergoldung eines Services.

Spätestens seit Josiah Wedgwood (1730–1795) im Jahr 1769 angefangen hatte, von England aus seine klassizistischen Töpferwaren zu vertreiben, die dem teuren Porzellan zum Verwechseln ähnelten, jedoch nur einen Bruchteil kosteten, hatte Sèvres mit starken Umsatzeinbußen zu kämpfen. Wedgwood bediente damit das Bedürfnis der Konsumenten nach Objekten im Stil der Fundstücke aus Pompeji und Herculaneum. In Sèvres hielt man hingegen noch immer an den alten Formen des Rokoko fest. Um den neuen Anforderungen der Kundschaft gerecht zu werden, wurde die Leitung der Manufaktur um-

388 Meredith Martin argumentiert, dass der Zeus gewidmete Grottensaal als Hinweis zu verstehen ist, dass d'Angiviller in der Lustmolkerei eigentlich Ludwig XVI. als König inszenierte, für dessen Regentschaft seine Frau keine Rolle spielte, um so zu signalisieren, dass Marie-Antoinettes schändlicher Ruf keine Wirkung auf das Königtum habe. Vgl. Martin 2011, S. 256. Doch bei einem Auftrag des Königs für seine Frau überzeugt dies nicht. Zudem wird sich ein hoher Beamter des Königs kaum so offen gegen seine Königin gewendet haben. Vielmehr ist denkbar, dass der starke Bezug zu Jupiter und damit offensichtlich zum König vor Augen führen sollte, dass nach wie vor eine enge Bindung zwischen König und Königin bestand und so die zahllosen Gerüchte, sie betrüge ihn, entkräftet werden sollten.

389 Vgl. grundlegend zur Geschichte des Services Schwartz 1992, hier S. 7.

390 Marie-Antoinette hatte das Service für ihre *laiterie d'agrément* im *hameau* von Versailles bei ihrer bevorzugten Manufaktur *Paris Rue Thiroux* in Auftrag gegeben.

strukturiert. Weil der Direktor der Manufaktur, Antoine Régnier, den Modernisierungsplänen d'Angivillers skeptisch gegenüberstand, wurde seine Zuständigkeit ab 1784 auf die finanziellen und technischen Belange des Unternehmens eingeschränkt. Dafür ernannte d'Angiviller den Schweizer Jean-Jacques Hettlinger (1784–1803) zum Co-Direktor der Manufaktur, dessen Aufgabengebiet ausschließlich die künstlerischen Aspekte der Porzellanproduktion umfasste und der offen für Neuerungen war.[391] Im darauffolgenden Jahr stellte ihm d'Angiviller als stellvertretenden künstlerischen Leiter den Maler Jean-Jacques Lagrenée (1739–1821) zur Seite, der neue Entwürfe für Formen und Dekore liefern sollte. Lagrenée war Mitglied der *Académie royale de peinture et de sculpture* und seine Ästhetik war sowohl stark von den vier Jahren geprägt, die er in Rom mit dem Studium römischer Wandmalerei verbracht hatte, als auch von seinen Besuchen der Ausgrabungsstätten in Pompeji und Herculaneum. So rekurrierte sein erster Entwurf für Sèvres mit einem schwarzen Grund und rötlich-gelben Figuren dann auch auf antike Vorbilder.

Ein zentrales Bestreben d'Angivillers war der Aufbau einer Sammlung antiker Vorbilder für die Arbeiter in Sèvres. 1785, also noch in demselben Jahr, in dem er Lagrenée einstellte, kaufte d'Angiviller 525 griechisch-römische Vasen an.[392] Diese stammten aus dem Besitz von Dominique-Vivant Denon (1747–1825), einem französischen Kulturdiplomaten, der längere Zeit in Neapel gelebt und dort eine große Sammlung an Antiken zusammengetragen hatte. Darin hatte er seinem Freund Sir William Hamilton (1730–1803) nachgeeifert, dem britischen Botschafter in Neapel, der die berühmteste Antikensammlung der Zeit besaß. Zwischen 1767 und 1769 wurde Hamiltons Vasensammlung von Pierre-François Hugue d'Hancarville (1719–1805) unter dem Titel *Antiquités etrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton* herausgegeben. Dieses vierbändige Werk prägte maßgeblich die Vorstellung vom etruskischen Stil. D'Angiviller veranlasste 1786 die Anschaffung einer Ausgabe für die Porzellanmanufaktur.

Das Milchservice für die *laiterie de la Reine* war Anfang 1786 das erste Projekt der Manufaktur, das unter Zuhilfenahme dieser antiken Vorlagen entworfen wurde. Dabei ging es nicht darum, exakte Kopien zu fertigen, sondern um eine Interpretation, wie d'Angiviller in einem Brief an Régnier anklingen lässt: „Diese Vasen können charmante Dekorationsideen geben".[393] Wer genau das Service entwarf, ist nicht abschließend geklärt. Wahrscheinlich war es Hubert Robert, der die künstlerische Gesamtleitung der *laiterie* innehatte. Dabei werden ihm Lagrenée und Louis-Simon Boizot assistiert haben.[394] Lagrenée kam wohl vor allem die Aufgabe zu, den Dekor zu entwerfen. Die Produktion ging schnell voran. Eine erste, wenn auch unvollständige Lieferung in die *laiterie de la Reine* erfolgte am 25. Mai 1787 – rechtzeitig zum geplanten Besuch der Königin, die am 26. Juni mit ihrer neuen Lustmolkerei überrascht werden sollte. Fast ein Jahr später, am 15. Mai 1788, wurden die noch fehlenden Stücke des Service nach Rambouillet geliefert. Ursprünglich sollte es 108 Teile umfassen, nach der Lieferung der ersten Stücke im Jahr 1787 wurde es jedoch auf 65 komposite Stücke reduziert.[395]

391 Vgl. zur Geschichte der Manufaktur Whitehead 2010b und Maës 2016, S. 47.
392 Ursprünglich hatte d'Angiviller geplant, die Vasen in der *grande galerie* des Louvre museal zu präsentieren, allerdings durchkreuzte die Französische Revolution diese Pläne. Vgl. Maës 2016, S. 48.
393 „Ces vases pourront donner de charmantes idées de décoration." Der Brief ist vom 24. Mai 1786 und hier zitiert nach Maës 2016, S. 48.
394 Vgl. Schwartz 1992, S. 8 und Maës 2016, S. 49.
395 Vgl. Schwartz 1992, S. 7 und Maës 2016, S. 46–67.

Abb. 2.45
Profil des pièces des Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1787, Tinte und Gouache auf Papier, 67,5 × 50,5 cm, Sèvres, Manufacture et musée nationaux, Inv. Section D.S.6.1788 N°1

Abb. 2.46
Jatte téton aus Abb. 2.35

Heute ist sind nur noch um die 20 erhaltene Teile bekannt, doch dank der Zeichnung *Profile des pièces du service pour la Laiterie de Rambouillet* in den Archiven von Sèvres (Abb. 2.45) lässt sich das 65-teilige Service rekonstruieren. Dabei stechen zwei Objekttypen heraus, die sich von dem ansonsten eher klassischen Geschirr unterscheiden. Zunächst einmal sind natürlich die vier *jattes tétons* außergewöhnliche und Aufsehen erregende Objekte.[396] Wie bereits erwähnt, ruhen die brustförmigen Schalen auf Dreifüßen; dabei liegt die Schale an nur drei kleinen Kontaktpunkten auf den Hinterköpfen der Ziegenböcke zwischen ihren Hörnern auf – eine technische Meisterleistung (Abb. 2.46). Die Grundform der Dreifüße ist ein Dreieck mit abgeflachten Spitzen, unter denen jeweils zwei kleine Ziegenhufe platziert sind, so dass die Dreifüße auf jeweils insgesamt sechs Hufen stehen.

Die brustförmigen Schalen unterscheiden sich auch technisch vom Rest des Service: Nur die vier *jattes tétons* waren aus Frittenporzellan gefertigt. Auch die Dreifüße, in denen sie ruhten, waren aus dem moderneren, günstigeren und praktikableren Hartporzellan gefertigt. Antoine d'Albis, der von 1965 bis 2003 Labordirektor der Manufaktur in Sèvres war, begründet dies damit, dass sphärenförmige Gefäße nur mit einer Stütze gebrannt werden konnten, die ebenfalls aus ungebranntem Porzellan war. Damit sich die beiden Teile beim Brennvorgang nicht miteinander verbanden, wurden Objekte aus Frittenporzellan mit einem nicht brennbaren Pulver überzogen, bei Stücken aus Hartporzellan wurde dort, wo die Stütze das Stück berührte, keine Glasur aufgetragen. Während man bei Frittenporzellan am Ende keine Spur der Stützen mehr entdecken kann, lassen sich die Kontaktstellen bei staffiertem Hartporzellan nicht spurlos kaschieren.[397] Gleichzeitig ermöglichte der Einsatz von Frittenporzellan die Verwendung einer deutlich nuancierteren Farbpalette, da es bei niedrigeren Temperaturen gebrannt wurde und die Farbe sich anders mit der Bleiglasur verband als bei Hartporzellan. Für die überzeugende Imitation der zarten Haut der weiblichen Brust eignete sich das Frittenporzellan also deutlich besser als Hartporzellan. Dass das Inkarnat so naturalistisch dargestellt war, trug maßgeblich zur Wirkung der *bols sein* bei. Dadurch verband sich der Geschirrtyp der Schale mit der weiblichen Brust und wurde zu einer Objektkombination. Um deren Bedeutung zu verstehen, müssen sowohl die Schale und ihre Funktion als auch die weibliche Brust als solches näher betrachtet werden. Zunächst einmal braucht es jedoch den Kontext des gesamten Service.

Innerhalb des Service stellen die beiden Eimer mit Sieb (*tinette et passoire*) (Abb. 2.47) eine weitere Objektkombination dar.[398] Es handelt sich

Abb. 2.47
Eimer (*tinette*) aus dem Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1787, Hartporzellan (Sèvres), H. 48,5 cm, Privatsammlung

396 Von den vier Schalen sind drei erhalten. Zwei befinden sich in Sèvres, Cité de la céramique, Inv. 23.399 und 23.400. Das dritte Exemplar ist in Neapel, Museo Duca di Martina alla Floridiana, Inv. 2208. Vgl. auch Schwartz 1992, S. 11 und Maës 2016, S. 56–58.

397 Vgl. https://www.instagram.com/p/CRUQuYTodyA/ (letzter Zugriff 02.03.2022).

398 Vgl. Schwartz 1992, S. 10 und Maës 2016, S. 51f. Beide Eimer wurden ohne die Siebeinsätze am 24. Mai 1977 von Sotheby's, Mentmore, Buckinghamshire verkauft und befinden sich heute in Privatsammlungen. Vgl. Auktionskat. Sotheby's Mentmore 1977, Lots 2079 und 2080, S. 44–46 und Schwartz 2021, S. 123.

um porzellanene Nachbildungen einer *tinette à beurre fondu*, also einem Eimer für geschmolzene Butter. Diese Art der Holzeimer, deren Längshölzer – die Dauben – von Flechtwerk aus Rohr zusammengehalten werden, ist in der *Encyclopédie* abgebildet.[399] Vier Dauben sind länger als die übrigen und mit jeweils einem Loch zur Befestigung eines Henkels oder einer Tragstange versehen. Unterhalb der Löcher befindet sich jeweils der Kopf eines Ziegenbocks. Diese Ziegenböcke korrespondieren mit jenen an den *jattes tétons*, sind jedoch detailreicher gearbeitet, was vermutlich ihrer Größe geschuldet ist. Die Staffage des Porzellans imitiert die Maserung der Dauben und die Stofflichkeit der Flechtarbeit meisterhaft. Gleichzeitig führt das weiß belassene Innere der Eimer vor Augen, dass es sich um Porzellanerzeugnisse handelte. Da sich kein Sieb erhalten hat, lässt sich keine verlässliche Aussage zu dessen Erscheinung machen. Laut *Encyclopédie* dienten Eimer dieser Form vor allem zur Aufbewahrung von gesalzener und geschmolzener Butter.[400]

Unter den Eimern listet das *Profile des pièces* als nächstes eine große flache Terrine, die *grande terrine basse* (Abb. 2.48).[401] Die große runde Schale mit eingerollten Henkeln steht auf einem eingezogenen Fuß, der durch zwei Wülste von der Terrine abgesetzt ist. Die äußere Lage der Henkel zieht sich als horizontal hervorkragende Zone über das gesamte untere Drittel des Körpers der Terrine. Sowohl dieses Element als auch die beiden Wülste am Fuß – für beides fanden sich Vorlagen bei den Denon-Vasen – galten als besonders „etruskisch" und wurden zu Leitmotiven innerhalb des Service. Ursprünglich waren vier dieser Schalen für die *laiterie* vorgesehen, doch am Ende wurde nur ein Exemplar ins Ensemble aufgenommen.

Der Dekor der klassischen Geschirrteile des Service setzt sich aus einem weißgrundigen Bildfeld und monochromen Farbflächen und -bändern mit schwarzen oder karminroten Arabesken und geometrischen Mustern zusammen. Die beiden dominierenden Fondfarben des Service waren *grès* – ein gelbliches Orange, das an Sandstein erinnern sollte – und *étrusque*, ein Rotbraun. Neben *Dauphine*, einer bisher unidentifizierten Fondfarbe, waren die restlichen für das Service verwendeten Farben typisch für Sèvres im späten 18. Jahrhundert. Es handelte sich um verschiedene Grau- (*gris*, *petit gris*, *gris de lin*) und Violetttöne (*violet*, *petit violet*, *violet tendre*), sowie zartes Blau (*petit bleu*), Gelb (*jonquille*) und *verd anglais*.[402] Wie bereits erwähnt, verzichtete man in Sèvres zum allerersten Mal bei einem Service auf die Vergoldung. Dies war ein Vorschlag vom künstlerischen Direktor Hettlinger gewesen, der die Meinung vertrat, dass Gold nicht zu einem Service im etruskischen Stil passe.[403] Die übliche goldene Linie an den Gefäßrändern wurde durch eine schwarze ersetzt. Damit passte sich Sèvres nicht nur dem neuen Geschmack an, sondern reduzierte gleichzeitig auch signifikant die Kosten für das Service. Bei der *grande terrine basse* zeigt die Bildzone Ziegen zwischen Schilfbüscheln mit Rohrkolben. Die Fondfarbe ist *grès*, die Wülste so wie ein Farbband an der Lippe sind purpurn.

Neben der *grande terrine basse* enthält das Service in Rambouillet einen weiteren Terrinentypus: die *grande terrine à pieds de chèvre*. Ihr Hauptmerkmal war, dass die Schale auf einem

399 Encyclopédie 1751–1772, Bd. 27, TONNELIER, Taf. III.
400 „Les tinettes servent à mettre diverses sortes de marchandises, particulierement les beurres salés & les beurres fondus." Encyclopédie 1751–1772, Bd. 16, TINETTE, S. 337.
401 Vgl. Schwartz 1992, S. 12 und Maës 2016, S. 64.
402 Vgl. zur Farbigkeit des Service Schwartz 1992, S. 9f.
403 Vgl. Schwartz 1992, S. 9.

Abb. 2.48
Große flache Terrine (*grande terrine basse*) aus dem Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1787, Hartporzellan (Sèvres), 16,2 × 44,7 cm, Frankfurt am Main, Museum für Angewandte Kunst, Inv. 9717

Abb. 2.49
Milchkrug (*pot à anse tête de chèvre*) aus dem Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1787, Hartporzellan (Sèvres), H. 24,4 cm, Privatsammlung

separaten Fuß ruhte, der aus drei um eine Art Baluster angeordneten Ziegenbeinen bestand. Leider ist kein Exemplar dieser Terrinenform erhalten, doch das *Profile des pièces* lässt durch die getrennte Darstellung der beiden Elemente vermuten, dass die große Schale – in Analogie zur *jatte téton* – nur lose auf dem Fuß aufsaß. Das Dekorationsschema entsprach ebenfalls der noch erhaltenen *grande terrine basse*, die Archivdokumente in Sèvres geben darüber Auskunft, dass die 1787 gelieferte Terrine einen grauen Fond hatte und im Bildfeld auf jeder Seite eine Frau mit Kühen und Ziegen zeigte.[404]

Auf die beiden Terrinen folgt im *Profile des pièces* ein Milchkrug, der in den Archivalien unter anderem als *pot à anse tête de chèvre* bezeichnet wird (Abb. 2.49).[405] Er war einer von wohl vier Milchkrugtypen, allerdings wurden schlussendlich nur zwei für das Service produziert.[406] Der *pot à anse tête de chèvre* hat einen wellenförmigen Rand und auch der Ausguss wird durch eine dieser Wellen gebildet. Der namensgebende Griff ist gänzlich aus der vorderen Körperhälfte eines Ziegenbocks und seinen Hörnern gebildet. Schultern, Brust und Beine des Bocks schmiegen sich im Relief an den bauchigen Körper des Krugs, der Kopf und die Hörner, deren Spitzen den Hals des Krugs zu durchbohren scheinen, stehen frei und bilden so den Henkel. Der eingezogene Fuß weist die zwei typischen Wülste auf. Der hier abgebildete Krug in Privatbesitz hat einen Fond in *grès* und zeigt in der Bildzone eine Frau und einen Mann mit Ziege sowie ein schon von der *grande terrine basse* bekanntes Schilfbüschel mit Rohrkolben. Rechts und links von dem reliefierten Ziegenkörper windet sich je eine üppige Weinranke ins Bildfeld.

404 Vgl. Schwartz 1992, S. 12f. und Maës 2016, S. 58.
405 Von den ursprünglich vier Exemplaren sind drei in Privatsammlungen erhalten. Vgl. Maës 2016, S. 59.
406 Vgl. Schwartz 1992, S. 17f.

Abb. 2.50
Alle bis heute bekannten erhaltenen Teile des Service der *laiterie de la Reine* in Rambouillet im Besitz des französischen Staates (Gobelet cornet, MNC 6795.; Untertasse, MNC 6795.2; Zuckerdose, 2025.1.2; bol sein, MNC 23400; Milchkännchen *à anse relevé*, 2025.1.1; *gobelet à anses étrusques mit Untertasse*, MNC 6796), alle 1787, Sèvres, Manufacture et musée nationaux

Der zweite Typ der Milchkrüge wurde als *pot à lait à anse relevée* (Abb. 2.50) bezeichnet. Mit seinem ovoiden Körper und dem hohen Hals, dessen Rand sich elegant zum Ausguss biegt, strebt die gesamte Form in die Höhe. Dies unterstreicht der Henkel, der an der Schulter des Krugs ansetzt, seinen Scheitel weit oberhalb des Gefäßrands hat und schließlich an diesem Rand endet. Von den insgesamt vier Krügen ist nur ein erhaltener mit *fond violet tendre* bekannt.[407] Die Manufakturakten verzeichnen für das Jahr 1787 die Lieferung zweier Exemplare, die mit zwei Masken, Girlanden aus Weinranken und vier Ziegen bemalt waren.[408]

Auf die beiden Milchkrüge folgen im *Profile des pièces* drei flache Schalentypen, die sich im Wesentlichen durch die Form ihrer Henkel unterscheiden. Die Schalen selbst waren von schlichter runder Form mit einem eingezogenen Fuß. Die *jatte à bandeau*[409] hatte s-förmige Henkel, deren Enden durch einen waagerechten Stab verbunden waren. Bei der *jatte à anses relevées*[410] (Abb. 2.51) korrespondieren die weit über den Schalenrand reichenden Henkel mit denen des ovoiden *pot*

407 Anfang 2022 ist ein solcher Milchkrug auf dem Kunstmarkt aufgetaucht. Vgl. „laiterie" bei https://www.instagram.com/cyrille_froissart/ (letzter Zugriff 03.06.2022). Am 17. Februar 2022 wurde er zum französischen Kulturgut (*trésor national*) ernannt.
408 Vgl. Schwartz 1992, S. 18f. und Maës 2016, S. 61f. 1788 wurden zwei weitere *pots à lait à anse elevée* geliefert, um die sogenannten *pots à trois anses* zu ersetzen.
409 Vgl. Schwartz 1992, S. 14f. und Maës 2016, S. 54.
410 Vgl. Schwartz 1992, S. 13f. und Maës 2016, S. 54.

Abb. 2.51
Schale (*jatte à anses relevées*) aus dem Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1787 (Bemalung wohl später), Hartporzellan (Sèvres), 7,6 × 25,4 × 19,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Purchase, Mrs. Sid R. Bass Gift, in honor of Mrs. Charles Wrightsman, and Anonymous Gift, 1997, Inv. 1997.518

Abb. 2.52
Schale (*jatte à anses* étrusques) aus dem Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1787, Hartporzellan (Sèvres), H. 7,4 cm, Ø 19,6 cm, Privatsammlung

à lait.[411] Allerdings sind die Henkel bei der Schale zweigeteilt, so dass sie an zwei Lederstreifen erinnern. Dies brachte ihnen den alternativen Namen *jattes à anses de cuire* ein. Die horizontalen Henkel in Form einer eckigen Klammer der *jattse à anses* étrusques (Abb. 2.52)[412] biegen sich am Ende nach oben. Der Dekor der Schalen bestand aus den Farbfeldern in den bereits erwähnten Farbtönen in Abwechslung mit weiß belassenen Flächen. Gegenständliche Motive kamen höchstens noch in reduzierter Form vor, wie beispielsweise bei der *jatte à anses* étrusques in Privatbesitz, deren Fondfarbe vermutlich *étrusque* ist.[413] Es dominierten stattdessen die zarten geometrischen Muster. Das Service enthielt zwei *jattes à anses relévées*, vier *jattes à anses* étrusques und zwei *jattes à bandeau*. In jeder der acht *jattes* war ein *gobelet cornet* (Abb. 2.53) platziert.[414] Die schlanken becherförmigen Tassen mit sich nach oben weitender Wandung mit jeweils zwei Henkeln waren wohl ebenfalls für den Milchkonsum gedacht.[415] Ein Exemplar hat sich erhalten. Es wurde in *gris de lin* ausgeführt und zeigt im Bildfeld eine Kuh mit ihrem Kalb. Unterhalb des geometrischen Frieses windet sich eine Girlande aus Weinreben um die Tasse.

Ebenfalls für den Konsum von warmer und kalter Milch enthielt das Service der *laiterie* in Rambouillet drei Tassentypen, deren Henkel mit denen der flachen Schalen korrespondierten. Auch die Form der Tassen selbst variiert leicht. Der *gobelet à bandeau*[416] (Abb. 2.54) hat über dem eingezogenen Standring eine starke Wölbung mit eingezogenem und abgesetzten Lippenrand.

411 Selma Schwartz argumentiert überzeugend, dass es sich bei dem hier abgebildeten Exemplar zwar um eine Ausformung aus dem Jahr 1788 handelt, die Schale aber nicht zu den beiden gehörte, die tatsächlich in der *laiterie* verwendet wurden. Vgl. Schwartz 2002, S. 265.
412 Von den ursprünglich vier Exemplaren ist eines erhalten. Es wurde am 18.11.2015 bei Thierry de Maigret in Paris verkauft und befindet sich heute in einer Privatsammlung. Vgl. Auktionskat. Hôtel Drouot Paris 2015, Lot 56.
413 Bei Selma Schwartz heißt es noch, dass sich keine Objekte mit dieser Farbe erhalten haben. Schwartz 1992, S. 9.
414 Vgl. Schwartz 1992, S. 13 und 16 und Maës 2016, S. 53f.
415 Maës vermutete, dass es sich um Schöpfkellen für die Terrinen gehandelt haben könnte. Vgl. Maës 2016, S. 53f. Gelegentlich werden die Tassen auch für Eisbecher gehalten.
416 Vgl. Schwartz 1992, S. 17 und Maës 2016, S. 59f.

Abb. 2.53
Tasse (*gobelet cornet*) aus dem Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1787, Hartporzellan (Sèvres), H. 11 cm, Sèvres, Manufacture et musée nationaux, Inv. MNC6795

Abb. 2.54
Tasse (*gobelet à bandeau*) mit Untertasse aus dem Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1787, Hartporzellan (Sèvres), Tasse: H. 8,1 cm, Untertasse: Ø 18,3 cm, Privatsammlung

Abb. 2.55
Tasse (*gobelet à anses* étrusques) mit Untertasse aus dem Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1788, Hartporzellan (Sèvres), Tasse: H. 8,1 cm, Untertasse: Ø 18,3 cm, Sèvres, Manufacture et musée nationaux, Inv. MNC6796

Abb. 2.56
Tasse (*gobelet à anses* étrusques) mit Untertasse aus dem Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1787, Hartporzellan (Sèvres), Tasse: H. 9 cm, Sammlung Didier Cramoisan

Seine s-förmigen Henkel, die mit einem horizontalen Stab verbunden sind, entsprechen jenen der *jattes* desselben Typus'. Die Untertasse zeigt die bekannten Büsche aus Schilf und Rohrkolben sowie weitere Pflanzen. Von den acht in die *laiterie* gelieferten Exemplaren hat sich eines in einer Privatsammlung erhalten.[417] Sie waren wohl alle gleich dekoriert, nämlich mit einer Ziege und einer Kuh, wurden aber in drei verschiedenen Fondfarben produziert: étrusque, *violet tendre* und *Dauphine*. Der Fond auf dem Exemplar in der Privatsammlung ist in *violet tendre* ausgeführt.

Eine weitere Tassenform ist der *gobelet à anses* étrusques (Abb. 2.55 und 2.56).[418] Im Gegensatz zum *gobelet à bandeau* hat diese kelchförmige keinen eingezogenen Lippenrand. Ihre horizontal angeordneten Henkel streben an den Enden nach oben und sind ebenfalls durch einen Stab miteinander verbunden. Auch sie zeigen auf der Wandung jeweils eine Kuh und eine Ziege und auf der dazugehörigen Untertasse ähnlichen vegetabilen Dekor wie die bereits besprochene Untertasse. Insgesamt wurden sechs dieser Tassen in den Fondfarben *gris*, *jonquille* und *verd anglais* nach Rambouillet geliefert. Das Exemplar in der Cité de la Céramique in Sèvres weist den gelben Fond auf, jenes aus der Sammlung Didier Cramoisan ist in *verd anglais* ausgeführt.

Die dritte Tassenform war der *gobelet à anses relevées*.[419] Sie steht auf einem runden Fuß, der durch drei Wülste abgesetzt war. Wie bei der *grande terrine basse* kragt der untere Teil der Tasse hervor, darüber schwingt die Wandung konkav aus. Wie schon bei dem entsprechenden Milchkännchen und der korrespondierenden *jatte* ragen auch hier die geschwungenen Bandhenkel über den Gefäßrand hinaus.[420] Ursprünglich ohne Untertassen konzipiert, wurden 1787 doch auch für diese Tassenform Untertassen hergestellt und der Fuß der Tassen für diesen Zweck leicht variiert. Der Dekor bestand aus Fonds in *petit gris*, *petit bleu* oder *jonquille* und Gruppen aus einem Menschen mit einer Kuh oder Ziege. Von den sechs *gobelets à anses relevées* hat sich nur eine Untertasse erhalten (Abb. 2.57).

Abb. 2.57
Untertasse eines *gobelet à anses relevées* aus dem Service für die *laiterie de la Reine* in Rambouillet, 1788, Hartporzellan (Sèvres), Ø 19,6 cm, Sèvres, Manufacture et musée nationaux, Inv. MNC6795

Die letzten realisierten Geschirrteile für das Service der *laiterie* in Rambouillet waren die *sucriers ronds* (Abb. 2.50), kleine Zuckerdosen mit gewölbter Wandung und eingezogenem Fuß und Lippenrand, die keinen Deckel besaßen. Zunächst wurden 1787 zwei Zuckerdosen mit

417 Es wurde am 23.06.2000 bei Drouot Richelieu in Paris verkauft. Vgl. Auktionskat. Hôtel Drouot Paris 2000
418 Vgl. Schwartz 1992, S. 16f. und Maës 2016, S. 59f.
419 Vgl. Schwartz 1992, S. 15f. und Maës 2016, S. 52.
420 Auf dem *Profile des pièces* ist die Tasse anders dargestellt. Allerdings existiert im Archiv von Sèvres eine Entwurfszeichnung von Lagrenée für diesen Tassentyp, der exakt mit einer Beschreibung übereinstimmt. Vgl. Schwartz 1992, Abb. 6.

fond grès geliefert, im Jahr darauf ersetzten zwei weitere *sucriers* die Butterdosen.[421] Anfang 2022 kam eine dieser Dosen in *violet tendre* auf den Kunstmarkt.[422]

Das Service wurde durch zwei Vasentypen vervollständigt: zwei große und vier kleinere. Über sie heißt es in den Archivalien der Manufaktur, dass sie in Öl bemalt wurden.[423] Was genau damit gemeint war, lässt sich nicht mehr rekonstruieren, aber vermutlich unterschied sich ihre Oberfläche merklich von staffiertem und glasiertem Porzellan. Damit wurde auch hier ein anderes Material vorgetäuscht, nämlich die unglasierte Oberfläche einer irdenen antiken Vase. Damit hätten sich die Vasen in die mimetische Objektgruppe eingereiht, zu der auch die *jattes tétons* und die Eimer gehören.

Das größere Vasenmodell ist 74 Zentimeter hoch und steht auf einem eingezogenen Fuß mit Plinthe.[424] Sein Körper ist ovoid mit weitem ausgestelltem Hals. Die gerippten Griffe setzen unmittelbar unterhalb der Schulter an, steigen beinahe senkrecht auf und Enden am Rand in zwei Voluten. An der Basis der Henkel befinden sich Tierköpfe im Relief, die im *Profile des pièces* jedoch nicht zweifelsfrei zu identifizieren sind. Der Hals und ein Band mit einem hexagonalen Bildfeld an der breitesten Stelle des Vasenkörpers waren weiß belassen. Es hat sich kein Exemplar der beiden Vasen erhalten.

Über das kleinere Vasenmodell mit einer Höhe von 59,6 Zentimetern ist noch weniger bekannt.[425] Im Hartporzellaninventar ist von *Vase de côté de la laiterie à soleil* und gelegentlich *sans soleil* die Rede. Ob sich dies auf den Dekor bezog, lässt sich nur vermuten. Der Körper ist ebenfalls ovoid, allerdings ist die Schulter abgesetzt und der lange Hals stark eingezogen und zum Rand hin ausschwingend. Die kurzen Henkel reichen von der Schulter bis unterhalb des Rands, wo sie in Voluten enden. Auch von diesen vier Vasen ist kein Exemplar bekannt.

Neben dem *Profile des pièces* hat sich auch der *Plan de la laiterie* (Abb. 2.58) erhalten, eine schematische Zeichnung, die Aufschluss über die Aufstellung des Service in der Rotunde gibt. Ausgehend von den mittleren Wandnischen entwickelte sich die Aufstellung symmetrisch von innen nach außen, also hin zu den Türen. In den beiden mittleren Wandnischen stand jeweils eine der großen Vasen. Davor war auf dem Konsolengesims jeweils einer der beiden Eimer mit Sieb platziert. Diese Objekte, die sich als Arbeitsgeräte so grundlegend von dem restlichen Geschirr unterschieden, nahmen also eine zentrale Position innerhalb der Rotunde ein. Sie wurden von jeweils einem *gobelet à anses relevées* mit Untertasse flankiert. Rechts und links der Tassen befand sich je eine *jatte* unterschiedlichen Typs (*à bandeau* oder *à anses relevées*), in der jeweils ein *gobelet cornet* stand.

Auf die *jattes* mit den *gobelets cornets* folgten die vier *bols sein*, die sich damit in unmittelbarer Nähe der vier Marmormedaillons befanden. Der Aufbau der *jattes tétons* wurde durch die vier *grandes terrines à pieds de chèvre* aufgegriffen, die neben ihnen standen. Der Fuß der Terrinen korrespondierte zudem mit dem des großen runden Mahagonitischs in der Mitte des Raums. Auf die Terrinen folgte je eine *jatte à anses étrusques* mit einem *gobelet cornet* sowie je ein *pot à anse tête de chèvre*. Neben den Milchkrügen stand je

421 Vgl. Schwartz 1992, S. 11.
422 Vgl. „laiterie" bei https://www.instagram.com/cyrille_froissart/ (letzter Zugriff 03.06.2022). Am 17. Februar 2022 wurde sie zum französischen Kulturgut (*trésor national*) ernannt.
423 Vgl. Schwartz 1992, S. 19.
424 Vgl. Schwartz 1992, S. 19f.
425 Vgl. Schwartz 1992, S. 20.

Abb. 2.58
Plan de laiterie de la Reine in Rambouillet (Hervorhebung der *jattes-tétons* durch die Autorin), um 1786, Tinte auf Papier, 41,9 × 51,1 cm, Sèvres, Manufacture et musée nationaux, Inv. Section D.S.6.1788 N°2

ein *gobelet à anses étrusques*, eine Zuckerdose und ein *gobelet à bandeau*. An den äußersten Enden der Konsolengesimse, also neben den Türen, stand jeweils ein Exemplar der kleineren Milchkrüge, dem *pot à anse relevée*. In den kleineren Nischen dahinter befand sich jeweils eine Vase des kleineren Typs. Auf dem Tisch in der Mitte des Raums stand die *grande terrine basse*, die von vier *gobelets à bandeau* und zwei *gobelets à anses étrusques* umgeben war.[426]

Mit ihrer zentralen Stellung auf dem Konsolengesims und durch ihren mimetischen Objektcharakter kam den Eimern eine Sonderstellung in der Rotunde der *laiterie* zu. Sie waren eher der Produktionsebene zuzuordnen und evozierten damit das Geschehen außerhalb der Lustmolkerei, wo Kühe, Ziegen und Schafe weideten und gemolken wurden. Diese Arbeit mit den Tieren findet sich in Form der Medaillons auch in der Architektur verortet. Eimer und Medaillons verleihen der Architektur selbst Objektcharakter, der auf die umgebende Welt und die dort ausgeführten Tätigkeiten verweist und sie ins Innere der Lustmolkerei holt.

Durch ihre Verortung unterhalb der vier Medaillons nahmen die *bols sein* in der Rotunde

426 Maës beschreibt das Verhältnis der *gobelets* auf dem Tisch genau umgekehrt (4 *gobelets à anses étrusques* und 2 *gobelets à bandeau*). Maës 2016, S. 64. Allerdings belegen die Archivakten in Sèvres, dass sechs *gobelets à anses étrusques* und acht *gobelets à bandeau* nach Rambouillet geliefert wurden, so dass die von Maës beschriebene Aufstellung nicht funktionieren würde.

ebenfalls eine zentrale Position ein. Als Objekte, die auf der Schale selbst keinen gegenständlichen Dekor aufwiesen – stattdessen repräsentierten sie in der Gänze ihrer Form ein Objekt, nämlich die weibliche Brust –, traten sie in einen Dialog mit den Reliefs, unter denen sie aufgestellt waren. Wie bereits erwähnt, ist auf allen vier Darstellungen eine junge Frau bei der Arbeit zu sehen. Sie stellt zunächst den Konnex zwischen den *jattes tétons* und dem in der Rotunde profan interpretierten Thema der Milch von Kühen und Ziegen her. Dieser Verweis auf die Tiere besteht durch den Dreifuß mit den Ziegenköpfen auch in den *bols sein*, ist jedoch physisch von den Schalen zu trennen.

Hält man nur die Schale in den Händen, ist sie sowohl von dem animalischen Aspekt befreit als auch aus ihrem anatomischen Kontext gelöst; es handelt sich im Prinzip um eine abgetrennte Brust. Dennoch haftet den *jattes tétons* nichts Makabres an, wie dies beispielsweise bei Darstellungen der abgetrennten Brüste der Heiligen Agatha der Fall sein kann. Man denke hier zum Beispiel an Giovanni Battista Tiepolos (1696–1770) Berliner Darstellung von 1755,[427] bei der die abgetrennten Brüste auf einem Tablett präsentiert werden. Dadurch, dass die Schalen hohl sind und ihr Inneres weiß belassen wurde, drängt sich die Assoziation mit der blutigen abgetrennten Brust nicht auf. Es ist zu jedem Zeitpunkt klar, dass es sich um eine Schale handelt – wenn auch um eine außergewöhnliche.

Die Isolation der Brust von einem Körper oder gar einem Gesicht hatte einen weiteren Effekt: Der erotische Charakter der *bols sein* ist nicht von der Hand zu weisen, allein schon durch ihre exponierten Brustwarzen. Zudem muss es sich um ein zutiefst sinnliches Erlebnis gehandelt haben, die Brust – womöglich durch die Milch erwärmt – mit den Händen zu umschließen. Das zarte Inkarnat und die fast weiche Oberfläche des Frittenporzellans trugen sicher ihren Teil dazu bei. Dennoch sorgt die Entkörperung der Brustschale gleichzeitig auch für eine Entpersonalisierung. Die Brust gehörte dezidiert nicht einer bestimmten Frau, also auch nicht der Königin, für die die *laiterie* ja bestimmt war. Dieser Aspekt wurde zusätzlich verstärkt, indem das Service vier *jattes tétons* beinhaltete. Somit war nicht nur eine einzige Frau durch zwei Brüste als Individuum vertreten; vielmehr verschob sich der Fokus eher hin zu einem Konzept. Durch die Einbindung in ein explizit zum Konsum von Milch gedachtes Service und die Verortung innerhalb der Rotunde in unmittelbarer Nähe zu den Reliefs mit den Darstellungen von Milchtieren fand eine weitere Verschiebung statt: Die *bols sein* evozierten weniger die nackte Frau als vielmehr die Mutter. Bei der stillenden Mutter war der Aspekt des Erotischen sicher deutlich geringer als bei der kinderlosen Frau. Die entblößte Brust diente hier einem konkreten Zweck, nämlich der Ernährung eines Kindes und war nicht Teil eines sexuellen Akts zwischen zwei Erwachsenen. Indem die Brustschalen einen engen Bezug zur sie umgebenden Architektur aufwiesen, wurde zusätzlich die institutionelle Relevanz der stillenden Mutter betont.

Die maximal feminine Trinkschale ruht auf den Köpfen der drei Ziegenböcke, die das maskuline Pendant zur Schale bilden. Im Gegensatz zu der seit der Antike üblichen Bildformel der sich frontal angreifenden Böcke, bilden sie hier eine fest verbundene Einheit, die der *jatte* sicheren Halt bietet.[428] Wie eingangs erwähnt, ruht die Brust nur an sechs Kontaktpunkten auf den Hörnern der Tiere, die zahm auf den Boden blicken. Damit war den Bossierern in Sèvres eine technische Meisterleistung gelungen. Hinsichtlich der Bedeutung

427 Berlin, Gemäldegalerie, Inv. 459B.
428 Ich danke Philippe Cordez an diese Stelle sehr herzlich für diese Beobachtung und die damit verbundene Diskussion.

der *jattes tétons* könnten die Böcke als Symbol für das Zusammenspiel von Staat und Königin gelesen werden: Einerseits bildete der Staat das stabile Fundament, das auch die Königin trug. Gleichzeitig hielt jedoch auch die Königin den Staat zusammen und sorgte für Frieden. Dies tat sie mit leichter, femininer Hand.

Ganz wesentlich für die *jattes tétons* ist, dass aus ihnen wie aus normalen Schalen getrunken wurde – nämlich vom Rand und nicht aus der Brustwarze. Dies wäre rein technisch sehr komplex gewesen, da durch einen Verschluss das Auslaufen der Milch verhindert hätte werden müssen. Gleichzeitig wäre es sicher schwierig gewesen, die Schale so weit über den Kopf zu halten, bis man aus der Brustwarze trinken konnte und dabei nichts zu verschütten. Neben den praktikablen Gründen mag sich dadurch aber auch die Bedeutung der Objekte verschoben haben. Indem vom Rand getrunken wird, reduziert sich das erotische Moment des Trinkens aus einer Brust enorm. Zwar musste man das fragile Porzellangefäß mit beiden Händen halten – was sicher bereits sinnlich war – jedoch wurde der Akt des Trinkens von einem infantilen zu dem eines Erwachsenen. Dadurch wurde das Stillen von der reinen Ernährung eines Säuglings verschoben und eröffnete eine „erwachsene", mythische Deutungsmöglichkeit von Milch, die im sakralen Anbau hinter der Rotunde vertieft wurde.

2.4.2 Lustmolkereien und (Mutter-)Milch im 18. Jahrhundert

Wie schon anklang, sollte das klassizistische Gesamtkunstwerk *laiterie de la Reine* verschiedene Funktionen erfüllen. Vordergründig war es als Vergnügungsort für Marie-Antoinette konzipiert. Gleichzeitig sollten das Bauwerk und seine Ausstattung als Vorreiter eines neuen Stils potenzielle Käufer anregen und für neue Umsätze beim französischen Kunsthandwerk sorgen. Gleichzeitig ordnete es sich aber in die Tradition anderer Lustmolkereien und die damit verbundenen gesellschaftspolitischen Themen ein, zu denen auch die Frage nach dem Stillen gehörte.

Laiterien hatten ihren Ursprung bereits in Katharina de' Medicis (1519–1589) *laiterie*, die sie sich Mitte des 16. Jahrhunderts am Hof von Fontainebleau errichten ließ.[429] Im 18. Jahrhundert erreichte dieser Gebäudetypus im Zuge der neo-hippokratischen Bewegung eine bis dahin ungekannte Popularität. Gemeint ist die Rückbesinnung auf die Lehren des Philosophen Hippokrates (um 460 v. Chr.–um 370 v. Chr.), die um 1750 begann. Im Gegensatz zu medizinischen Ansätzen des 17. Jahrhunderts, die nur die inneren Vorgänge im Körper im Blick hatten, standen bei dieser holistischen Betrachtungsweise der Welt Ernährung, Hygiene, Umgebung und Lebensstil im Fokus. Ärzte empfahlen ihren Patienten und Patientinnen, sich dem schädlichen städtischen Umfeld zu entziehen, aufs Land zu gehen, frische Luft, Sonne und moderate körperliche Ertüchtigung zu genießen sowie Milch und andere als gesund erachtete Lebensmittel zu konsumieren.

Die neo-hippokratischen Vorstellungen waren zudem fester Bestandteil einer neuen Weltanschauung. In der Architekturtheorie beispielsweise wurde reflektiert, dass die Form eines Gebäudes unmittelbare Auswirkung auf das Befinden der Personen darin haben konnte. In diesem Sinne riet der Schweizer Arzt Samuel Tissot (1728–1797) Frauen, Salons, Theateraufführungen und Dinnerpartys zu meiden, weil diese nicht nur zu schlechtem Verhalten verführten, sondern auch krank machten. Dabei verglich er die Architektur der zu vermeidenden Veranstaltungsorte mit

429 Vgl. zu Katharina de' Medicis Lustmolkerei Martin 2011, Kap. 1.

einem Korsett: Beides schnüre ein, verhindere die Zirkulation der Luft und sei daher ungesund. Auch Tissot empfahl den Rückzug aufs Land, gute Ernährung, frische Luft, Bewegung und Schlaf.[430]

Die Vorstellung vom tugendhaften, einfachen Landleben wurde im Einklang mit den neo-hippokratischen Idealen maßgeblich von Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) propagiert. In seinem 1761 erschienenen Roman *Julie, oder die neue Héloïse*, der in Briefform von der Beziehung Julies, einer jungen Schweizer Adeligen, und ihrem bürgerlichen Hauslehrer erzählt, lässt Rousseau seine Leserschaft an dieser Beziehung teilhaben, die er hochgradig pädagogisch auflud: Neben Äußerungen zu Religion, Selbstmord, der Trennung der Geschlechter, Kindererziehung und den erstrebenswerten weiblichen Tugenden sprach sich Rousseau für das einfache, dem Luxus absagende Leben aus. Dazu beschrieb er immer wieder das Anwesen Julies und ihres Mannes im schweizerischen Clarens und insbesondere Julies privaten englischen Garten, ihr sogenanntes Elysium, mit seinen saftigen Wiesen, schattenspendenden Waldstücken und sprudelnden Bachläufen.[431]

Dieser ideale pastorale Rückzugsort wurde vielen in Europa zum Vorbild, die sich vergleichbare Gärten anlegen ließen. In diesen englischen Landschaftsgärten, die vermeintlich ohne Einwirkung von Menschenhand gewachsen waren und in starkem Kontrast zu den exakt geplanten französischen Gärten standen, wurden neue Gebäudetypen errichtet, zu denen auch die Lustmolkereien zählen. Mit ihren vermeintlich bescheidenen Architekturen sollten sie im Einklang mit dem propagierten einfachen Landleben stehen und sich positiv auf den Gesundheitszustand auswirken. Sie sollten nicht nur ein ästhetisches Erlebnis provozieren, sondern vor allem ein physisches und emotionales.[432]

Allerdings verzichtete der Adel nur vordergründig auf den gewohnten Luxus. Zwar mochten die pastoralen Gebäude von außen schlicht sein, innen fanden sich in der Regel jedoch sämtliche Annehmlichkeiten. Solche Attitüden hatte Jean-Jacques Rousseau bereits in *Julie, oder die neue Héloïse* angeprangert: „Die Einwohner von Paris, die glauben, aufs Land zu gehen, gehen nicht dorthin; sie tragen Paris mit sich."[433] Diese Kritik richtete sich vornehmlich an die adeligen Frauen. Im Roman kommt eine Lustmolkerei als solche nicht vor, doch Julie besitzt eine echte Molkerei, die zur Herstellung von Milchprodukten dient. Sie wird nur in einem kurzen Satz erwähnt, der jedoch Aufschluss über den Charakter der *laiterie* gibt: „[...] eine *laiterie* [hat man geschaffen], wo zuvor schreiende Pfauen wohnten, derer man sich entledigt hat."[434] Wo einst eitle Pfauen lebten, die keinen praktischen Nutzen haben und nur der Zierde dienen, ließ die tugendhafte Julie also eine Milchkammer errichten. Bei dem dort hergestellten Rahm und Käse handelte es sich um einfache Nahrungsmittel, die gleichsam für den guten Charakter ihrer Besitzerin standen, denn für Rousseau war Milch, in ihrer Sinnbildhaftigkeit für das schlichte Leben auf dem Land, eine willkommene Metapher für die idealen weiblichen Tugenden: „Milchprodukte & Zucker sind einer der natürlichen Geschmäcker des [weiblichen] Geschlechts, & wie das Symbol für die Unschuld und die Süße, die seine liebenswerteste Verzie-

430 Vgl. Martin 2011, S. 172f.
431 Vgl. Rousseau 1782 [1761], Bd. 5, Vierter Teil, Elfter Brief.
432 Martin 2011, S. 185.
433 „Les habitans de Paris qui croyent aller à la campagne n'y vont point ; ils portent Paris avec eux." Rousseau 1782 [1761], Bd. 6, Fünfter Teil, Siebter Brief, S. 36.
434 „[l'on a fait] une laiterie où logeoient des paons criards dont on s'est défait." Rousseau 1782 [1761], Bd. 5, S. 97.

rung sind."[435] Die *laiterie* kann bei Rousseau also als das tugendhafte Gegenteil zur eitlen Zurschaustellung gelesen werden.

Diese untrennbare Assoziation von Milch und Landleben im 18. Jahrhundert hatte einen praktischen Grund. Der Adel, der sich in Paris und Versailles konzentrierte, konsumierte Milch hauptsächlich in Form von (Frisch-)Käse und Butter, weil frische Milch bereits auf dem Weg verdarb.[436] Daher konnte sie nur in unmittelbarer Nähe des Gewinnungsortes, also auf dem Land, genossen werden. Bereits in der Antike war Milch als Medizin verschrieben worden, und auch im 18. Jahrhundert galt sie weniger als Nahrungsmittel als vielmehr als potente Medizin. In diesem Sinne wurde der Eintrag zu Milch in der *Encyclopédie* auch von einem Arzt verfasst, nämlich Gabriel-François Venel (1723–1775). Gleich zu Beginn stellt Venel klar: „[...] Milch ist eine der Substanzen, die Ärzte als medizinisches Lebensmittel bezeichnen."[437] Er notiert, dass bereits in der Antike die entgiftende und abführende Wirkung von Milch bekannt gewesen sei. Zudem hätten die modernen Ärzte erkannt, dass sich der Konsum von Milch positiv auf Krankheiten wie blutigen Husten, Gicht, Rheuma, Flechten und andere Hautkrankheiten, Pocken, Wassersucht sowie Geschlechtskrankheiten (vor allem die sogenannten *fleurs blanches*) auswirke. Auch Venel, ganz der neo-hippokratischen Denkschule verschrieben, empfahl, die Milchkur um einen spezifischen Lebenswandel zu ergänzen, in dem jegliche Extreme (sowohl emotionaler Art als auch beim Klima, etc.) vermieden werden sollen. Neben diesen physischen Beschwerden habe Venel auch erfolgreich psychische Leiden wie Hypochondrie und Hysterie geheilt, die insbesondere bei Frauen alarmierend ansteigend seien.[438] Milch konnte einer Frau also ihre Tugend wiedergeben.

Im heilsamen Wesen der Milch gründete also die Möglichkeit für die adeligen Damen des 18. Jahrhunderts, in ihren Lustmolkereien der harschen Kritik an ihrem verdorbenen, mondänen Lebensstil zu entkommen. In einer *laiterie d'agrément* gaben sie sich schließlich nicht dem bloßen Konsum von Luxusgütern hin, sondern pflegten aktiv ihre körperliche und geistige Gesundheit. Wie sehr Milch mit weiblicher Tugend assoziiert wurde, zeigen auch die zeitgenössischen Diskussionen um stillende Mütter. Im 18. Jahrhundert stillten die wenigsten Frauen ihre Kinder selbst. Vor allem in den Städten wurde der Großteil der Kinder Ammen übergeben, die häufig am Stadtrand oder noch weiter entfernt lebten. Mit der zunehmenden Bevölkerungsdichte ging auch eine Veränderung des Ammengeschäfts einher. Immer mehr Kinder wurden in Waisenhäusern abgegeben, weil ihre Eltern sie nicht mehr ernähren konnten. Gleichzeitig blieben viele Eltern den Ammen Geld schuldig. Daraus resultierend wurden Ammen immer teurer während gleichzeitig die Qualität ihrer Dienste nachließ. Als Konsequenz schnellte die Säuglingssterblichkeitsrate in die Höhe.[439] In Zuge dessen wurden auf höchster Ebene Überlegungen zu dem Thema angestellt: Ludwig XV. persönlich fragte bei seinen Ärzten nach Schriften, die sich der Heilung von Kinderkrankheiten widmeten. Reformierer wie Jean-

435 „Le laitage & le sucre sont un des goûts naturels du sexe, & comme le symbole de l'innocence & de la douceur qui sont son plus aimable ornement." Rousseau 1782 [1761], Bd. 5, S. 121.

436 Das Verfahren des Pasteurisierens (also die kurzzeitige Erhitzung) zur Verlängerung der Haltbarkeit von Milch wurde erst im 19. Jahrhundert von Louis Pasteur (1822–1895) entwickelt.

437 „[...] le lait est une de ces matieres que les Medecins appellent alimens médicamenteux." Encyclopédie 1751–1772, Bd. 9, LAIT, S. 202.

438 Encyclopédie 1751–1772, Bd. 9, LAIT, S. 199–210, bes. S. 202–203, 205 und 209.

439 Vgl. zum Geschäft mit Muttermilch Sussmann 1982, hier vor allem Kap. 2 und 3. Vgl. außerdem zum Thema Stillen in Frankreich im 18. Jahrhundert Duncan 1973; Jacobus 1992; Lastinger 1996 und Ausst.Kat. Williamstown 1998, insbes. die Beiträge von Patricia R. Ivinski und Kathryn Calley Galitz.

Jacques Rousseau, Victor Riqueti de Mirabeau (1715–1789) oder Samuel Tissot reagierten auf dieses Problem mit Aufrufen zum Stillen durch die Mütter. Dabei ging es wieder um ein ganzheitliches Konzept: Dass insbesondere adelige Frauen ihre Kinder vernachlässigten, ging einher mit einer Vernachlässigung der ihnen angestammten Rolle als fürsorgliche Ehefrauen und Mütter. Indem sie nicht länger für das Land und die Bauern sorgten und gesunde Kinder produzierten, schwächten sie den Staat.[440]

In den oben genannten Werken wurden der gesundheitliche Nutzen und die natürliche Vorsehung von Muttermilch betont. In der *Encyclopédie* heißt es, sie sei „die gewöhnliche, angemessene, natürliche Nahrung der Kinder".[441] Über Ammen stellt der anonyme Autor des entsprechenden Eintrags klar, dass Muttermilch am besten für das Kind sei und nur die leibliche Mutter wirklich gut für ihr Kind sorgen könne. Drastisch stellt der Autor fest, dass „die Übergabe ihrer Kinder an fremde Ammen ihren Ursprung nur der Korruption der Sitten verdankt."[442] Dieser moralische Verfall war der zentrale Vorwurf an jene Frauen, die ihre Kinder zu Ammen gaben. Statt sich um ihre Kinder zu kümmern, vergnügten sie sich in der Stadt und besuchten oder veranstalteten Salons und gingen in die Oper oder ins Theater. Jene Orte, an denen die gesellschaftliche Durchmischung der Geschlechter stattfand, galten Rousseau und seinen Anhängern als der Inbegriff des moralisch kränkelnden Frankreichs, denn Männer und Frauen sollten außerhalb der Familie streng getrennt voneinander leben. Die mondänen Frauen, die am öffentlichen Leben teilnahmen, galten als die Wurzel allen Übels in der kränkelnden Nation. Nur wenn die adeligen Frauen sich wieder ganz ihrer gottgegebenen Rolle als Hausfrau, Ehefrau und Mutter besannen, könne Frankreich moralisch gerettet werden.

2.4.3 Die zwei Körper der Königin

Durch die Konnotation der *laiterien* mit einer positiven Weiblichkeit waren sie das perfekte Bauwerk für d'Angiviller, um ein geläutertes Bild Marie-Antoinettes zu transportieren. Die *jattes tétons* haben dabei mit ihrem direkten Verweis auf das Stillen und damit auf die Mutterrolle der Königin möglicherweise eine zentrale Rolle gespielt.

Marie-Antoinettes Hochzeit mit Ludwig XVI. im Jahr 1770 wurde beim Adel kritisch bewertet. Bereits ihre österreichische Herkunft erschwerte ihre Stellung bei Hofe. Dass Ludwig eine österreichische Prinzessin heiraten würde, war bereits 1756 im Vertrag von Versailles zwischen Frankreich und Österreich beschlossen worden, der die seit 1516 bestehende Fehde um die europäische Vorherrschaft zwischen Frankreich und dem Haus Habsburg beendete. Als im Jahr dieser Allianzschließung der Siebenjährige Krieg (1756–1763) ausbrach, beteiligte sich Frankreich auf österrei-

440 Vgl. Martin 2011, S. 170.

441 „la nourriture ordinaire, propre, naturelle des enfans" Encyclopédie 1751–1772, Bd. 9, LAIT, S. 207.

442 „l'abandon de ses enfans à des nourrices étrangeres, ne doit son origine qu'à la corruption des moeurs." Encyclopédie 1751–1772, Bd. 11, NOURRICE, S. 261. Weiterhin heißt es: „Wenn die Mütter ihre Kinder stillen, scheint es, dass sie stärker und kräftiger werden: Die Milch ihrer Mutter muss ihnen besser passen als die Milch einer anderen Frau; denn der Fötus wird im Mutterleib mit einem milchigen Getränk gefüttert, das der Milch, die sich im Euter bildet, sehr ähnlich ist: das Kind ist also sozusagen schon an die Milch seiner Mutter gewöhnt, anstatt dass die Milch einer anderen Amme ein neues Nahrungsmittel für es ist, & die manchmal so anders ist als die erste, dass es sich nicht daran gewöhnen kann; denn wir sehen Kinder, die sich an die Milch bestimmter Frauen nicht gewöhnen können, sie verlieren Gewicht, werden träge & kränklich." („Si les meres nourrissoient leurs enfans, il y a apparence qu'ils en seroient plus forts & plus vigoureux: le lait de leur mere doit leur convenir mieux que le lait d'une autre femme; car le foetus se nourrit dans la matrice d'une liqueur laiteuse, qui est fort semblable au lait qui se forme dans les mamelles: l'enfant est donc déja, pour ainsi dire, accoutumé au lait de sa mere, au lieu que le lait d'une autre *nourrice* est une nourriture nouvelle pour lui, & qui est quelquefois assez différente de la premiere pour qu'il ne puisse pas s'y accoutumer; car on voit des enfans qui ne peuvent s'accommoder du lait de certaines femmes, ils maigrissent, ils deviennent languissans & malades").

chischer Seite. Zwar hatte Frankreich auch eigene Interessen im Krieg zu verteidigen, zum Beispiel die Rivalität mit England um die Vorherrschaft in den amerikanischen Kolonien, doch als Frankreich 1763 als einer der großen Verlierer des Kriegs dastand, hatte man diese Niederlage in den Augen der Öffentlichkeit hauptsächlich deswegen erlitten, weil man sich für österreichische Interessen eingesetzt hatte. Die von Österreich versprochenen Teile der Niederlande (das heutige Belgien) wurden Frankreich nicht zugesprochen, das Königreich verlor sämtliche nordamerikanischen Überseekolonien und die Staatsschulden waren enorm. Die Nachwirkungen des Siebenjährigen Krieges zogen sich durch das gesamte 18. Jahrhundert: Einerseits führte der Verlust der Kolonien an die Briten dazu, dass Frankreich die amerikanischen Siedler im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg (1775–1783) unterstützte. Andererseits litt die Wirtschaft über Jahrzehnte unter den hohen Kriegsschulden. Die daraus resultierende Armut des Volks war schließlich ein nicht zu unterschätzender Faktor beim Ausbruch der Französischen Revolution im Jahr 1789.[443]

Die Stimmung in Frankreich war Österreich gegenüber nach 1763 sehr negativ. Doch der Allianzvertrag wurde eingehalten und Ludwig heiratete die junge Österreicherin Marie-Antoinette. Erwartungsgemäß war die österreichkritische Fraktion am Hof skeptisch, im Volk war die junge schöne Prinzessin, die ihren Einfluss auf ihren Gatten zugunsten des Volks zu nutzen schien, jedoch zunächst äußerst populär. In einer Zeit, in der die vermeintlich wahren weiblichen Tugenden durch Rousseau und dergleichen Hochkonjunktur erfuhr, schien Marie-Antoinette für eine neue Zeit und als Gegenpol zu dem als lüstern verrufenen Ludwig XV. und seinen Mätressen zu stehen.[444] Diese hohen Erwartungen des Volkes waren in Anbetracht des kurz vor dem Kollaps stehenden politischen Systems jedoch zum Scheitern verurteilt, so dass auf die anfängliche Euphorie schnell Ernüchterung folgte.

Hinzu kam, dass der Thronfolger an einer Vorhautverengung (Phimose) litt und sich lange weigerte, sich der notwendigen kleinen Operation zu unterziehen. In Konsequenz wurde die Ehe von Ludwig XVI. und Marie-Antoinette erst nach sieben gemeinsamen Jahren vollzogen. Im 18. Jahrhundert waren die Vorkommnisse des königlichen Schlafgemachs eine vergleichsweise öffentliche Angelegenheit, ging es doch um die Sicherung der Thronfolge. Dementsprechend war diese nicht vollzogene Ehe ein offenes Geheimnis. Sogar Marie-Antoinettes Bruder, Kaiser Joseph II. (1741–1790) erteilte ihr diesbezüglich Ratschläge.[445] Diese öffentliche Diskussion des königlichen Unvermögens führte einerseits zu mangelndem Respekt dem König gegenüber und andererseits zu Spekulationen, dass die schöne junge Königin ihre Bedürfnisse außerhalb des Ehebetts befriedige.

Eine der stärksten Oppositionen Marie-Antoinettes stellten die Tanten ihre Mannes dar, die drei Töchter Ludwigs XV., Madame Victoire, Madame Adélaïde und Madame Sophie (1734–1782). Diese hatten eine starke Abneigung gegen dessen *maîtresse en titre* Madame de Pompadour gepflegt, die wiederum eine Fürsprecherin der Allianz von 1756 gewesen war. Zudem zählten die drei Tanten zu den extrem frommen Janseniten (den sogenannte *dévots*), die sich bereits im 17. Jahrhundert klar gegen die Habsburger positioniert hatten, aus deren Geschlecht Marie-Antoinette

443 Vgl. für einen Überblick über die Ereignisse und sozialen wie politischen Auswirkungen des Siebenjährigen Krieges sowie weiterführende Literatur Füssel 2012.
444 Vgl. Kaiser 2000, S. 250f. und Gruder 2002, S. 273.
445 Vgl. Hochedlinger 1997, S. 81. 1778 kam das erste gemeinsame Kind auf die Welt, die Tochter Marie Thérèse Charlotte (1778–1851).

stammte. So zählten die *tantes* zum austrophoben Lager in Frankreich. Nachdem mit dem Tod der Pompadour im Jahr 1764 eine zentrale Figur der verhassten Allianz verschwunden war, schürten die *dévots* noch vor Marie-Antoinettes Ankunft in Frankreich Ressentiments gegen sie.[446] Als Marie-Antoinette 1770 schließlich am französischen Hof eintraf, gelang es den Tanten zunächst, sie für ihre Zwecke zu instrumentalisieren. Doch nachdem die Prinzessin begann, eigene Interessen auch gegen den Willen der drei durchzusetzen, wurde das Verhältnis zunehmend schlechter.[447]

Am Hof etabliert, versuchte Marie-Antoinette bald, sich, wann immer möglich, der ihr ungeliebten Hofetikette zu entziehen. Als Ludwig XVI. ihr 1774 das Petit Trianon schenkte, schuf sich die Königin dort einen Rückzugsort vom Hof, an dem sie sich vorzugsweise mit ihren engsten Freundinnen umgab: ihrer Schwägerin Madame Elisabeth (1764–1794), der Prinzessin de Lamballe, Yolande de Polignac (1749–1793) und deren Tochter Aglaé, *duchesse* de Guiche (1768–1803). Um diese Freundinnen stets in ihrer Nähe zu haben, betraute sie sie mit den höchstmöglichen Ämtern in ihrem Umfeld, ohne dabei auf die etablierte Rangfolge am Hof zu achten, nach der diese Ämter eigentlich den nobelsten adeligen Damen zugestanden hätten. Doch unter Marie-Antoinette zählte persönliche Sympathie mehr als Stand. So vor den Kopf gestoßen und aus dem engsten Kreis der Königin ausgeschlossen, wandten sich die gekränkten Adeligen bald gegen Marie-Antoinette. Vermutlich war es der Adel am Hof selbst, der bösartige Gerüchte über ihre angeblich perversen sexuellen Neigungen und ihre Untreue dem König gegenüber streute.[448] Die Vorwürfe reichten von Ehebruch mit dem Bruder des Königs, Charles Philippe, *comte* d'Artois (1757–1836) oder verschiedenen Ministern bis zu Gerüchten über lesbische Orgien, die sie in Petit Trianon feiere. Angeheizt wurden diese Aussagen durch Marie-Antoinettes bis dahin ungekanntes Verhalten einer Königin gegenüber dem König: Ohne ihre explizite Einladung durfte niemand das Gelände von Petit Trianon betreten, auch Ludwig XVI. nicht. Gelegentlich gestattete sie ihm einen Besuch, allerdings durfte er nie über Nacht bleiben.[449]

Dieser Umgang und die Tatsache, dass Ludwig nie eine *maîtresse en titre* ernannte, wurden Marie-Antoinette zum Vorwurf gemacht. In den Augen des Adels besaß die Königin zu viel Macht über den König. Dies führte dazu, dass sich die bösartigen Gerüchte nur auf Marie-Antoinette selbst konzentrierten und sie regelrecht dämonisierten, während der schwache König praktisch eine Opferrolle einnahm. Gerüchten zufolge soll Marie-Antoinette ihren Ehemann sexuell verzaubert haben. Gleichzeitig wurde sie beschuldigt, ihn zugunsten hemmungsloser, unproduktiver Sexualakte mit ihren Freundinnen im Petit Trianon zu ignorieren.[450] Eine ihrer schärfsten Kritikerinnen war Louise de Kéralio (1756–1822), die 1791 *Les crimes des reines de France, depuis le commencement de la monarchie jusqu'à Marie-Antoinette* publizierte.[451] Darin beschrieb sie die „bösartigen Königinnen" (*reines scélérates*), deren Anfang Fredegunde und Brunhilde machten und die schließlich über Katharina de' Medici bis zu Marie-Antoinette reichten. Die französische Königin stand bezüglich ihrer Reputation eher in einer Reihe mit den kontroversen Mätressen Ludwigs

446 Vgl. Kaiser 2000, S. 256.
447 Vgl. zu den Intrigen gegen Marie-Antoinette und ihrer schwindenden Beliebtheit vor allem Kaiser 2000.
448 Vivian R. Gruder argumentiert überzeugend, dass nur der Adel ein Interesse an Marie-Antoinettes Abneigung gegenüber der Hofetikette und deren Missachtung, vor allem bei der Wahl ihrer Hofdamen, hatte. Vgl. Gruder 2002, S. 288.
449 Vgl. bspw. Martin 2011, S. 202.
450 Vgl. Martin 2011, S. 206.
451 Kéralio 1791.

XV. als mit ihren royalen Vorgängerinnen, wie beispielsweise der frommen Maria Leszczyńska.[452]

Zu dem Bild der lüsternen Nymphomanin gesellte sich bald das der verschwenderischen Königin, die das Geld der Krone für Kleidung und Lustschlösser ausgab, während das Volk Hunger litt. Schnell erhielt sie den Schmähnamen *Madame Déficit*. 1787 eskalierte die Situation, als die Krone die Höhe ihrer Schulden veröffentlichte. Diese exorbitante Summe ließ Marie-Antoinettes Garderobe und Bauten noch vulgärer erscheinen. Um die Schuldenlast zu erleichtern, bat Ludwigs Minister Charles Alexandre de Calonne (1734–1802) die *Assemblée des notables* in Paris um die Einführung einer neuen Eigentumssteuer, die für jeden Franzosen ohne Unterschied gelten, also auch den Adel in die finanzielle Pflicht nehmen sollte. Die Noblenversammlung lehnte den Vorschlag (wenig überraschend, hätte eine Zustimmung doch die eigenen Privilegien beschnitten) jedoch ab und besiegelte damit gleichzeitig Calonnes politische Karriere.[453] Zu diesem Zeitpunkt nahm das politische Engagement Marie-Antoinette zu, die als Nachfolger Calonnes ihren eigenen Kandidaten, den Erzbischof Étienne Charles Loménie de Brienne (1727–1794), einsetzte. Das Volk beäugte diese aktiven politischen Vorstöße der Königin kritisch. Schnell kursierten Gerüchte, dass es in Wahrheit sie sei, die alle politischen Geschicke steuere und der König nichts weiter als ein Trunkenbold sei, der alles unterzeichne, was sie ihm vorlege.[454]

In der Person Marie-Antoinettes vereinten sich drei Ebenen des Österreichhasses: Als *Madame Déficit* verkörperte sie das verschwenderisch-dekadente *Ancien Régime*, als *Autrichienne* war sie das Symbol der ungeliebten Allianz von 1756 und als *Madame Veto* personifizierte Marie-Antoinette die unbekehrbar konterrevolutionäre Gesinnung des Hofes.[455] Hinzu kam der sexuelle Aspekt. Ludwigs Treue ihr gegenüber und ihr selbstbestimmtes Handeln in ihrem Refugium im Park von Versailles führten zusammengefasst dazu, dass sie zu einer unpatriotischen Feindin Frankreichs stilisiert wurde, die den Staat nicht nur finanziell ruiniere, sondern ihn auch moralisch korrumpiere und den König verweichliche. In exakt diese Zeit fiel der Auftrag an d'Angiviller, eine neue Lustmolkerei für die Königin zu errichten – ein Gebäude, das wie kein zweites für die Abkehr von allem überflüssigen, mondänen Luxus und die Rückkehr zur Natur und den damit verbundenen Tugenden stand.

Vor diesem Hintergrund sind die *bols sein* aus Rambouillet zu deuten: Aus einem Trinkgefäß wird ein zentrales Symbol, das Marie-Antoinette bei Hofe und in der Öffentlichkeit in einem neuen Licht präsentieren sollte. Durch das Trinken von Milch aus der brustförmigen Schale wird der Akt des Stillens aufgegriffen und im Sinne eines Staatsakts umgedeutet. Indem die Schalen mit dem restlichen Service, dem Bildprogramm der *laiterie* und ihrer Architektur eine Einheit bilden, evozieren sie die gesellschaftliche Debatte um die Rückkehr zur Natur, die holistischen Ideen der Neo-Hippokraten und die damit verbundenen heilsamen Eigenschaften der Milch sowie die Kampagne zum Stillen durch die leiblichen Mütter.

Bereits beim Betreten des Gebäudes wird in kapitalen, goldenen Lettern darauf hingewiesen, dass es sich um die *laiterie de la Reine* handelt. Dieser Punkt ist essenziell, steht bei d'Angivillers Bildprogramm doch offenbar die Königin Frank-

452 Vgl. Hochedlinger 1997, S. 81.
453 Vgl. Gruder 2002, S. 293.
454 Vgl. Kaiser 2000, S. 263.
455 Hochedlinger 1997, S. 91.

reichs im Zentrum und nicht allein die Person Marie-Antoinette. Zwar war sie zum Zeitpunkt der Entstehung der Lustmolkerei die französische Königin, doch die *laiterie* in Rambouillet spielte womöglich auf die Institution an, die die Person überdauert.[456] Die Inschrift macht unmissverständlich klar, dass es die Königin ist, die hier den politisch aufgeladenen Akt des Stillens vollzieht. Gleichzeitig ist sie mehr als nur eine einfache Frau. Als Königin von Frankreich verkörpert sie auf eine gewisse Weise auch den Staat selbst, so dass der Akt des Stillens auf eine höhere Ebene gehoben wird: Aus der fürsorglichen Mutter, die den ihr vermeintlich angestammten, „natürlichen" Platz in der Gesellschaft einnimmt, wird die nährende Mutter einer ganzen Nation.[457] Die Materialität der Porzellanschale mit ihrer naturalistischen Imitation von menschlicher Haut spielte dabei eine zentrale Rolle – ohne dieses mimetische Moment würde die Assoziationskette nicht überzeugend zustande kommen. Erst durch den gezielten Einsatz des Porzellans, dessen Materialeigenschaften im 18. Jahrhundert einzigartig waren, konnte eine überzeugende Imitation einer weiblichen Brust hergestellt werden. Mit der *jatte téton* geschah dies auf beispiellos explizite Art und Weise.

Die Anstrengungen d'Angivillers kamen jedoch zu spät. Das in Rambouillet propagierte Bild einer fürsorglichen Königin, die ihrem Volk eine Mutter ist, wurde nicht als solches gelesen. Stattdessen fiel der Tod der jüngsten Tochter von Ludwig und Marie-Antoinette in die Bauphase der *laiterie*: Am 19. Juni 1787 – einen Monat nach der ersten Lieferung des Porzellanservice – starb Sophie-Hélène-Béatrice im Alter von elf Monaten. Es ist daher fraglich, ob Marie-Antoinette nur eine Woche später, am 26. Juni 1787, ihre *laiterie* als Überraschung präsentiert bekam. Zwar waren sie und Ludwig an diesem Tag wohl in Rambouillet, allerdings erwähnt der König die Lustmolkerei in seinem Tagebucheintrag für diesen Tag nicht. Möglicherweise war die Konfrontation mit einem Gebäude, das ganz dem Akt des Stillens gewidmet war, unpassend für eine Frau, die gerade einen Säugling verloren hatte. Tatsächlich ist nicht belegt, ob Marie-Antoinette ihre *laiterie* jemals betrat.[458]

Viel Zeit zum Genuss der *laiterie de la Reine* wäre Marie-Antoinette jedenfalls nicht geblieben. Im Oktober 1789 wurde die königliche Familie im Pariser Tuilerien-Palast festgesetzt. Vier Jahre später, im Oktober 1793, sollte die Ausstattung des Schlosses und der *laterie* von Rambouillet verkauft werden. Dazu wurden im September desselben Jahres sämtliche bewegliche Objekte inventarisiert. Das Porzellanservice und die Möbel der Lustmolkerei waren ins Schloss gebracht worden und von dem Service fehlten zu diesem Zeitpunkt bereits zahlreiche Teile.[459] Das nun verstreute Service als Teil der Kampagne

456 Dieses Konzept der zwei Körper des Königs stammt von Ernst Kantorowicz und besagt, dass der König neben seinem sterblichen auch einen unsterblichen Körper habe, mittels dessen sich die Königswürde nach dem Tod eines Königs auf seinen Nachfolger übertrug. Vgl. Kantorowicz 1990 [1957].

457 Diese Analogie findet sich bereits in der Bibel; dort heißt es: „Und du wirst saugen die Milch der Nationen und saugen an der Brust der Könige." (Jes 60,16).

458 Zwar hält sich die Legende hartnäckig, dass zwei riesige, mit Blättern verkleidete Wände auf Rollen die *laiterie* zunächst versteckt hätten, um dann mit theatralischer Geste zur Seite gerollt zu werden und das Gebäude zu enthüllen. Der einzige Eintrag im Tagebuch des Königs zu diesem Tag lautet jedoch: „[...] la Reine a suppé." Vgl. Schwartz 1992, S. 3.

459 Im August 1792 hatte die *Assemblé nationale* beschlossen, dass alle königlichen Besitztümer in das Eigentum des Staats übergehen sollten. Zu diesem Zweck wurden sämtliche royale Habseligkeiten inventarisiert und als museal oder kommerziell klassifiziert. 1793 wurde aus Rambouillet berichtet, dass sich die Skulptur von Amalthea mit der Ziege noch in der *laiterie* befände, das Porzellan und die Möbel jedoch ins Schloss verbracht worden seien. Zu diesem Zeitpunkt fehlten bereits alle Tassen und Untertassen, inklusive der vier *jattes tétons*. Um weitere Verluste zu verhindern, war empfohlen worden, das restliche Service in einem gesonderten Depot aufzubewahren. Doch dieser Anordnung wurde offenbar nie Folge geleistet: Als Joséphine 1804 anordnete, das Service in ihr Schloss Malmaison zu bringen, stellte sich heraus, dass nur vereinzelte Stücke im Depot aufbewahrt wurden. Der Rest befand sich nach wie vor in Rambouillet, wo inzwischen auch die acht flachen Schalen mit den acht *gobelets cornets* verlorengegangen waren. Vgl. dazu Schwartz 1992, S. 20f.; Schwartz 2002, S. 263 und Maës 2016, S. 82–85.

d'Angivillers hatte Marie-Antoinette nicht mehr retten können: Sie verlor am 16. Oktober 1793 ihren Kopf auf der Guillotine.

Die Betrachtung der verschiedenen Porzellanobjekte jener Frauen, die zwischen 1745 und 1793 entweder als *maîtresse en titre* oder als Ehefrau an der Seite der französischen Könige standen, zeigen eindrücklich, wie sie das Material nutzen, um gleichzeitig ihren Platz innerhalb des Gefüges der Staatsrepräsentation und als private Personen zu verhandeln. Madame de Pompadour tat dies vor allem als Mäzenin der königlichen Porzellanmanufaktur in Sèvres und als deren beste Kundin. Als ihre Nachfolgerin, die stets um Anerkennung ringen musste, griff Madame du Barry ebenfalls auf das stark mit der Pompadour assoziierte Porzellan aus Sèvres zurück, legte den Fokus jedoch auf personalisierte Stücke, die explizit ihre Rolle als rechtmäßige Gefährtin des Königs unterstrichen. Im Fall Marie-Antoinettes war der Rückgriff auf Porzellan nicht von ihr selbst ausgegangen, sondern vom *comte* d'Angiviller, der mit der *laiterie de la Reine* in Rambouillet ein Gesamtkunstwerk geschaffen hatte, das dazu geeignet war, die Königin als nährende Mutter der Nation zu inszenieren. Porzellan scheint dafür in zweierlei Hinsicht besonders geeignet gewesen zu sein: Zum einen evozierten seine Materialqualitäten – vor allem das reine Weiß und die makellos glatte Oberfläche – die weibliche Körperlichkeit. Zum anderen war das französische Porzellan seit 1759 untrennbar mit dem Königshaus verwoben, was sich nicht zuletzt im Namen – *manufacture royale* – und der Marke – dem Signet des Königs, den beiden verschlungenen L – der Manufaktur widerspiegelte. Der Porzellankörper scheint als geeignete Repräsentation für den weiblichen Körper wahrgenommen worden zu sein. Bereits die Möbel der *comtesse* du Barry zeigen, wie das Porzellan immer weiter in Körpernähe gerückt wurde. 1788 – also unmittelbar vor dem Beginn der Französischen Revolution – gipfelte diese Entwicklung in den vier Brustschalen der *laiterie de la Reine* in Rambouillet: Der Körper wurde hier nicht mehr im übertragenen Sinne repräsentiert, sondern ganz explizit.

3. Porzellanhaut. Zur Bedeutung von Oberfläche

1834 erschien in Leipzig Jakob Heinrich Kaltschmidts (1799–1872) *Kurzgefasstes vollständiges stamm- und sinnverwandtschaftliches Gesammt-Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Unter dem Schlagwort „Porcellan" wird zum einen auf den Eintrag „Porzellan" an anderer Stelle verwiesen, zum anderen aber ist in eckigen Klammern dahinter der Begriff „Haut" ergänzt.[460] Ganz offensichtlich wird hier die Parallele attestiert, für die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts der Begriff Porzellanhaut etablierte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts taucht er zunehmend in Lexika und anderen Publikationen auf.[461] Heute ist Porzellanhaut sowohl im Deutschen als auch im Englischen (*porcelain skin*) sowie den romanischen Sprachen (*peau de porcelaine*, *piel de porcelana*, *pelle di porcellana*) eine gängige Bezeichnung. Sie fußt auf einer Idealvorstellung von schöner Haut, die mit den ästhetischen Materialqualitäten von Porzellan weitgehend identisch ist: Vor allem im 18. Jahrhundert galt weiße ebenmäßige und möglichst porenlose Haut als schön und begehrenswert. Allerdings ist die Bezeichnung Porzellanhaut für das 18. Jahrhundert noch nicht nachweisbar. Dies ist für die französische Sprache vermutlich dadurch begründet, dass der Begriff *peau* im 18. Jahrhundert noch nicht für die Gesichtshaut und ihren Teint verwendet wurde, sondern die äußere Hautschicht im anatomischen Sinne bezeichnete.[462] Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann *peau* auch das Inkarnat zu beschreiben. Der Begriff der Hautfarbe (*couleur de peau*) etablierte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der Rassenanthropologie. In der Kunsttheorie wurde nun zum ersten Mal von der Farbe der Haut statt der des Fleisches gesprochen.[463]

Inwieweit dennoch bereits Assoziationen von künstlerischem Material und menschlicher Haut bestanden – wenn auch noch nicht im allgemeinen Sprachgebrauch integriert –, soll anhand von Diskursen über das Medium der Malerei und ihrer Oberfläche greifbar gemacht und zu den medizinischen, philosophischen sowie ästhetischen Diskursen der Zeit in Bezug gesetzt werden. Ein wiederkehrendes Motiv ist der Vergleich der Maloberfläche mit dem bemalten, also geschminkten, Gesicht. Durch das Auftragen von Make-up wurde im 18. Jahrhundert eine spezifische Oberfläche kreiert, die in hohem Maße semantisch aufgeladen war. Der Akt des Schminkens soll vor allem im Kontext des in Teilen öffentlichen Rituals der Toilette untersucht werden. Bei dieser Selbstinszenierung kam eine Vielzahl von Objekten zum Einsatz, unter denen Porzellan einen festen Platz einnahm. Mit ihrer weißen Oberfläche griffen diese Gefäße auf dem Schminktisch mustergültig die Anmutung der menschlichen Haut auf. Ziel dieser Untersuchung ist nachzuvollziehen,

460 Kaltschmidt 1834, S. 702.
461 Vgl. z. B. Adam 1896 („Die Lider ihrer bewundernswerten schwarzen Augen flatterten schalkhaft gegen ihre Porzellanhaut..." / „Les paupières de ses admirables yeux noirs battirent d'un vol malicieux contre sa peau de porcelaine..."). Alle Übersetzungen stammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, von der Autorin.
462 Encyclopédie 1751–1772, Bd. 12, PEAU, S. 215.
463 Vgl. zum Inkarnat und seiner Verortung zwischen Haut und Fleisch Fend 2007.

inwieweit diese Nähe des Porzellans zur Haut ein neues Verständnis der Porzellanobjekte eröffnet.

Ausgehend vom europäischen Ideal der strahlend weißen Haut steht auch ihr Konterpart im Fokus dieser Untersuchungen: die Darstellung von schwarzer Haut im Medium des Porzellans beziehungsweise in seinem Kontrast zu dem strahlend weißen Material. Die Beschäftigung mit den schwarzen Sklaven im 18. Jahrhundert inkludiert auch die neuen Luxusprodukte aus den amerikanischen Kolonien wie Kaffee und Schokolade, die beinahe ausschließlich in Porzellangefäßen konsumiert wurden. Auch hier tritt der Kontrast zwischen dem dunklen Inhalt und dem weißen Gefäß ins Auge. Zucker, ebenfalls ein aus den beiden Amerikas importiertes Gut, das durch Sklavenarbeit gewonnen wurde, nimmt eine Sonderstellung unter den neuen Luxusgütern ein. Ursprünglich ebenfalls ein braunes Produkt, wurde es bereits im 18. Jahrhundert raffiniert, bis es strahlend weiß war.

3.1 „d'un blanc éclatant"

3.1.1 Die Oberfläche von Haut im 18. Jahrhundert

Im 18. Jahrhundert wurden Diskurse zur Oberfläche von Haut größtenteils im Zusammenhang mit Malerei geführt, so dass jede Kategorisierung und semantische Aufladung notgedrungen implizit bleiben muss. Hinsichtlich ihres Inkarnats wurde Haut vornehmlich im Medium der Malerei unter der Verwendung der Begriffe *carnation*[464] und *chair*[465] diskutiert. Beide bezogen sich eher auf die Fleischlichkeit des Körpers als auf seine äußerste Schicht[466] – bei der Darstellung von Haut wurde also der Aspekt der darunterliegenden Körperlichkeit stets mitgedacht. Folglich muss bei der Auseinandersetzung mit der Oberfläche von Kunstobjekten stets bedacht werden, dass diese nicht als rein zweidimensionale Hülle zu betrachten ist, sondern auch das – tatsächlich und metaphorisch – Darunterliegende beachtet werden muss.

Zur Forschung über Haut sind vor allem die Arbeiten von Barbara Duden,[467] Claudia Benthien,[468] Mechthild Fend,[469] Daniela Bohde[470] und Marianne Koos[471] wegweisend. Claudia Benthien arbeitete heraus, wie sich das Körperverständnis im 18. Jahrhundert von dem porösen und damit offenen Leib der Vormoderne, der in unmittelbarem Austausch mit seiner Umwelt stand, hin zu einem abgeschlossenen individuellen Subjekt wandelte, dessen Haut eine zweidimensionale Grenze darstellt. Bei Fend, Bohde und Koos wird Haut vornehmlich im Kontext der Malerei hinsichtlich Fragen der geschlechtsspezifischen Darstellung untersucht. Dies gilt vor allem für Marianne Koos' Analyse der Werke des Schweizer Pastellmalers Jean-Étienne Liotard (1702–1789). Theoretischer widmet sich Clemens Rathe der Philosophie der Oberfläche.[472] Dabei geht es ihm um ein eher universelles Verständnis von Oberfläche, doch auch Rathe kommt immer wieder auf die menschliche Haut zurück.

464 „[…] bezeichnet im einfachen Sinne die Farbe des Fleisches & im übertragenen Sinne die Kunst, sie darzustellen." („CARNATION, s. f. se dit au simple de la couleur des chairs, & au figuré de l'art de les rendre.") Encyclopédie 1751–1772, Bd. 2, CARNATION, S. 690.
465 „[…] Fleischfarbe, (in der Malerei.) ist ein Farbton, der mit Weiß & Rot gemacht wird." („CHAIR, couleur de chair, (en Peinture.) est une teinte faite avec du blanc & du rouge.") Encyclopédie 1751–1772, Bd. 3, CHAIR, S. 11.
466 Vgl. Fend 2007.
467 Duden 1987.
468 Benthien 1998 und Benthien 2001.
469 Fend 2001; Fend 2004; Fend 2005 und Fend 2007.
470 Bohde 2002.
471 Koos 2007 und Koos 2014.
472 Rathe 2020.

Keine der genannten Untersuchungen erwägt den Zusammenhang zwischen der Oberfläche von Haut im 18. Jahrhundert und Porzellan und auch in der Porzellanforschung findet diese Parallele keine Beachtung. Einzig Samuel Wittwer erwähnt sie in einem kurzen Exkurs in seiner Publikation über die Galerie der Meissener Tiere, in dem er das Weiß des Porzellans mit den gepuderten Gesichtern der Höflinge in Verbindung bringt.[473] Der Konnex zwischen der *ge-* und *be-*malten Haut wird auch von Fend und Koos mehrmals thematisiert und ist für die Überlegungen zu Porzellan und geschminkter Haut essenziell.

In den Diskursen des 18. Jahrhunderts über das Inkarnat in der Malerei wird in der Regel auch die Angemessenheit des Duktus' an die darzustellende Haut diskutiert. So gab beispielsweise Antoine-Joseph Pernety (1716–1796) in seinem *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture, et gravure* aus dem Jahr 1757 unter dem Eintrag *TOUCHES* konkrete Anweisungen für deren Einsatz. Alte und „*charactères approchant*" sollten mit kräftigen Pinselstrichen dargestellt werden, während „[d]ie zarte Haut von Frauen und Kindern hingegen [...] nur mit einem glatten und weichen Pinsel wiedergegeben werden [kann]." Dies würde deren Anmut und Süße vermitteln.[474] Ähnlich formulierte es auch der Historienmaler Michel-François Dandré Bardon (1700–1785) in seinem *Traité de Peinture, suivi d'un essai sur la sculpture* (1765). Während das Inkarnat von Frauen mit einem weichen runden Pinsel gemalt werden könne, sollte die Haut von älteren Männern mit kräftigeren Pinselstrichen dargestellt werden.[475] Wie auch Pernety geht es Dandré Bardon dabei um die passende Darstellung des Charakters. Implizit drücken beide damit aus, dass die Haut einer Person ihren Charakter widerspiegelt.[476] Die Textur der Körperoberfläche erlaubt also im 18. Jahrhundert offenbar Rückschlüsse auf ihr Inneres.

Diese Verschränkung von Haut, ihrer Umsetzung als Oberfläche in der Malerei und dem darunterliegenden Wesen des Menschen schlägt sich in besonderem Maße in der Malerei von Jean-Étienne Liotard wieder. Dieser war auf Porträts in Pastell spezialisiert und malte während seiner Aufenthalte an den großen europäischen Höfen zahlreiche Mitglieder der königlichen und kaiserlichen Familien sowie den Hochadel.[477] 1781 verfasste er sein *Traité des principes et des règles de la peinture*. Darin sprach er sich vor allem gegen sichtbare Malspuren aus (*point de touches*), denen er ein eigenes, sehr langes Kapitel widmete. Darin vergleicht Liotard die Maloberfläche unter anderem mit weiblicher Haut, die beide in gleichem Maße makellos, geschlossen und glatt sein müssten, um als schön empfunden zu werden. Laut Marianne Koos resultiere daraus eine Malerei, in der Liotards Gemälde eine körperartige Oberfläche erhielten.[478] Dafür spricht unter anderem, dass er das Inkarnat als *peau* bezeichnete.[479] Damit entwickelte er eine Kunsttheorie, in der er zwar noch die für die Malerei geläufigeren Begrifflichkeiten *carnation* und *chair* verwendete, die sich aber von der Fleischlichkeit weg hin zur äußeren Hautschicht und deren Qualität entwickelt. Dabei

473 Wittwer 2004, S. 163.
474 „Les chairs délicates des femmes & des enfans ne peuvent au contraire être rendues qu'avec un pinceau uni & moelleux." Pernety 1757, TOUCHES, S. 538.
475 Dandré Bardon 1765, Bd. 1, S. 186–188.
476 Aus heutiger Sicht ist die Bezeichnung Charakter an dieser Stelle nicht präzise genug. Es geht eher um die visuelle Kategorisierung sozialer Rollen. Die Darstellungsweise eines jungen zarten Mädchens zielte im Wesentlich auf die Attribute jung und weiblich ab, und ließ sämtliche individualisierenden Eigenschaften der dargestellten Person aus.
477 Vgl. zu Liotard z. B. Roethlisberger/Loche 2008 und Ausst.Kat. Edinburgh/London 2015.
478 Koos 2007, S. 77.
479 Liotard 1781, S. 43.

ging es ihm vornehmlich um ihre ebenmäßige und transparente Anmutung, deren Umsetzung im Medium Pastell sein Hauptaugenmerk galt. Um den Effekt von makelloser Haut zu perfektionieren, überzog er seine Leinwände teilweise mit einer glänzenden weißen Grundierung, die eine schimmernde Oberfläche unter dem Farbauftrag bildete. Somit verwendete er für die Darstellung von idealer Haut eine Technik, die dem Auftragen von Make-up glich. Auch dabei wurden mittels einer opaken weißen Paste, dem *fard blanc*, Poren und Unebenmäßigkeiten verdeckt, um eine ebenmäßige Hautoberfläche zu erzeugen. Somit behandelte Liotard die Oberfläche seiner Gemälde ähnlich wie die adeligen Männer und Frauen am französischen Hof die ihrer Haut.

Ein weiterer Hinweis darauf, dass Liotard in besonderem Maße an der Textur von Haut interessiert war, findet sich in dem Porträt seiner Tochter Marie Jeanne (Abb. 3.1), das er 1779 malte.[480] Er stellt sie sitzend dar, mit ihrer Linken berührt sie ihre Wange, vor ihr steht eine Schale mit Pfirsichen, die sie mit der rechten Hand in Richtung ihres Gegenübers zu schieben scheint. Beim Betrachten wird durch diese gleichzeitigen Berührungen von Haut und Frucht unwillkürlich eine Parallele zwischen der samtigen Textur der Pfirsiche und ihrer Gesichtshaut hergestellt. Auf einer theoretischen Ebene kann die Berührung (*touche*) von Marie Jeannes Wange als direkter Verweis auf die Oberflächenstruktur des Gemäldes (*touches*) verstanden werden. Durch die Technik des Pastells wurde eine samtige Malfläche kreiert, die der Haut eines Pfirsichs durchaus ähnelte. Damit verweist Liotard einerseits erneut auf sein Verständnis der Oberfläche als körperähnlich.

Abb. 3.1
Jean-Étienne Liotard, *Porträt von Marie Jeanne Liotard, der zukünftigen Madame François de Bassompierre, die eine Schale mit Pfirsichen anbietet*, 1779, Pastell auf Papier, 69 × 55 cm, Genf, MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève. Legs Edmond de Rothschild, Inv. D 1998-0501

Andererseits stellt er einen taktilen Bezug zwischen Maloberfläche und (weiblicher) Haut her.[481]

Letztlich spiegelt sich das haptische Verhältnis von Haut und ihrer Übersetzung in eine künstliche Oberfläche bereits in der Bezeichnung *touches*, die einerseits die malerische Darstellungsweise meint[482] und andererseits „Berührung" bedeutet. Diese Assoziation lässt darauf schließen, dass die Anmutung von Oberflächen und der Tastsinn im 18. Jahrhundert eng miteinander verwoben waren. Zwar wird Oberfläche zunächst visuell erfahren, doch erst der Tastsinn ermöglicht ihre umfassendere Wahrnehmung. Durch die Berüh-

480 Vgl. Roethlisberger/Loche 2008, Bd. 1, Kat. 531, S. 655f.
481 Vgl. Koos 2007
482 Encyclopédie 1751–1772, Bd. 16, TOUCHE, S. 445.

rung werden erste Vermutungen zur Haptik bestätigt oder widerlegt, die zunächst durch den Sehsinn vermittelt wurden. Zudem kann erst durch den Tastsinn die doppelte Empfindung entstehen, in der sowohl die berührte als auch die berührende Hautstelle wahrgenommen und eine Oberfläche somit in Bezug zu der eigenen Person gesetzt wird.[483] Dies wird vor allem in Anlehnung an Ovids Pygmalion-Erzählung evident, auf die sich sowohl der Philosoph Étienne Bonnot de Condillac (1714–1780) in seiner sensualistischen Erkenntnistheorie[484] als auch der Schweizer Philosoph und Schriftsteller Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) in seinem *Pigmalion* von 1762 beziehen. In beiden Fällen versetzt erst der Tastsinn die Skulptur in die Lage, sich in ihrer Verlebendigung selbst zu erkennen. Die Statue bei Condillac ist sich ihrer eigenen Körperlichkeit als Grundvoraussetzung für die Wahrnehmung anderer Gegenstände bewusst[485] und Rousseaus Galatea deklariert im Moment der Berührung ihres eigenen lebendig gewordenen Körpers: „Ich bin es".[486] Die differenzierte Wahrnehmung von Oberfläche ist also essenziell für das Bewusstsein der eigenen Individualität in Abgrenzung zu der umgebenden Welt. Damit wird einmal mehr evident, was auch Claudia Benthien festgestellt hat: Im 18. Jahrhundert wird das Individuum als weitgehend von der Umwelt abgegrenzt wahrgenommen, wobei die Haut die Barriere zwischen Innen und Außen bildet.

Gerade das Beispiel von Galatea, die sich durch die Wahrnehmung ihrer eigenen Haut und damit ihrer Körperlichkeit mittels des Tastsinns gewahr wird, macht deutlich, dass zwischen berührten Gegenständen und ihrem Gefühl auf der eigenen Haut ein Bezug zum eigenen Körper hergestellt wird. Zum einen verdeutlicht die Berührung, dass das Objekt eben nicht Teil des eigenen Körpers ist, zum anderen werden jedoch auch Parallelität oder Unterschied in der Beschaffenheit der Oberfläche greifbar. Ähnlich funktionieren auch die Pinselstriche (*touches*). Sie übersetzen gewissermaßen die haptische Sensation in eine visuelle. Makellose Haut beispielsweise, die unter den sie berührenden Fingern vollkommen ebenmäßig wäre, würde auch in der Malerei ohne erkennbare Malspuren dargestellt werden. Berührte man die Maloberfläche, würde sie jener der dargestellten Haut entsprechen. Gleiches ließe sich auch für ältere Haut feststellen, die ja nach Pernety und Dandré Bardon mit gröberen Pinselstrichen dargestellt werden sollte. Die festere und unebenmäßige Haut würde demnach ebenfalls ihre Entsprechung in der Maloberfläche finden. Dieser Vorstellung folgend, würde die glatte Oberfläche von Porzellan die Idealvorstellung von Haut evozieren und einen direkten Zusammenhang herstellen. Dieser wird vor allem bei den porzellanenen Behältnissen für Make-up relevant, da in ihnen ein Dreiklang zwischen der weißen, gegebenenfalls bunt staffierten Oberfläche des Gefäßes, den Farben in ihrem Inneren sowie deren Effekt auf die Hautoberfläche ihrer Benutzerinnen und Benutzer vereinte.

483 Vgl. Fend 2003, S. 212. Vgl. zur Berührung als künstlerischem Ausdruck Lajer-Burcharth 2001.
484 Condillac 1754, S. 242f.
485 „Il lui semble qu'elle le tire du sein de son être, que les objets ne s'étendent sous ses mains qu'aux dépens de son propre corps." Condillac 1754, S. 243.
486 Rousseau 1764, S. 211.

Im 18. Jahrhundert war es vor allem die Pastellmalerei,[487] die mit der Technik des Schminkens verglichen wurde. Dies lag nicht zuletzt in der ähnlichen Oberflächenanmutung eines Pastellgemäldes und geschminkter Haut begründet. Zudem bestanden auffällige Parallelen zwischen den verwendeten Materialien sowie dem Modus ihrer Applikation.[488] Ein Beispiel dafür, wie verbreitet diese Assoziation war, ist der Ausspruch des Malers Hyacinthe Rigaud (1659–1743). Er antwortete einer unzufriedenen Kundin, die sich in seinem Porträt als schlecht wiedergegeben empfand, dass dies erstaunlich sei, schließlich komme sein Rot (*rouge*) vom selben Händler wie ihres.[489] Sowohl beim Pastell als auch beim Make-up bildeten fein zerstoßene Pulver die Grundlage. Diese wurden entweder trocken oder mit Bindemitteln zu Pasten gemischt und mit einem Pinsel oder direkt mit den Fingern auf den Bildträger beziehungsweise die Haut aufgebracht. Es liegt daher nahe zu vermuten, dass sich der für die Malerei postulierte Anspruch, den Charakter der Dargestellten mittels der angemessenen Oberflächenbehandlung zu verdeutlichen, auch auf die weibliche Haut und ihre künstlich perfektionierte Oberfläche übertragen lässt.

Die Pastellmalerei zeichnete sich durch ihre pudrige Oberfläche aus, die jener der idealen Haut glich. Allerdings wurden Pastelle aufgrund ihrer Fragilität – die Pigmente lagen nur locker auf dem Bildträger auf – ausnahmslos hinter einer schützenden Glasscheibe ausgestellt. Dem matten Pastell wurde damit eine durchsichtige, glatte, glänzende Schicht vorgesetzt, wodurch eine dem glasierten Porzellan vergleichbare Anmutung entstand. Die Glasur ist eine transparente Schicht über dem an sich matten Scherben, woraus die porzellanspezifische Oberflächenanmutung resultiert: Das Licht dringt durch die Glasur und wird vom weißen Scherben reflektiert. Dadurch wird zwar das Licht in besonderer Intensität zurückgeworfen, in der Glasur spiegelt sich jedoch kaum Bildliches.[490] Der französische *fermier général* Claude-Henri Watelet (1718–1786), der Kunst sammelte und sowohl selbst zeichnete und radierte als auch theoretische Überlegungen zur Kunst anstellte, beschäftigte sich auch mit der Oberfläche von Haut. Er beschrieb sie als transparent und Licht reflektierend. Implizit unterschied Watelet zwischen dem absorbierenden Fleisch und der Haut, die das Licht bis in ihre erste Schicht eindringen ließe und die es dank ihrer spezifischen Textur weich reflektiere – eine Fähigkeit, der er als Privileg der weißen Haut definierte.[491] Diese von Watelet beschriebene ästhetische Wirkung der transluzenten Haut, die über einem lichtabsor-

487 Die Ursprünge des Pastells werden meist für das ausgehende 15. Jahrhundert in Italien angeführt, wo Leonardo da Vinci (1452–1519) sein berühmtes Porträt von Isabella d'Este (1474–1539) fertigte (Paris, Musée du Louvre, Inv. MI 753). Allerdings waren diese ersten Zeichnungen vornehmlich Vorstudien für Gemälde, die in Kreide ausgeführt wurden. Im Gegensatz zu diesen Zeichnungen entwickelte sich in Frankreich gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Pastell*malerei* heraus, die von Zeitgenossen den Ölgemälden als ebenbürtig bewertet wurden. Besonders geeignet galt die Pastellmalerei für Porträts, da durch die Vielzahl an verfügbaren Farben vor allem das Inkarnat differenziert und naturnah dargestellt werden konnte. Im Gegensatz zu Ölfarben lässt sich Pastell auf dem Bildträger nicht zu neuen Farbtönen mischen – werden mehrere Farben ineinander verwischt, entsteht ein schmutziger Effekt. Daher mussten die Künstler Pastellkreiden in sämtlichen Farben besitzen. Claude Boutet betonte in seinem 1708 erschienenen *Traité de la Peinture au Pastel*, dass ein Künstler vor allem für das Inkarnat der dargestellten Person sämtliche Farben benötige. Boutet 1708, S. 152. Ihre Farben kauften die Maler in aller Regel bei entsprechenden Händlern, da diese relativ günstig waren und sich daher die eigene Herstellung nicht lohnte. Fein zerriebene Farbpigmente wurden mit Pfeifenton als Träger und einem Bindemittel (meist *gummi arabicum* oder Tragant) in Stiftform gepresst. Von dieser Produktionspraktik rührt auch der Name Pastell: Im 16. Jahrhundert verkauften französische Apotheker Pulver zu Pastillen gepresst, die als *pastel* bezeichnet wurden. Vgl. zur Geschichte der Pastellmalerei vor allem Burns 2007 und Wuhrmann/Couvreur 2018.

488 Vgl. Burns 2007, S. 81–84.

489 Vgl. Festa 2005, S. 33.

490 Vgl. Wittwer 2004, S. 161f.

491 „La chair douce & élastique laisse pénétrer ses pores imperceptibles par une partie de la lumière, jusque dans la première couche de la peau [...]. En parlant ici de la nature particulière des *chairs*, j'entends principalement la manière dont la lumière se réfléchit sur cette substance [...] sur-tout si elle est blanche." Watelet 1788–1791, Bd. 1, CHAIRS, S. 100.

bierenden Körper liegt, ist mit jener des glasierten Porzellans vergleichbar. Zwar unterscheidet sich die Oberfläche glasierten Porzellans durch seinen Glanz von der angestrebten Samtigkeit von Haut, die spezifische weiche Reflektion des Lichts ist jedoch vergleichbar. In der verglasten Pastellmalerei wird dieser Widerspruch von Glanz und Mattheit aufgehoben.

Darüber hinaus lässt die Beschreibung von Haut in dem im 18. Jahrhundert ausgesprochen populären Handbuch für Kosmetik des französischen Arztes Pierre-Joseph Buc'hoz (1731–1807), der *Toilette de Flore, ou Essai sur les plantes et les fleurs qui peuvent servir d'ornement aux dames,* die 1771 erschien, darauf schließen, dass geschminkte Haut nicht zwingend eine pudrige Oberfläche aufwies. An diversen Stellen wird Make-up als „Lack" (*vernis*) bezeichnet, durch den die Haut ihren „Glanz" (*lustre*) erhalte. So heißt es beispielsweise im Eintrag für „Lack für den Teint": „Nachdem man sich das Gesicht gewaschen hat, trägt man den Lack auf, der ihm den schönsten Glanz verleiht, den man sich vorstellen kann."[492]

Neben der visuell-haptischen Ebene konnten die *touches* Haut auch in einer metaphorischen Dimension darstellen. Im 18. Jahrhundert entwickelte sich die eigenständige medizinische Disziplin der Dermatologie, die Haut erstmals als ein eigenständiges Organ begriff. Dabei dominierte die Vorstellung von Haut als Vermittlerin zwischen Innen und Außen: Innere Gefühlsregungen treten auf der Haut zutage und zeigen sich beispielsweise durch das Erröten der Wangen. Ein einflussreicher Verfechter dieser These war Denis Diderot (1713–1784). Mechthild Fend hat dieses neue Verständnis von Haut als einem „nervösen" Organ anhand von Jean-Honoré Fragonards (1732–1806) Malerei nachvollzogen.[493] Dabei konzentriert sie sich besonders auf sein Porträt von Denis Diderot,[494] das um 1769 entstand und laut Fend durch den bewegten Pinselduktus und den pastosen Farbauftrag gänzlich zu Oberfläche wird.[495] Sie postuliert, dass „die Pinselstriche, die als Bewegungsspuren sichtbar bleiben, [...] als malerisches Äquivalent der Gefühlsregungen verwendet [werden]."[496] Haut werde bei Fragonard so zur Leinwand, auf der sich Emotionen, einem Prozess der Bildwerdung gleich, zeigten. Fend legt in ihrer Argumentation überzeugend dar, dass in der Malerei zum einen medizinische (dermatologische) sowie ästhetische Diskurse greifbar werden. Zum anderen steht die Oberflächengestaltung des Kunstwerks in engem Bezug zu dem dargestellten Objekt. So verkörpere Fragonards Porträt durch den gewählten Darstellungsmodus von Diderots Haut dessen theoretische Vorstellungen von dem Organ. Dadurch führt die gewählte Malweise amplifizierend vor Augen, in welchem Maße menschliche Haut in ihren verschiedenen Erscheinungen mit Bedeutung aufgeladen war. Dies ist vor allem in Hinblick auf die durch Make-up künstlich erzeugte Oberfläche von Haut relevant, die eine Vielzahl von sozialen Zeichen transportierte.

Anhand dieser theoretischen Überlegungen zur Darstellung von (geschminkter) Haut und deren Oberfläche sowie ihrer praktischen Umsetzungen im Medium Malerei wird deutlich, dass Oberfläche bereits im 18. Jahrhundert semantisch aufgeladen war. Sie war Bedeutungs-

492 „Après s'être lavé le visage, on y appliquera de cette espèce de Vernis, qui lui donnera le plus beau lustre qu'on puisse imaginer." Buc'hoz 1771, Nr. 257, S. 213.
493 Fend 2003.
494 Paris, Musée du Louvre, Inv. R.F. 1972-14. Die Identifizierung des Dargestellten als Denis Diderot ist umstritten. Für das Argument der Parallelität zwischen Malweise, Oberflächenbehandlung und dargestellter Emotion ist dies jedoch nicht zwingend relevant.
495 Vgl. Fend 2003, S. 206.
496 Fend 2003, S. 209.

träger sowohl von ästhetischen als auch von naturwissenschaftlichen, kulturellen und geschlechtsspezifischen Metaphern und Diskursen. Dadurch transportierte die Maloberfläche maßgeblich den Sinngehalt eines Gemäldes. Die Wahrnehmung der Oberfläche erfolgte also nicht nur auf einer rein sinnlichen, sondern auch auf einer sinnhaften Ebene. Inwieweit diese Feststellung auch für Objekte aus Porzellan gültig ist, ist Gegenstand dieses Kapitels. Dabei stehen vor allem jene Erzeugnisse im Vordergrund, die im alltäglichen Leben gebraucht und in der Hand gehalten wurden.

3.1.2 *Fard blanc* und *Rouge*. Make-up und Haut im 18. Jahrhundert

Die anhand von Malerei herausgearbeiteten Eigenschaften von Oberfläche lassen sich im 18. Jahrhundert auf die geschminkte Haut übertragen, da in der Vorstellung der Zeitgenossen eine enge Verbindung zwischen Make-up und Malerei bestand. Diese begründete sich zum einen in der Verwendung ähnlicher Materialien wie farbigen Pasten und Pudern, sowie in der Technik, denn Make-up wurde in der Regel, genau wie Ölfarbe oder Pastell, mit einem Pinsel aufgetragen.

Im 18. Jahrhundert bestand Make-up im Wesentlichen aus einer opaken weißen Grundierung des Gesichts, die durch das Auftragen von intensiv leuchtendem Rouge belebt wurde. Diese Schminkpraxis war 1533 von Katharina de' Medici (1519–1589) aus Florenz an den französischen Hof gebracht worden und galt dort über Jahrhunderte als Inbegriff von schöner Haut. So findet sich beispielsweise in der *Encyclopédie* von Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert (1717–1783) die Definition: „Eine Frau hat einen schönen Teint, wenn die Haut strahlend weiß und ihre Wangen Zinnoberrot sind."[497] Um diesem Ideal zu entsprechen, mieden Frauen unter anderem die direkte Sonne und verwendeten zahlreiche Pomaden und Tinkturen, die ihre Haut aufhellen sollten. Allerdings konnten diese Anwendungen die Haut nicht in ausreichendem Maße weiß machen, so dass die Verwendung von weißem *fard* unabdingbar war. Unter *fard* verstand man im 18. Jahrhundert „jede Komposition in Weiß oder Rot, die Frauen & sogar einige Männer verwenden, um ihren Teint zu verschönern, die Farben der Jugend nachzuahmen oder sie durch Kunstgriffe wiederherzustellen."[498] Durch ihre starke Deckkraft verbarg die weiße Grundierung Poren, Fältchen und jegliche Rötungen der Haut und erzeugte eine vollkommen ebenmäßige Oberfläche. Das natürliche Wangenrot wurde künstlich durch das großzügige Auftragen von Rouge imitiert. Dem Erröten kam eine besondere Bedeutung zu, da es zum einen für einen gesunden jugendlichen Teint stand und zum anderen – vor allem bei Frauen – als Ausdruck von Sittsamkeit und Bescheidenheit verstanden wurde. Darauf weist auch der entsprechende Eintrag in der *Encyclopédie* hin:

> Rouge, s. m. (Kosmetik.) Eine sehr verbreitete Art von Make-up, das die Frauen von Welt aus modischen Gründen oder aus Notwendigkeit auf ihre Wangen auftragen. Mit anderen Worten, es ist diese künstliche Rötung, die den Mangel jener ausgleicht, die einst die Bescheidenheit verursachte.[499]

497 „Une femme a le teint beau lorsque sa peau est d'un blanc éclatant, et que ses joues sont d'un rouge vermeil." Encyclopédie 1751–1772, Bd. 16, TEINT, S. 7.

498 „[...] toute composition soit de blanc, soit de rouge, dont les femmes, & quelques hommes mêmes, se servent pour embellir leur teint, imiter les couleurs de la jeunesse, ou les réparer par artifice." Encyclopédie 1751–1772, Bd. 6, FARD, S. 408.

499 „Rouge, s. m. (Cosmétiq.) espece de fard fort en usage, que les femmes du monde mettent sur leurs joues, par mode ou par nécessité. En d'autres termes, c'est *Cette artificieuse rougeur / Qui supplée au défaut de celle / Que jadis causoit la pudeur*." Encyclopédie 1751–1772, Bd. 14, ROUGE, S. 401.

Abgerundet wurde das zurechtgemachte Gesicht durch schwarze Schönheitspflästerchen, die *mouches*, die strategisch platziert wurden, um Charakterzüge ihrer Trägerin oder ihres Trägers zu verdeutlichen.[500]

Diese Form des geschminkten Gesichts erfüllte jedoch nicht nur rein ästhetische Schönheitsideale, sondern diente vor allem als Mittel sozialer Distinktion am französischen Hof. Die weißen Gesichter mit den leuchtend roten Wangen wiesen die Frauen und Männer als Mitglieder der höfischen Gesellschaft aus. Damit grenzten sie sich von den bürgerlichen Frauen ab, die nur wenig weißes Make-up und Rouge auftrugen, um den Eindruck von natürlich makelloser, ungeschminkter Haut zu erzeugen.[501] Für die höfische Gesellschaft war hingegen essenziell, dass Haut als geschminkt wahrgenommen und damit ihre Kodierung lesbar wurde. Dem Make-up kam die Funktion zu, das Individuum als Mitglied einer spezifischen Gesellschaftsschicht auszuweisen, also letztlich den individuellen Körper zu einem Teil eines Kollektivs zu transformieren.[502] Ein relevanter Aspekt dieser Transformation war, dass sie öffentlich vollzogen wurde, so dass das Schminken zu einem performativen Akt wurde, der während des morgendlichen Rituals der Toilette in Teilen vor Publikum vollzogen wurde.

Die Toilette war in zwei Abschnitte unterteilt. Zunächst erfolgte die *première* oder *petite toilette*, die im Privaten erfolgte und bei der nach dem Erledigen der ersten Korrespondenz zunächst ein leichtes Morgengewand angelegt wurde. Danach erfolgte das Applizieren einer ersten Schicht Make-up. Während der sogenannten *seconde* oder *grande toilette* wurden das Auftragen von Make-up und Frisieren in Anwesenheit zahlreicher Besucher als vermeintlich intimes Schauspiel inszeniert. Die Toilette begann bereits am frühen Morgen, Besucher wurden jedoch erst gegen elf Uhr zur *seconde toilette* eingelassen. Insgesamt dauerte die Toilette gute sechs Stunden. Schriftliche Zeugnisse zum Ablauf der ersten Toilette sind relativ selten. Daher ist die Schilderung ihrer morgendlichen Routine von Elisabeth Charlotte, *duchesse* d'Orléans (1676–1744), einer Nichte Ludwigs XIV. (1638–1715), ein wichtiges Dokument. Sie berichtet, dass sie um halb fünf aufwachte und ihr Morgengebet sprach, während ihre Zofen Feuer machten und die Kammer zurechtstellten, also aus der Garderobe jene Möbel und Gegenstände brachten, die die *duchesse* für ihre Toilette brauchen würde. Gegen halb sechs stand sie schließlich auf und wurde in Strümpfe, einen Unterrock sowie einen langen Nachtrock gekleidet. So angezogen entzündete sie zwei Kerzen, setzte sich an ihren Tisch und widmete sich bis halb elf ihrer Korrespondenz. Danach erfolgte das Waschen mit Honigwasser, womit lediglich das Benetzen der Hände und eventuell der Füße gemeint war. Mit diesem Schritt war die *première toilette* abgeschlossen und die *duchesse* d'Orléans setzte sich, umgeben von all ihren Kammerzofen, an ihren Toilettentisch, um nun ihre Besucher zu empfangen und dabei ihre *seconde toilette* zu vollziehen. Diese beinhaltete vor allem das Kämmen und Frisieren, also das Kreieren ihrer aufwendigen Haarpracht. Danach verließen sie sämtliche Besucher und nur ihr Doktor, ihr Apotheker und ihr Barbier durften bleiben. In deren Anwesenheit legte die *duchesse* schließlich ihre Strümpfe, Schuhe sowie ihr Kleid an.[503]

---

500 *Mouches* auf der Stirn wurden mit der Eigenschaft draufgängerisch (*assassin*) assoziiert, die Position auf der Wange stand für eine galante Person und nahe des Mundes drückten sie Koketterie aus. Vgl. Pillivuyt 1985, S. 57f.

501 Vgl. zur politischen und sozialen Dimension des Schminkens bspw. Martin 2009 und Koos 2014. Auch Die Schminkpraxis in England unterschied sich wesentlich von jener in Frankreich. Vgl. zum Ausdruck nationaler Distinktion mittels Make-up Festa 2005.

502 Vgl. bspw. Festa 2005, S. 28.

503 Vgl. Stolz 1992, S. 153.

Indem die erste Toilette im engsten Kreis der Höflinge und ihrer Bediensteten stattfand, stellte sie für die Nichtmitglieder des Hofes, die selbst keine solche Toilette abhielten, ein Mysterium dar. Dies wird unter anderem bei dem französischen Schriftsteller Louis-Sébastien Mercier (1740–1814) deutlich: In seinem *Tableau de Paris* (1782–1783) – einer enzyklopädisch strukturierten, jedoch stark mit subjektiven Beobachtungen angereicherten Beschreibung des Pariser Alltags – bemerkte er:

> Die erste Toilette ist sehr geheim & und keiner der Liebhaber hat Zutritt; sie treten erst zur angezeigten Stunde ein. [...] Hier findet das Mysterium der Kosmetika statt, die die Haut verschönern, sowie andere Präparate, die bei Frauen eine Wissenschaft für sich bilden, wage ich zu sagen? eine Enzyklopädie.[504]

Dass das Schminken während der zweiten Toilette lediglich ein Schauspiel für die Besucher war, war diesen also offensichtlich bewusst. Die wahre Transformation des natürlichen Gesichts in das öffentliche blieb im Dunkeln und die verwendeten Mittel ein Geheimnis.

Die zweite Toilette wurde an einem bereits hergerichteten Erscheinungsbild vollzogen und diente daher weniger dem Ziel der Verschönerung als vielmehr der Ausstellung von Galanterie und Koketterie, also der symbolischen Kultiviertheit des Körpers. Mercier urteilte darüber: „Die zweite Toilette ist nichts als ein Spiel, erfunden von der Koketterie."[505] Die Inszenierung von Intimität zwischen der empfangenden Person und ihren Besuchern wurde demnach als Farce bewertet, jedoch eher von Außenstehenden kritisiert als von jenen, die Teil des Rituals waren.

Die Toilette war nicht nur Gegenstand zahlreicher Gemälde, sondern wurde auch in der königlichen Porzellanmanufaktur dreidimensional umgesetzt. Im Skulpturenatelier von Sèvres, dessen Leitung Louis-Simon Boizot (1743–1809) im Jahr 1766 von Étienne-Maurice Falconet (1716–1791) übernommen hatte, entstanden ab diesem Zeitpunkt zunehmend Darstellungen des häuslichen Lebens. Diese ergänzten die unter Falconet dominierenden Kinder und galanten Szenen nach François Boucher (1703–1770) sowie dem Theater entlehnte Sujets. Die unter Boizot entstandenen Figurengruppen aus Biskuitporzellan griffen häufig populäre geistesgeschichtliche Strömungen der Zeit auf, vor allem Rousseaus Appell zur Rückkehr zur Natur und seine damit verbundenen Forderungen für eine Neuorientierung in der Kindererziehung.[506] Diese hatte er bereits 1762 in seinem Roman *Émile, oder Über die Erziehung* festgehalten, doch auch gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde er noch stark rezipiert. Zwischen 1774 und 1775 schuf die Porzellanmanufaktur Sèvres nach Entwürfen von Josse-François-Joseph Le Riche (1741–1812) drei Gruppen aus Biskuitporzellan, die alle Alltagssituationen zum Thema haben: *La Nourrice*, *Le Déjeuner* und *La Toilette*.[507] In *La Nourrice* ist eine junge Frau dargestellt, die – umgeben von etwas älteren Kindern – ein Baby säugt, während ihr eine Dienerin unterstützend zur Seite steht.[508] *Le Déjeuner* zeigt eine Mutter mit ihren zwei Kindern um einen Tisch gruppiert, während eine Bedienstete gerade im Inbegriff ist, aus einer Kanne heiße Schokolade einzuschenken.[509]

---

504 „La premiere est fort secrete, & jamais les amans n'y sont admis ; ils n'entrent qu'à l'heure indiquée. […] C'est là que le mystere met en usage tous les cosmétiques qui embelissent la peau, ainsi que les autres préparations qui chez les femmes forment une science à part, oserai-je dire? une encyclopédie." Mercier 1782–1783, S. 148.

505 „La seconde toilette n'est qu'un jeu inventé par la coquetterie." Mercier 1782–1783, S. 148f.

506 Vgl. zur Skulptur in Sèvres grundlegend Ausst.Kat. Sèvres 2015 und Savill 2021, Bd. 2, S. 1082–1087.

507 Vgl. zu den drei Gruppen Billon 2010.

508 Versailles, Châteaux de Versailles et Trianon, Inv. MV 8953.1.

509 Versailles, Châteaux de Versailles et Trianon, Inv. MV 8953.2.

Die dritte Gruppe ist *La Toilette* (Abb. 3.2): An einem kleinen, mit Stoff bedeckten Tisch mit einem Spiegel sitzt eine Dame im *deshabillé*, über dem sie ihren Morgenmantel geöffnet trägt. Hinter ihr steht ein Friseur, der ihr Haar aufwendig hochsteckt. Während sie ihm assistiert, indem sie ihm Haarnadeln reicht, die sie von dem Kissen vor sich nimmt, unterhält sie sich scheinbar angeregt mit einem Kavalier, der neben ihr sitzt. In ihrem Rücken beschäftigt sich eine Amme mit einem Säugling sowie einem kleinen Jungen. Ein kleiner Hund sitzt, für die Personen verborgen hinter den Draperien über dem Spiegel, auf seiner Hütte und wendet der Szene den Rücken zu. Zwischen der Dame und ihrem Kavalier ist eine Katze positioniert, die als sexuelle Anspielung verstanden werden kann.[510] Während der Hund, ein Symbol der Treue, sich also abwendet, weist die Katze den Kavalier unmissverständlich als Liebhaber der Dame aus – und wirft die Frage auf, wer der Vater der Kinder ist. Damit könnte sich die Porzellanversion der Toilette auf den Diskurs um die sogenannten *coquettes* beziehen.

Der Begriff bezeichnete vornehmlich Frauen bei Hofe, die großen Wert auf ihr Äußeres legten und ihre äußerlichen Reize zu ihrem Vorteil einsetzten. Vor allem in den von Männern verfassten Wörterbüchern und Enzyklopädien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde diese Bezeichnung als ausgesprochen negativ definiert. Eine kokette Frau habe das Ziel, möglichst vielen Männern zu gefallen, auf dass diese ihnen Vorteile gewährten. Das Leben einer *coquette* sei nichts als ein Geflecht von Unwahrheiten, eine Art Beruf, der mit der Güte von Charakter, Geist und wahrer Ehrlichkeit unvereinbarer sei als die Galanterie. Ein koketter Mann zeichne sich, vielleicht noch schlimmer als eine Frau, durch den verabscheuungswürdigsten Charakter aus.[511] Der größte Vorwurf an die Koketterie lautete, dass sie in ihrem Kern von täuschender und manipulativer Natur sei. Durch ein artifiziell kreiertes Äußeres würden vornehmlich Männer getäuscht und verführt.[512]

Dieser misogyne Diskurs spiegelte sich auch in Theaterstücken und Karikaturen der Zeit wider. Gerade in den komödiantischen Stücken ging es um die Entlarvung der Falschheit der *coquette* und auch zahlreiche Kupferstiche der Zeit griffen das Thema auf. Vor allem die Karikaturen der *coquette* zeichneten das Bild einer durch und durch verdorbenen Frau. So wurde beispielsweise unter dem Titel *Portrait de la Dame coquette et artificieuse* 1726 in Paris ein Stich publiziert,[513] der von einer langen vernichtenden Charakterbeschreibung begleitet wurde. Während Tugend und Moral sie abschrecke, ergötze sie sich an Gier, Eifersucht und Begierden. Sie interessiere sich nur für die Liebe und die Kunst der Verführung sowie für Politik.

---

510 Wie auch im Deutschen das Wort Muschi sowohl die Katze als auch das weibliche Geschlecht bezeichnet, beinhaltet *chatte* dieselbe Doppeldeutigkeit. Vgl. Bobis 2006.

511 „c'est dans une femme le dessein de paroître aimable à plusieurs hommes ; l'art de les engager & de leur faire espérer un bonheur qu'elle n'a pas résolu de leur accorder : d'où l'on voit que la vie d'une coquette est un tissu de faussetés, une espece de profession plus incompatible avec la bonté du caractere & de l'esprit & l'honêteté véritable, que la galanterie ; & qu'un homme coquet, car il y en a, a le défaut le plus méprisable qu'on puisse reprocher à une femme." Encyclopédie 1751–1772, Bd. 4, COQUETTERIE, S. 183. „[...] il suffit à une coquette d'être trouvée aimable, & de passer pour belle. [...] [elle], sans vouloir s'engager, cherchant sans cesse à vous séduire, a plusieurs amusemens à la fois. [...] mais il est certain qu'un homme coquet a quelque chose de pis qu'un homme galant. La coquetterie est un travail perpétuel de l'art de plaire pour tromper ensuite," Encyclopédie 1751–1772, Bd. 17, COQUETTERIE, GALANTERIE, S. 766. Unter den schärfsten Kritikern der männlichen Koketten befanden sich Louis-Antoine de Caraccioli und Jean de La Bruyère, die das Herausputzen des Mannes als eine Verletzung der bienséance empfanden, also der Angemessenheit an den gesellschaftlichen Stand, die alle Lebensbereiche von der Kleidung bis zur Ausstattung der Appartements umfassen sollte. Caraccioli 1770 und La Bruyère 1720 [1688], S. 226.

512 In Hinblick auf den Mann wurde eher das Wort galant als kokett verwendet, das jedoch teilweise mit ähnlicher Bedeutung aufgeladen war. „Ainsi le même mot [galant] se prend en plusieurs sens. Il en est de même de galanterie, qui signifie tantôt coquetterie dans l'esprit, paroles flatteuses, tantôt présent de petits bijoux, tantôt intrigue avec une femme ou plusieurs." Encyclopédie 1751–1772, Bd. 7, GALANT, S. 427.

513 Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Inv. RESERVE QB-201 (91)-FOL.

Abb. 3.2
Josse-François-Joseph Le Riche, *La Toilette*, um 1775, Biskuitporzellan (Sèvres), 26 × 29,5 × 21,6 cm, The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens, Gift of MaryLou Boone, Inv. 2010.6.24

Die bloße Angst, die Gunst ihrer Liebhaber zu verlieren, verzehre sie.[514] Die Falschheit und Gefallsucht der *coquette* wurde immer wieder mit ihrem geschminkten Gesicht parallelisiert. Dabei lautete der Vorwurf an die Schminkpraxis, dass sie – wie ihr Charakter – vor allem täuschender Natur sei. Dies fand seinen Ausdruck zunächst in der Gleichsetzung von Make-up und Malerei, die ebenfalls hinsichtlich ihrer Fähigkeit zur Täuschung charakterisiert wurde. Im späten 17. Jahrhundert beispielsweise positionierte sich der französische Kunstkritiker Roger de Piles (1635–1709) im Zuge der sogenannten *Querelle du coloris*, einem Streit um die Überlegenheit von Farbe oder Linie, die im Wesentlichen den frühneuzeitlichen italienischen *disegno*/*colore*-Diskurs fortführte, zugunsten der Farbe. In seinem *Dialogue sur le coloris* (1673) bezeichnet er die Farbe als Mittel, um die Natur vollkommen nachzuahmen und das Auge zu täuschen.[515] Er

514 „Audacieuse dans son impudence, facile dans sa coquetterie, inconstante dans sa conduite, prodigue en ses faveurs, infidèle dans sa perfidie, insensible aux attraits de la grace, inflexible aux remords de sa conscience, sourde aux instructions, foible dans le bien, avide au mal, libertine en ses manieres, vuide de l'amour de Dieu, désobéissante a la voix de l'ame : L'amour l'instruit, la coutume la persuade, la passion maîtrise sa raison, la cupidité l'enflâme, les fausses espérances la fortifient, les desirs l'animent, l'envie s'empare de son cœur, la crédulité la previent, la flaterie lui déguise ce qu'elle est, la jalousie l'excite, la politique l'occupe, l'ambition la gêne, la dévotion la fatigue, le zéle l'irrite, l'intérêt la conduit, la vertu lui donne de la honte, le vice ne lui fait aucune peur, & la seule crainte de perdre ses Amants la consume." Anonym 1726, S. 2.

515 Piles 1699 [1673], S. 4.

gestand Malerei zwar ein, Make-up (*fard*) zu sein, also dass sie in ihrer Essenz einen vortäuschenden Charakter habe, aber der größte Maler sei, wer die Kunst des Täuschens am besten beherrsche.[516] Für ihn war überzeugende Täuschung also nicht verwerflich, sondern im Gegenteil Ausdruck höchster Kunstfertigkeit.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die täuschende Qualität von *fard* zunehmend negativ bewertet. Es handelte sich im Prinzip um dieselben Argumente, die bereits Baldassare Castiglione (1478–1529) in seinem *Libro del Cortigiano* (1528) formuliert hatte. Über die Angewohnheit der Frauen, mangelnde Schönheit oder Jugend mittels Kunst (Make-up) zu kaschieren, urteilt er, dass sie durch ihre Künstelei (*affettazione*) den Frauen die Anmut nehme. Die „beschmierten" (*empiastrata*) Gesichter vergleicht er mit Masken. Aus Furcht, diese könnten zerbröckeln, würden die Frauen nie lachen und ihre Gesichter würden nur morgens beim Ankleiden die Farbe wechseln, danach jedoch den ganzen Tag unverändert bleiben.[517] Letztlich bewegt sich Castigliones Kritik erneut innerhalb der von ihm festgelegten Parameter von *affettazione* und *sprezzatura*, die im Zusammenhang mit den Porzellanblüten aus Vincennes ausführlich diskutiert wurden. Im Gegensatz zum Verhalten des Höflings, dessen ungekünsteltes Gebaren nur vermeintlich mühelos und letztlich das Ergebnis harter Arbeit war, sollte das weibliche Gesicht nach Castigliones Meinung jedoch tatsächlich natürlich sein und dies nicht unter Zuhilfenahme von Künstlichkeit erreicht werden.

Das bereits von Castiglione benutze Bild des weiblichen geschminkten Gesichts als Maske findet sich auch im 18. Jahrhundert in Frankreich, so beispielsweise in dem 1765 erschienenen Roman *L'Espion chinois* des französischen Abenteurers und Schriftstellers Ange Goudar (1708–1791). Darin beschreibt er aus der Perspektive eines chinesischen Spions die Höfe Europas. In Frankreich zeigt sich dieser beeindruckt von der Schminkpraxis der Frauen:

> Auch wenn sich die Frauen hier unter freiem Himmel zeigen, gibt es eine Sache, die sie sorgfältig verbergen, nämlich ihre Gesichter. Sie bedecken sich mit einer extrem haftenden weißen Spachtelmasse, über die eine rote Farbe aufgetragen wird, & die mit einem Pinsel auf die Gesichtszüge aufgetragen wird. Diese Masken sind mit so viel Kunst gemacht, dass man sie mit Gesichtern verwechselt [...].[518]

Goudar charakterisiert die ‚verspachtelten' Gesichter der französischen Frauen als täuschende Fassaden, hinter denen sie ihre wahre Gestalt gänzlich verbergen. Auch er rückt den artifiziellen Charakter in den Vordergrund, der jedoch hinter der Kunstfertigkeit verschwinde und als solcher nicht mehr erkennbar sei und damit in seinem Kern betrügerisch. Damit wurde Make-up in einen von Männern geführten Diskurs von Artifizialität und Natürlichkeit eingebunden, der im Kontext des Schminkens in Hinblick auf den weiblichen Charakter geführt wurde. Das Ideal der bescheidenen, tugendhaften, ungekünstelten und gottesfürchtigen Frau wurde dabei häufig mit dem einfachen Leben auf dem Land in Bezug gesetzt, das als Gegenteil zum moralisch korrumpierten Leben am Hof oder in der Stadt inszeniert wurde. Dies wird beispielswei-

516 „L'on sait assez que la peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, & que le plus grand trompeur en cet Art, est le plus grand Peintre." Piles 1708, S. 347.

517 Castiglione 1965 [1528], S. 67f.

518 „Quoique les femmes se montrent ici à découvert, il y a pourtant une chose qu'elles cachent soigneusement, qui est leur visage. Elles se couvrent avec un mastic blanc extrèmement délié, sur lequel on passe une couleur rouge, & qu'on applique sur les traits avec un pinceau. Ces masques sont fait avec tant d'art qu'on les prendroit pour des visages [...]." Goudar 1765, Bd. 2, S. 103.

se in einem kurzen Gedicht in der Zeitschrift *La Bibliothèque des dames* evident:

> Die Freude der Liebe auf dem Land
> Wird nicht zur Kunst:
> Die Natur birgt alle Vorteile,
> Die Herzen erscheinen dort ungeschminkt.[519]

Ein ungeschminktes Herz verbirgt seine Gefühle also nicht; die ungekünstelte Liebe steht implizit im direkten Gegensatz zur manipulativen vorgetäuschten Liebe der *coquette*. Make-up ist demnach nicht nur eine bloße Maske, sondern Ausdruck eines dezeptiven Charakters.

Diese Vorstellung ist auch in den Werken des französischen Schriftstellers Louis-Antoine de Caraccioli (1719–1803) evident, in denen er Luxus und Künstelei aufs schärfste verurteilte. Für ihn entsprach das Schminken dem Auftragen von Farbe bei einem Maler, das er, wie de Piles, als Täuschung empfand, jedoch negativ bewertete. In seinem 1760 erschienenen *Livre de quatre couleurs* beobachtet Caraccioli: „[...] die Toiletten erschienen wie die Ateliers von Malern."[520] Diese Analogie wiederholt er 1768 in seinem *Dictionnaire critique, pittoresque et sentencieux*. Unter dem Stichwort *PASTEL* verweist Caraccioli kritisch auf die Parallele zwischen Pastellmalerei und den geschminkten Gesichtern der Frauen: Das Wort bezeichnet „Die Gesichter aller geschminkten Frauen – liebt man ihre Schönheit, liebt man derart nur ein Pastellgemälde."[521] Damit reduziert Caraccioli die geschminkten Frauen praktisch auf ihre künstlich erzeugte Oberfläche, hinter der sich die wahre Person vor ihrem Gegenüber verbirgt. Geschminkte Haut bekommt bei Caraccioli einen oberflächlichen, hohlen Charakter, der Tiefe und Wahrheit negiert. So drückt er seine Abneigung gegen die Artifizialität der weiblichen Gesichter am Hof aus.

Allerdings handelt es sich bei den genannten Kritikern nicht um Mitglieder des französischen Hofs; ihre Kritik bewegte sich auf einer rein theoretischen Ebene, die von den Diskursen um Künstlichkeit und Artifizialität der Zeit geprägt waren und vor allem an die Frau den Anspruch stellte, dass sie auf jedwede Künstelei verzichte und sich bescheiden im Hintergrund halte. Hierbei waren vor allem die Schriften von Rousseau prägend, in denen er die Rückkehr zur Natur propagierte – einen fiktiven Zustand, der historisch so nie existiert hatte. Zwar rezipierte auch die höfische Gesellschaft diese neuen Ideen, jedoch wurden sie höchstens oberflächlich umgesetzt.[522] Die Schminkpraxis der weißen Haut mit dem leuchtenden Rouge wurde sowohl von Männern als auch von Frauen bis ins späte 18. Jahrhundert beibehalten und die entsprechenden kosmetischen Produkte zunehmend eingesetzt. Daher ist stets zwischen dem intellektuellen Diskurs, der die Situation am Hof von einer außenstehenden Position heraus kritisierte und der Lebensrealität am Hof zu unterscheiden.

Bei der Inszenierung und Erschaffung der öffentlichen Persönlichkeit kam dem Rouge eine besonders wichtige Rolle zu.[523] Mit einem Pinsel appliziert, weckte das Rouge Assoziationen von der Erschaffung eines Porträts durch einen Maler. Der performative Akt des Auftragens von Rouge entfaltete seine volle Wirkung erst, indem er öffentlich zelebriert wurde. Daher war er ein essenzieller Bestandteil der *seconde toilette*. Wie beeindruckend diese Transformation des Gesichts mittels Rouge war, demonstrieren die Auf-

519 „LE plaisir d'aimer au village / Ne se transforme point en art: / La Nature a tout l'avantage, / Les cœurs y paroissent sans fard" La Bibliothèque des dames 1764.
520 „[...] les toilettes parurent des atteliers de Peintres." Caraccioli 1760, S. 34f.
521 „Le visage de toutes les femmes fardées, de sorte qu'en aimant leur beauté, on n'aime qu'une peinture au crayon." Caraccioli 1768, Bd. 2, PASTEL, S. 205.
522 Vgl. hierzu im Detail Kapitel 3.2 dieser Arbeit.
523 Vgl. zu Herstellung, Vertrieb und Verwendung von Rouge grundlegend Lanoë 2003.

zeichnungen des schwedischen Adeligen Hans Axel von Fersen (1755–1810). Dieser besuchte am 3. Januar 1774 Vittorio Amadeo Luiz Ferrero Fieschi, Prinz Masserano (1713–1777), den spanischen Botschafter in Paris und logierte dabei neben dessen Schwiegermutter, Louise de Rohan, *comtesse* de Brionne (1704–1780). In seinen Memoiren berichtet er, dass er einem Teil ihrer Toilette beiwohnen durfte:

> Nachdem sie sich gepudert hatte, nahm sie ein kleines Silbermesser von der Länge eines Fingers und entfernte den Puder mehrmals vorsichtig. Dann brachte eine ihrer Damen, denn sie hatte drei Frauen, eine große Schachtel und öffnete sie: sie enthielt sechs Gläser mit Rouge; und eine weitere kleine Schachtel war mit einer Pomade gefüllt, die mir schwarz erschien. Die Gräfin nahm mit dem Finger davon und tupfte es auf ihre Wangen, es war das schönste Rot, das es gab. Sie achtete darauf, es zu verstärken, indem sie von allen sechs Gläsern zwei um zwei nahm.[524]

Von Fersens Bericht exemplifiziert die prominente Rolle, die das Rouge allein schon durch die Quantität der dafür verwendeten Produkte bei der Toilette einnahm.

Rouge war jedoch kein ausschließlich zierendes Element des Make-ups, sondern stark politisch aufgeladen. Dies wird vor allem bei François Bouchers Porträt von Madame de Pompadour (1721–1764) bei ihrer Toilette mustergültig demonstriert (Abb. 3.3).[525] Als Jeanne-Antoinette Poisson in eine bürgerliche Familie geboren, hatte sie 1745 die Aufmerksamkeit Ludwigs XV. (1710–1774) erregt. Noch im selben Jahr ernannte er sie zu seiner *maîtresse en titre* und verlieh ihr

Abb. 3.3
François Boucher, *Jeanne-Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour*, 1758, Öl auf Leinwand, 81,2 × 64,9 cm, Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Charles E. Dunlap, Inv. 1966.47

den Titel *marquise* de Pompadour. In ihrer Funktion als offizieller Mätresse etablierte sie sich nicht nur als extrem involvierte Patronin der Künste, sondern auch als einflussreiche politische Beraterin des Königs. Ihrer hohen sozialen Position entsprechend war ihre Toilette ein wichtiges Ereignis am Hof, dem sogar der König selbst hin und wieder beiwohnte.[526]

Bouchers Porträt der Pompadour entstand im Jahr 1758 und fiel damit in eine Zeit, in der Madame de Pompadours Wangenrot am Hof mit größtem Interesse verfolgt wurde. Zwei Jahre zuvor war sie zur offiziellen Hofdame der Königin

524 „Après s'être poudrée, elle prit un petit couteau d'argent, de la longueur d'un doigt, et ôta soigneusement la poudre, à plusieurs reprises. Ensuite une de ses femmes, car elle en avait trois, apporta une grande boîte, qu'elle ouvrit : elle contenait six pots de rouge ; une autre petite boîte était remplie d'une pomade qui me parut noire. La comtesse en prit sur le doigt et s'en barboilla les joues, c'était le plus beau rouge qu'on pût voir. Elle eut soin de l'augmenter, en prenant de tous les six pots, deux à deux." Fersen 1878, Bd. 1, S. xv–xvi.
525 Vgl. zu dem Gemälde vor allem Goodman-Soellner 1987; Seufert 1996; Hyde 2000 und Lajer-Burcharth 2001.
526 Kat. London 1988, Bd. 2, S. 719.

Maria Leszczyńska (1703–1768) ernannt worden und bekleidete damit eines der höchsten Ämter am Hof, das eine Frau innehaben konnte. Die Königin war eine zutiefst religiöse und fromme Frau und hatte als *dévote* die Praxis des Schminkens aufgegeben. Damit grenzten sie und andere *dévotes* sich mittels des Verzichts auf Make-up dezidiert von den *coquettes* ab. Als Hofdame der Königin verlangte die Etikette von Madame de Pompadour, dass sie ebenfalls vor allem auf Rouge verzichtete und sofort zirkulierten am Hof Spekulationen, ob sie sich dem fügen würde.[527]

Zunächst schien es, als ob Madame de Pompadour den Gebrauch von Rouge tatsächlich drastisch einschränken würde. Bouchers Gemälde demonstriert jedoch, dass dies lediglich eine für die Öffentlichkeit bestimmte Inszenierung war; es macht deutlich, dass die *marquise* nach wie vor große Mengen des Wangenrots auftrug. Der Maler zeigt Madame de Pompadour an ihrem Toilettentisch, der sich, stark angeschnitten, zwischen ihr und dem Betrachter befindet. Sie ist in ein weißes Kleid mit Spitzenbesatz und rosa Schleifen gekleidet. Darüber trägt sie den *peignoir*, einen kurzen Mantel, der die Kleidung vor Puder schützen sollte, und der ebenfalls mit feiner Spitze verziert ist und am Hals von einer rosa Schleife zusammengehalten wird. An ihrem rechten Handgelenk trägt sie ein Armband mit einer Kamee, die Ludwig XV. im Profil zeigt. Ihr Gesicht und Dekolletee sind bereits weiß gepudert und unterscheiden sich in ihrer Farbigkeit kaum von ihrer weißen Kleidung, während ihre Arme und Hände ein rosigeres Inkarnat aufweisen. Im Vordergrund befindet sich eine geöffnete goldene Dose mit der großen Puderquaste, die zum Pudern der Haare diente.[528] Auf ihren Wangen leuchtet bereits kräftiges Rouge und das kleine Kästchen in ihrer rechten Hand sowie vor allem der mit frischer Farbe beladene Pinsel in ihrer Linken verdeutlichen, dass sie im Inbegriff ist, noch mehr Rouge aufzutragen.

Analysiert man Bouchers Porträt der Pompadour unter Berücksichtigung der sozio-politischen Umstände, in denen es entstand, wird evident, dass das Auflegen von Rouge eine tiefere Bedeutungsebene besaß. Es kann als Ausdruck höfischer Politik und vor allem von geschickter Selbstinszenierung verstanden werden. Make-up wird in diesem Fall zu einem Zeichen von Identität, das als klare Positionierung innerhalb der höfischen Gesellschaft verstanden werden kann. Madame de Pompadour wird unmissverständlich als aktives Mitglied der höfischen Gesellschaft repräsentiert, die Anteil an den politischen Geschehnissen nimmt und diese als Vertraute des Königs lenkt. Allerdings präsentierte sie ihr Porträt nicht plakativ einer breiten Öffentlichkeit. Stattdessen verzichtete sie darauf, das Gemälde auf dem Salon auszustellen – es war nur einem relativ engen Kreis an Vertrauten zugänglich.[529] Während das Porträt also vermutlich nach Innen hin symbolisierte, dass sie weiterhin der weltlichen höfischen Gesellschaft zugehörig war, ging Madame de Pompadour für ihre Außenwirkung den Kompromiss ein, dass sie zwar weiterhin Rouge auftrug, dies allerdings nicht mehr während der öffentlichen Toilette tat. Stattdessen empfing sie ihre morgendlichen Besucher nun an ihrem Stickrahmen sitzend, wodurch sie Frömmigkeit und

527 Vgl. Seufert 1996.

528 Die Accessoires auf ihrem Toilettentisch sind eine spätere Ergänzung, ursprünglich war das Gemälde kleiner und rechteckig, so dass der Fokus gänzlich auf die Pompadour und ihr Rougedöschen gerichtet war. Vgl. dazu im Detail Hyde 2000, S. 453.

529 Aller Wahrscheinlichkeit nach besaß ihr Bruder, Abel-François Poisson, *marquis* de Marigny (1727–1781) das Porträt. Vgl. Hyde 2000, S. 453 und Anm. 5.

Bescheidenheit ausdrückte.[530] So inszenierte die Pompadour einerseits nach außen ihren Rückzug aus der koketten Gesellschaft, andererseits verdeutlicht Bouchers Porträt, dass dies ausschließlich ein politischer Schachzug war und sie sehr wohl weiterhin ein Mitglied der weltlichen höfischen Gesellschaft war und als solches agierte.

Bei Madame de Pompadours Selbstinszenierung durch Bouchers Porträt kam der Oberfläche eine übergeordnete Rolle zu. Die Toilette wird zu einem zweidimensionalen Zeichenträger.[531] Die Haut der *marquise* und deren Farbigkeit dominieren das gesamte Bild, da sich diese Tonalitäten ebenfalls in ihrer Kleidung widerspiegeln. Dadurch wird ihre geschminkte Haut zum zentralen Motiv des Porträts. Auf die makellose Haut ihres Gesichts trägt Madame de Pompadour das Rouge mit einem Pinsel auf und kreiert so, einem Maler gleich, ein Bild von sich. Melissa Hyde charakterisiert Bouchers Gemälde als „ein Abbild [*image*] des Images, das sie kreierte."[532] Somit verdeutlicht das Porträt das Potential der symbolischen Aufladung von Oberfläche im 18. Jahrhundert. Mit dem Modus ihrer Behandlung wurden lesbare Zeichen sozialer Zugehörigkeit transportiert. Geschminkte Haut beispielsweise war weit mehr als eine bloße ästhetische Erscheinung. Durch sie drückten sich Rang und Zugehörigkeit zu einer spezifischen Gesellschaftsschicht aus. Es war also die Oberfläche, die identitätsstiftend fungierte.[533] Gerade unter Berücksichtigung des Dualismus' von Innen und Außen, wie er im 18. Jahrhundert beispielsweise von Denis Diderot propagiert wurde, ergibt sich ein semiotisches Paradigma, im Zuge dessen Haut stark semantisiert wurde und gleichzeitig als Grenze und kommunikative Membran fungierte. Ihre Oberfläche verwies somit auf ein physisches wie psychisches Inneres und wurde dadurch zu einem Zeichenträger.[534]

Möglicherweise kann Bouchers Porträt von Madame de Pompadour bei ihrer Toilette um eine weitere Bedeutungsebene erweitert werden, die über die Symbolik des Auftragens von Rouge hinausgeht. Christine A. Jones liest die perfekte Oberfläche der Haut der *marquise* als Metapher für das französische Porzellan und darin implizierte politische Aufladungen. Denn Madame de Pompadour protegierte in ganz besonderem Maße die französische Porzellanproduktion und war eine der besten Kundinnen der Königlichen Porzellanmanufaktur in Sèvres.[535] Indem ihre makellos weiße Haut Assoziationen mit den weißen Porzellanerden hervorrufe, verkörpere sie den internationalen Ruhm, den Frankreich durch seine nationale Porzellanproduktion erworben habe.[536] Ob dieser Konnex tatsächlich von den Zeitgenossen wahrgenommen wurde, lässt sich nicht durch schriftliche Quellen belegen, allerdings hatten Porzellanobjekte – vor allem *pots à pommade* oder *pots à pâte* – einen festen Platz bei der Toilette.

Die reiche Ausschmückung der *table à toilette* mit wertvollen Objekten war keinesfalls ein rein weibliches Phänomen. In der 1767 erschienenen unterhaltend-moralisierenden Schrift *Le Papillotage. Ouvrage comique et moral* beschrieb

530 Bereits seit ungefähr 1755 war Madame de Pompadour nicht mehr Ludwigs Liebhaberin gewesen, sondern hatte den Status seiner Freundin und Beraterin inne. Diese Rolle sicherte auch ihre Position bei Hofe und sollte zudem den König in den Augen der Kirche rehabilitieren. So hatte ihm beispielsweise sein Beichtvater ein Sakramentsverbot auferlegt, solange er seine sündige Beziehung zur Pompadour fortsetzte. Als Hofdame der Königin demonstrierte die *marquise* Solidarität mit Maria Leszczyńska und betonte so, dass sie ihr deren Stellung nicht streitig machen wollte.

531 Vgl. dazu auch Lajer-Burcharth 2001, S. 71.

532 Hyde 2000, S. 468.

533 Trauth 2004, S. 81.

534 Vgl. Fend 2004, S. 252.

535 Vgl. hierzu im Detail Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

536 Vgl. Jones 2013a, S. 191.

der anonyme Autor den sogenannten *papillon*, einen schillernden Mann der guten Gesellschaft. Dieser zelebriere die Toilette im selben Maße wie die Damen und die Ausstattung seines Toilettentischs überträfe diejenige der Frauen sogar noch: Jedes Appartement hatte seinen eigenen Toilettentisch und „jener von Monsieur übertraf durch die Raritäten, die ihn schmückten, jenen von Madame."[537] Damit verwies der anonyme Autor auf die zahlreichen Objekte, die auch von Männern bei der Toilette verwendet wurden und die neben dem praktischen Nutzen zur Distinktion von Stand dienten. Die Toilettenartikel des Höflings von niederem Rang unterschieden sich gravierend von den kostbaren Objekten aus Gold, Silber und Porzellan, die sich auf der *toilette* eines Mitglieds des Hochadels fanden.[538]

Der Begriff des *papillon*, also des Schmetterlings, bezeichnete ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – vergleichbar mit dem der *coquette* – ein Mitglied der höfischen Gesellschaft, das durch seine flamboyante Art zu unterhalten und gefallen wusste. Im Gegensatz zum koketten Mann wurde die *papillotage* jedoch weitaus positiver konnotiert:

> [...] die Papillotage ist die verfeinerte Eleganz & Sinnlichkeit, die Quintessenz von Freundlichkeit & Freude, die Ausstrahlung von Anmut & Grazie, die Vortrefflichkeit und Perfektion des Umgangs mit der guten Gesellschaft [*beau monde*], der Ausdruck guten Geschmacks, das Emblem der Zartheit, der Glanz von Worten & Manieren, die Zierde von Festen & Liebschaften, der Schöpfer von Dekorationen und Ornamenten.[539]

Die Wörterbücher der Zeit legten besondere Emphase auf den „leichten oder unbeständigen Geist [*esprit*]"[540] des *papillon* sowie auf seinen Sinn für Ästhetik und seinen Hang zu schönen Dingen. Im *Dictionnaire de l'Académie françoise* (1762) wird die Affinität zum Materiellen zwar eher negativ bewertet, indem dem *papillon* nachgesagt wird, er erfreue sich nur an „frivolen Dingen".[541] Doch im Gegensatz zur *coquette* wird der flatterhafte Schmetterling eher wohlwollend als Mitglied der besseren Gesellschaft wahrgenommen, der durch die Feinsinnigkeit und Leichtigkeit seines Charakters auf eine positive Art zu unterhalten versteht. Im Gegensatz zur koketten Frau beinhaltet die Definition des *papillon* keinen Vorwurf des manipulativen Kalküls. Dies wird auch in der Ansprache an einen jungen Mann des italienischen Dichters Giuseppe Parini (1729–1799) deutlich, die Joseph Grellet Desprades (1752–1823) unter dem Titel *Les Quatre parties du jour à la ville* sehr frei ins Französische übersetzte. Grellet Despradres schrieb über die Toilette des jungen Mannes: „Auf dich wartet die Toilette. Dort werden die Feinheiten der Kunst dich belehren, die Gaben der Natur hervorzuheben und du wirst, mit all deinen Reizen strahlend, die Welt mit deinem Aussehen für ihr Unglück und ihre Mühen entschädigen."[542] Die durch die Toilette verstärkte Schönheit des jungen Mannes wird also nicht als Eitelkeit verurteilt, sondern im Gegenteil als eine Wohltat in den Anstrengungen des alltäglichen Lebens wahrgenommen.

---

537 „[...] celle de Monsieur surpassoit celle de Madame, par les raretés dont elle étoit enrichie." Anonym 1767, S. 8.
538 Vgl. Gerken 2007, S. 253.
539 „[…] le papillotage est le raffinement de l'élégance & de la volupté, la quintessence de l'aimable & de la joie, le coloris des charmes & des graces, l'excellence & la perfection des usages du beau monde, l'expression du bon goût, l'emblême de la délicatesse, le vernis des paroles & des manières, l'embellissement des fêtes & des amours, le créateur des parures et des ornemens." Anonym 1767, S. 5f.
540 „un esprit léger et volage" Littré 1873–1874, PAPILLON.
541 „[...] un ésprit léger, & qui ne s'amuse qu'a des choses frivoles [...]." Académie française 1762, Bd. 2, PAPILLON, S. 291.
542 „Pour toi, voici la toilette qui t'attend. C'est-là que les finesses de l'art t'apprendront à développer les dons de la Nature, & que, bientôt brillant de tous tes charmes, tu iras par ton aspect dédommager le monde de ses malheurs & de ses travaux." Grellet Desprades 1777, S. 32.

Die sich schminkenden – und dies öffentlich zelebrierenden – Mitglieder des Hofs wiesen sich durch diese Praxis als Teil einer der Unterhaltung und Zerstreuung zugewandten Gesellschaft aus, die sich an den weltlichen Vergnügungen erfreute. Mittels der Figur des *papillon* war dies beim Mann weniger verpönt als bei der Frau, wobei die scharfe Kritik an den *coquettes* eher von außen kam als unmittelbar vom Hof. Ein essenzieller Bestandteil dieser Selbstinszenierung war die Betonung des guten Geschmacks, der sich neben Kleidung und Frisuren vor allem in den Objekten ausdrückte, mit denen sich die höfische Gesellschaft umgab. Wie im *Papillotage* angedeutet, gehörte dazu auch die Ausstattung der Toilette.

3.1.3 Porzellan als Teil der Toilette

Das allmorgendliche Ritual der Toilette fand stets an einem relativ kleinen, eigens dafür entwickelten Tisch aus unbehandeltem Holz statt, der nur als Unterkonstruktion diente und mit einem parfümierten Tuch bedeckt wurde. Darauf stand ein hochrechteckiger Spiegel, über den baldachinartig ein weiteres Tuch drapiert wurde. Diese Tücher waren in der Regel aus sehr leichten hellen Stoffen wie Musselin oder Spitze.[543] Damit griffen die Tücher auf den Toilettentischen die ideale Farbe der Haut auf, die vor diesem Spiegel erzeugt werden sollte. Neben Porzellanobjekten aus den Manufakturen in Meißen, Sèvres, Mennecy, Chantilly und Saint-Cloud fanden sich auf der *table à toilette* Gegenstände aus den unterschiedlichsten Materialien wie Gold, Silber, Glas, Lack und Schildpatt. Dabei handelte es sich um zahlreiche Behältnisse aller Art und Größe, in denen die Puder und Pomaden zur Verschönerung von Haut und Haar, die Bänder und Seidenblumen zur Verzierung von Kleidung und Haar sowie die Nadeln aufbewahrt wurden, mit denen die Frisur und die Kleidung fixiert wurden. Zudem gehörten unter anderem zwei Kerzenhalter sowie Tassen für den Verzehr von heißer Schokolade als Frühstück sowie für Essig, der als Mundspülung verwendet wurde, zur festen Ausstattung der Toilette.

Zusammenhängende, als solche konzipierte Toilettengarnituren stellten die Ausnahme dar, meist fand sich eine eklektische Sammlung von Objekten aus unterschiedlichen Materialien auf den Schminktischen. Zwar versuchte man in Vincennes bereits 1752, kohärente Toilettensets herzustellen, die auch Spiegel und Bürstengriffe enthalten sollten, doch scheinbar war die technische Umsetzung schwierig, da die meisten dieser Stücke in den Produktionslisten der Manufaktur als „defekt" vermerkt wurden. Zudem hat sich keins dieser Porzellansets erhalten.[544] Gelegentlich kombinierten die Pariser Händler von Luxusgütern, die *marchands merciers*, Toilettenartikel aus verschiedenen Porzellanmanufakturen zu Sets, deren ästhetische Kohärenz beispielsweise mittels gleicher Fassungen aus feuervergoldeter Bronze erreicht wurde. Um sich gegen die starke Konkurrenz im Bereich der Schminkgefäße durchzusetzen, konzentrierte sich die Königliche Porzellanmanufaktur in Sèvres auf eine besonders spezialisierte Produktpalette, die für jedes kosmetische Produkt eine spezifische Gefäßform anbot. Allerdings dokumentieren die Verkaufsregister, dass hauptsächlich die kleinen Töpfchen in verschiedenen Größen (*pots à pommade* oder *pots à fard*) großen Absatz fanden.[545] In ihnen wurden vornehmlich weißes Make-up oder Rouge in Form von Creme oder Puder, Puder fürs Haar und Hautpomaden aufbewahrt.

543 Diese Tücher (*toiles*) waren namensgebend für die *toilette*, was wörtlich übersetzt Tüchlein bedeutet. Vgl. zum Toilettentisch vor allem Gerken 2007.
544 Vgl. Eriksen/Bellaigue 1987, S. 77.
545 Vgl. Kat. London 1988, Bd. 2, S. 719.

Abb. 3.4
François Boucher, *La Toilette*, 1742, Öl auf Leinwand, 52,5 × 66,5 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Inv. 58 (1967.4)

Die Besonderheit der Kosmetikbehälter aus Porzellan gegenüber jenen aus anderen Materialien lag in der Parallelität ihrer Materialität mit der Oberfläche von Haut. Wie bereits erwähnt, wurde die Vergleichbarkeit der lichtdurchlässigen Glasur über dem weißen Porzellanscherben mit der transluzenten Epidermis im 18. Jahrhundert durchaus wahrgenommen. Zudem evozierte die makellose porenfreie Oberfläche des Porzellans die Idealvorstellung der Gesichtshaut. Die Cremes, Puder und Pomaden in den Porzellangefäßen dienten quasi als Vermittler zwischen dem Porzellan und der menschlichen Haut, indem durch sie die Anmutung des Porzellans auf das Gesicht übertragen wurde.[546] Rouge, das in Porzellantöpfchen aufbewahrt wurde, stand in einem vergleichbaren Kontrast zu dem Weiß des Gefäßes wie zu jenem der Haut. Dabei ist jedoch anzumerken, dass die porzellanenen Schminkbehältnisse keineswegs immer weiß waren. Meist wurden sie den aktuellen Moden der Manufakturen folgend bemalt. Diese Staffierung beschränkt sich jedoch stets auf das Äußere der Gefäße, in ihrem Inneren waren sie strahlend weiß.

Schriftlichen Quellen aus dem 18. Jahrhundert, die die Assoziation von Porzellangefäßen und Haut explizit formulieren, sind zum aktuellen Zeitpunkt nicht bekannt. Jedoch legen verschiedene Gemälde der Zeit nahe, dass es durchaus Bezüge zwischen der äußeren Erscheinung der Gefäße und ihrem Inhalt gab. 1742 stellte beispielsweise François Bouchers eine *petite toilette* dar (Abb. 3.4): Vor einem Kamin, in dem ein Feuer brennt, sitzt die Dame des Hauses. Sie ist bereits weitestgehend gekleidet und im Begriff, ihr rosa Strumpfband zu befestigen. Dass diese Handlung als anzüglich zu verstehen ist, verdeutlicht die Katze, die unmittelbar zwischen ihren Beinen

546 Eine vergleichbare Vermutung stellt auch Christine A. Jones an: Jones 2013a, S. 194.

auf dem Boden liegt. Die strategische Platzierung des Tiers ist als Hinweis auf die Dargestellte als *coquette* zu verstehen. Dies unterstreicht auch ihr geschminktes Gesicht. Es ist mit weißem Make-up, kräftigem Rouge und einem Schönheitspflästerchen an der rechten Schläfe bereits zurechtgemacht. Auf dem Tischchen neben ihr stehen eine Kanne aus Porzellan mit dampfendem Tee sowie zwei Tassen. Im Raum sind zahlreiche Gegenstände verstreut: Auf dem Kaminsims befinden sich ein bronzegefasstes Porzellangefäß – wohl ein Potpourri –, ein kleiner Vogel aus Porzellan, neben einem Kerzenhalter mit brennender Kerze ein noch unversiegelter Brief und ein Stab rotes Siegelwachs sowie ein nachlässig hingeworfenes rosa Band. Auf dem Boden liegen ein rot-schwarzer Blasebalg, ein Pinsel zum Reinigen des Kamins und ein Fächer.[547]

Von besonderem Interesse in Hinblick auf die Schminkutensilien ist die *table à toilette* rechts im Bild. Daneben gibt Boucher die Zofe in Rückenansicht wieder, die der Sitzenden eine Haube reicht. Vor dem Spiegel des Toilettentischs sind Gefäße angeordnet (Abb. 3.5). Neben einem roten Lackkästchen mit im Deckel integriertem Nadelkissen sowie einer kleineren roten Schatulle steht ein kleines Töpfchen aus unbemaltem Porzellan. Davor liegt eine quadratische Schachtel aus schwarzem Lack. Damit greifen die Accessoires jene Farben auf, die während des Schminkens auf das Gesicht aufgetragen wurden: Weiß, Rot und Schwarz. Aufgrund der Form, Farbe und Größe der Gefäße steht zu vermuten, dass sich in dem Porzellantopf *fard blanc*, in der kleineren roten Schatulle Rouge und in dem schwarzen Schächtelchen die *mouches* befanden.

Abb. 3.5
Detail aus Abb. 3.4

Ein solcher Bezug zwischen Form oder Dekor und Inhalt lässt sich auch bei vielen *pots à fard* aus Porzellan beobachten. Ein Beispiel ist ein Pomadendöschen mit Deckel, das 1763 in Sèvres gefertigt wurde (Abb. 3.6). Körper und Deckel des Gefäßes sind weitestgehend weiß belassen, nur am Fuß sowie an den Rändern von Gefäß und Deckel wurden feine goldene Akzente gesetzt. Der Dekor besteht aus lose gestreuten Rosen mit Blattwerk, die monochrom in zartem Rosa gehalten sind. In Form einer plastisch modellierten Rose, die den Knauf des Deckels bildet, wiederholt sich das Motiv. Sowohl weißes Make-up als auch Rouge hätten damit ihre farbliche Entsprechung im Dekor des Gefäßes gefunden. Darüber hinaus

547 Durch die Parallelen in der Farbigkeit setzt Boucher die verschiedenen Accessoires zueinander in Beziehung: Der Blasebalg, der Luft ins Feuer bringt, findet seine Entsprechung für das Gesicht in dem Fächer. Dasselbe gilt für den Pinsel, der hier für den Kamin gedacht ist, jedoch durch das Bein der Dame in eine direkte Linie zu ihrem Gesicht gesetzt wird. Ihr Gesicht wird also zu einem Ort des (Liebes) Feuers.

Abb. 3.6
Make-up-Töpfchen (*pot à fard*), 1763, Frittenporzellan (Sèvres), H. 9,5 cm, verkauft bei Adrian Sassoon, London, Nr. 7082

Abb. 3.7
Make-up-Töpfchen (*pots à pommade*), 1764, Frittenporzellan (Sèvres, Dekor von Louis-Jean Thévenet), 10,7 × 8,4 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Bequest of Forsyth Wickes—The Forsyth Wickes Collection, Inv. 65.1862a-b

evozierte der Farbklang aus strahlendem Weiß und zartem Rosa das ideale höfische Gesicht. Das Motiv der Rose griff zudem die Idee der Schönheit auf, denn der Vergleich schöner Frauen mit Blumen war ein gängiger Topos, in dem die Rose eine besondere Stellung einnahm. Somit verwies das Schminktöpfchen auf das fertig geschminkte Gesicht seiner Besitzerin und stellte gleichzeitig eins der dafür benötigten Mittel bereit. Um das Make-up aus dem Gefäß zu nehmen, musste dieses in die Hand genommen werden, wodurch die ästhetische Dimension um die haptische erweitert wurde. So wie bereits an Liotards Porträt seiner Tochter demonstriert, ergibt sich durch das Handhaben des Gefäßes und das Auftragen der Farbe auf das Gesicht eine Parallelität zwischen den Oberflächen. Die schminkende Hand schafft auf dem Gesicht das Pendant zu dem Material, das die andere Hand hält.

Durch das Auftragen der Cremes und Pasten mit einem Pinsel wird erneut die Idee der *touches* im Sinne von Pinselstrichen sowie der Berührung vergegenwärtigt und eine Oberfläche kreiert, die der darzustellenden öffentlichen Person, die mittels des Make-ups inszeniert wird, angemessen ist. Die Porzellanoberfläche, das Make-up und die geschminkte Haut bilden einen Dreiklang, in dem das keramische Material als Verweis auf die verwandelte Haut verstanden werden kann. Aus unedlen Erden bestehend, die mittels Feuer und technischem Wissen in das feinste, weißeste Material transformiert werden, verkörpert das Porzellan bereits die Verwandlung, die das in ihm befindliche Make-up auf der menschlichen Haut bewirken wird.

Auch porzellanene Schminkgefäße, die farbiger gestaltet sind als der *pot à fard* mit monochromem Rosendekor, verweisen durch Dekor und Aufbau auf ihre Bezüge zum Make-up. Ein Beispiel ist ein Paar *pots à pommade* aus dem Jahr 1764, das sich im Museum of Fine Arts in Boston befindet (Abb. 3.7). Das Weiß des unbemalten Porzellans ist die Leinwand für die zarte Bemalung. Auf dem Gefäßkörper bilden stilisierte goldene und naturalistische vegetabile Girlanden den Rahmen für alternierende rote und blaue Fantasieblumen. Dasselbe Motiv wiederholt sich auf dem Deckel, der von einer plastischen und farbig

staffierten Blüte bekrönt wird. Den gestauchten unteren Teil des Gefäßes zieren drei große reliefierte Akanthusblätter in leuchtendem Blau. Im oberen Bereich des Gefäßes gibt ein bogenförmiger Rand des weißen Porzellankörpers den Blick auf eine vermeintlich darunterliegende Schicht frei, die reliefiert und vergoldet ist. Dadurch entsteht der Eindruck, dass dem Porzellangefäß ein goldenes eingefügt sei. Die vorgeblendete weiße Hülle des Gefäßes könnte als Analogie zum weißen Make-up verstanden werden, da es die opake Schicht *fard* evoziert, die auf die Gesichtshaut aufgetragen wird. Auch sie verhüllt das Darunterliegende und gleicht etwaige Unebenheiten aus, die bei dem *pot à pommade* ihre Entsprechung in dem vergoldeten plastischen Muster finden. Dadurch besteht auch bei diesem Make-up-Töpfchen ein direkter visueller Bezug zu seinem Inhalt und dessen Effekt auf der Haut. Allerdings ist die Schicht unter dem *fard* golden und damit edel und wertvoll. Dass man in Sèvres die Diskurse um die täuschende Dimension von Make-up, die ihre Nutzer in ein schlechtes Licht tauchten, nicht rezipierte, überrascht allerdings nicht.

Die Form der Bostoner *pots à pommade* wurde vermutlich für eine Toilettengarnitur entwickelt, die sich heute in der Wallace Collection in London befindet (Abb. 3.8). Sie war eine von nur vieren, die im 18. Jahrhundert in der Königlichen Porzellanmanufaktur in Sèvres produziert wurden.[548] Sie alle entstanden im Auftrag von oder als Geschenk für Herrschende beziehungsweise die reichsten und einflussreichsten Personen Frankreichs. Das Service der Wallace Collection wird in den Akten der Manufaktur in Sèvres in der Kategorie *„pièces extraordinaires"* gelistet und ist mit hohen Preisen ausgewiesen. Daher ist davon auszugehen, dass es sich um eine Sonderanfertigung für eine illustre Person gehandelt hatte, die vermutlich nicht vollendet wurde, da zusammenhängende Service in der Regel deutlich mehr als acht Teile aufwiesen. Eventuell war es für Madame de Pompadour bestimmt, die 1764 starb. Dies würde erklären, wieso die Garnitur nicht fertiggestellt wurde.[549]

Das achtteilige Service aus dem Jahr 1763 besteht aus zwei großen runden Puderdosen, zwei Pomadendosen sowie zwei kleinen Döschen für Schönheitspflästerchen. Zudem beinhaltet es eine Bürste und einen Pinsel, deren Griffe ebenfalls aus Porzellan sind. Alle acht Teile sind aus Frittenporzellan gefertigt, auf dessen große unbemalte Flächen lockere Blütenarrangements staffiert sind. Schmale Bänder in Grün mit zarten Vergoldungen umrahmen die weißen Flächen. Die Puder- und *mouche*-Dosen sind in Gold gefasst. Dadurch lassen sie sich dichter verschließen, so dass keine Milben ins Innere der Dosen gelangen konnten. Im Gegensatz zu den meisten anderen Objekten mit *fond vert* dieser Zeit dominiert bei dem Service das Weiß. Alle Gefäßtypen sind leicht gebaucht und dort mit grünen, goldakzentuierten Akanthusblättern im Relief verziert. Unterhalb der Gefäßränder gibt der bogenförmige Abschluss des weiß belassenen Porzellans den Blick auf die vermeintlich darunterliegende Schicht frei, die farblich – in diesem Fall grün – abgesetzt ist.

548 Eines wurde 1752 (eventuell für den türkischen Markt) produziert. 1770 war es noch immer undekoriert und es ist unklar, ob es je staffiert und verkauft wurde. Ein zweites Service ist in den Hartporzellanlisten von Sèvres aus den Jahren 1774–1775 gelistet und enthielt zahlreiche neue, sehr spezifische Elemente. Vgl. Kat. London 1988, S. 719. Eventuell handelte es sich bei dem Hartporzellanservice um jenes, das Maria Fjodorowna in dem Brief an ihre Mutter erwähnt.

549 Vgl. Kat. London 1988, Bd. 2, S. 719–722 und Savill 2021, Bd. 2, S. 1072 und 1078–1081. 1767 erwarb sie der Händler Rouveau zusammen mit acht Porzellanplatten mit ebenfalls grünem Fond. Es ist nicht auszuschließen, dass diese ursprünglich ebenfalls als Teil des Service bestimmt gewesen waren. Porzellanplatten wurden als Untersetzer verwendet, um eine Verschmutzung des weißen Tuchs über dem Toilettentisch zu verhindern. Rouveau verkaufte das Service an Königin Luise Ulrike von Schweden (1720–1782). Dafür ließ er es in einen Tisch einpassen, der mit den acht Porzellanplatten verkleidet wurde. Vermutlich handelt es sich um den Schreibtisch von Joseph Baumhauer († 1772), der sich heute in der Samuel H. Kress Collection im Metropolitan Museum of Art befindet (Inv. 58.75.47). Vgl. Kat. New York 1964, Kat. 24, S. 139–141.

Abb. 3.8
Toilettenservice, 1763, Frittenporzellan (Sèvres), 10,2 × 13,3 cm (Puderdosen), 10,8 × 8,3 cm (Pomadendöschen), 5,8 × 7,6 cm (*mouches*-Döschen), 16,8 × 7,6 cm (Bürstengriff) und 7,6 cm (Pinselgriff ohne Borsten), London, Wallace Collection, Inv.-Nrn. C 458–465

Dieselbe Überlappung findet sich mit Ausnahme der Döschen für die Schönheitspflästerchen auch auf den Deckeln und an den Griffen. Die Deckel der großen runden Puderdosen zieren reliefierte Kornähren, die mit Wiesenblumen zu Sträußen gebunden sind. Damit wird die Göttin Flora assoziiert, die als Göttin der Schönheit mit Blüten und Getreide dargestellt wird. Darüber hinaus steht das Korn in direktem Bezug zum Inhalt der Dosen, denn der darin aufbewahrte parfümierte Haar- oder Perückenpuder wurde auf Basis von Getreidestärke hergestellt: „Die Grundlage aller Puder ist für gewöhnlich die weißeste, trockenste und feinste Stärke."[550]

Diese Beschreibung der Zusammensetzung von Puder ist Teil einer Rezeptur aus der *Toilette de Flore*.[551] Auch hier spielt der Titel auf die Schönheitsgöttin Flora an, die als Vegetationsgottheit die ideale Gallionsfigur für Kosmetik auf Basis natürlicher Zutaten war. In diesem vermutlich berühmtesten Manual für die Herstellung von Schönheitsprodukten wie Hautwasser, Duftölen, Pomaden und Pudern gibt Buc'hoz, der zudem Anwalt, Mediziner und Botaniker war, nach einem einleitenden Teil über die verschiedenen Pflanzen und Blumen eine Vielzahl von detaillierten Anleitungen für Kosmetik aller Art wieder. Rezeptsammlungen wie die *Toilette de Flore* erfreu-

550 „Le corps de toutes les Poudres est ordinairement d'Amidon le plus blanc, le plus sec & le plus fin." Buc'hoz 1771, Nr. 215, S. 193.
551 Buc'hoz 1771.

ten sich im 18. Jahrhundert größter Beliebtheit und stellten ein eigenes Literaturgenre dar. Der Großteil dieser Handbücher wurde nicht – wie zu vermuten wäre – von Herstellern und Händlern von Kosmetika verfasst, sondern vor allem von Ärzten. Dies lag darin begründet, dass vor allem der weiße *fard* oft hochgradig giftige Substanzen wie Arsen, Quecksilber, Bismut und vor allem Bleiweiß enthielt. Gerade das Bleiweiß im Make-up konnte bei langer regelmäßiger Anwendung zu Bleivergiftungen führen, die bisweilen tödlich endeten. Die französischen medizinischen Vereinigungen wie die *Académie des sciences*, die *Commission royale de médecine* sowie die *Société royale de médecine* nahmen dies mit Besorgnis zur Kenntnis und reagierten, indem sie kosmetische Ratgeber autorisierten, die Alternativen zu den giftigen Stoffen anboten. Gleichzeitig griffen sie auch regulierend in die Produktion von Kosmetika ein.[552] Ein weiteres Mittel der Einflussnahme auf die Schminkpraxis waren Traktate wie die *Toilette de Flore*, in denen Mediziner Rezepturen publizierten, die gesundheitlich unbedenklich waren. Die Berufung auf Flora versprach hier möglicherweise wahre Prosperität im Gegensatz zur Verwendung von Gift. Allen Versuchen der Mediziner zum Trotz wurden die giftigen Zusatzstoffe jedoch weiterhin verwendet, da sie die gewünschte Wirkung von makellos weißer Haut am effektivsten zu erreichen ermöglichten. Die gefährlichen Nebenwirkungen wurden von den Nutzern und Nutzerinnen billigend in Kauf genommen.

Das vierte zusammenhängende Toilettenservice der Manufaktur Sèvres wurde 1782 im Auftrag Ludwigs XVI. als Geschenk für die russische Großfürstin Maria Fjodorowna (1759–1828) hergestellt. Als sie und ihr Mann Paul (1754–1801) sich im Mai und Juni 1782 unter dem Doppelpseudonym *comt* und *comtesse* du Nord in Paris aufhielten, statteten sie auch der königlichen Porzellanmanufaktur Sèvres einen Besuch ab. Maria Fjodorownas Kindheitsfreundin Henriette Louise von Waldner, *baronne* d'Oberkirch (1754–1803) führte in dieser Zeit Tagebuch und schreibt am 16. Juni 1782, dass die beiden dort Porzellan im Wert von über 300.000 *livres* erwarben.[553] Ferner berichtet die *baronne* d'Oberkirch:

> Am Ende wurde der Prinzessin eine Toilette von großer Schönheit geschenkt. Es war alles aus Porzellan in der Farbe *bleu-lapis*, verziert mit Gemälden und Bordüren in Email, die feine Steine und Perlen imitieren, und mit Goldmontierungen. Auf dem Spiegel montiert spielen zwei Amoretten zu Füßen der drei Grazien, die ihn halten.[554]

Ferner zitiert die *baronne* d'Oberkirch ein angeblich mitgehörtes Gespräch zwischen Maria Fjodorowna und Charles-Claude Flahaut de La Billarderie, *comte* d'Angiviller (1730–1809), der neben seiner Funktion als *directeur général des bâtiments du Roi* seit 1780 auch künstlerischer Oberaufseher der königlichen Porzellanmanufaktur war. Die *comtesse* du Nord habe über die Toilettengarnitur gesagt, dass sie so schön sei, dass sie zweifellos für die Königin gemacht worden sein müsse. D'Angiviller hingegen habe ihr versichert, dass sie ein Geschenk Marie-Antoinettes sei, die hoffe, dass Maria Fjodorowna sie annehme und als Erinnerung an die Königin bewahren werde.[555] Unter größten Vorsichtsmaßnamen wurde die Garnitur nach Russland gebracht, wo sie sich

552 Vgl. Martin 2009, Kap. 5, S. 97–116.
553 Vgl. d'Oberkirch 1854, Bd. 1, S. 241.
554 „Sur la fin, on présenta à la princesse une toilette d'une grande beauté. Elle était tout en porcelaine bleu-lapis, ornée de peintures et de bordures en émail, imitant les pierres fines et les perles, et montée en or. Deux Amours placés sur le miroir se jouent aux pieds de trois Grâces, qui le soutiennent." d'Oberkirch 1854, Bd. 1, S. 241.
555 d'Oberkirch 1854, Bd. 1, S. 241.

Abb. 3.9
Toilettenservice für Maria Fjodorowna, 1782, Hartporzellan (Sèvres, Entwurf Louis-Simon Boizot, „Juwelen"-Dekor von Jean Cotteau), Pawlowsk, Schloss

Abb. 3.10
Puderdose (*boîte à poudre*), Tasse (*gobelet litron*) und Schüssel (*écuelle à la toilette*) mit Deckel und Untertasse aus dem Service für Maria Fjodorowna

bis heute in Maria Fjodorownas Schlafzimmer in Schloss Pawlowsk befindet.[556]

Aus den Archivalien in Sèvres geht hervor, dass Louis-Simon Boizot die Entwürfe für die Toilettengarnitur auf königliche Order hin eigens für diesen Auftrag gefertigt hatte. Das Service besteht aus 64 Teilen in *bleu lapis* mit Gold- und dem sogenannten „Juwelen"-Dekor von Jean Cotteau (1739–1812) in Fassungen aus feuervergoldeter Bronze (Abb. 3.9). Den speziellen Dekor, bei dem Tropfen farbigen Emails über einer dünnen Lage Gold aufgetragen wurden, die während des Brennens mit der Glasur verschmolz, stellte Sèvres exklusiv her.[557] Der ovale, von einem goldenen doppelköpfigen Adler auf einer Wolke aus Biskuitporzellan bekrönte Spiegel wird rechts und links von den drei Grazien gehalten, zu Füßen der rechten Grazie sitzen zwei Putten. Umfangen wird der Spiegel von einer dunkelblauen Draperie, die ebenfalls aus Porzellan geformt ist. Ferner beinhaltet das Service rechteckige Schmuckschatullen mit Gruppen aus je zwei spielenden Kindern auf den Deckeln, ein goldenes Messer zum Entfernen der Schönheitspflästerchen, ein Spatel zum Reinigen der Zunge und ein Pinsel – alle jeweils mit Porzellangriffen –, eine flache, horizontal ausgerichtete Uhr, ein Schreibset, Tabakdöschen, Flakons, eine Henkelvase mit Rosen aus Biskuitporzellan, eine Wasserkanne mit Waschschüssel, eine Glocke, zwei Kerzenhalter, mehrere Tassen und Schüsseln mit Deckeln und Untertassen sowie Dosen mit Deckeln in unterschiedlichen Formen und Größen. Eine große runde Dose wird von vier Kindern aus Biskuitporzellan getragen und ihren Deckel zieren zwei turtelnde Tauben.

Die beiden *gobelets litron* zieren je ein farbiges Porträt von Marie-Antoinette und Ludwig XVI., die zylindrischen Dosen (*pots à fard*, Abb. 3.10) sowie die beiden großen ovalen Dosen zeigen Medaillons in goldener Emaille, die vier Schmuckschatullen, sämtliche ovoide Döschen sowie die Wasserkanne zeigen in antikisierenden goldenen Reliefs Szenen der weiblichen Toilette sowie Amorfiguren und Bacchantinnen beim Tanz. Der Zweiklang aus Dunkelblau und Gold

556 Zeitgenossen berichten, dass die Großfürstin das kostbare Toilettenservice nie benutzte, sondern es von Anfang an unter einem Glassturz präsentierte. Vgl. Gumenyuk 2010, S. 72.
557 Vgl. zu der Technik Kat. Malibu 1991, S. 122.

Abb. 3.11
Make-up-Töpfchen (*Pot à pommade*), 1761, Frittenporzellan (Sèvres), o. M., verkauft bei Bonhams London, 6. Dezember 2018, Los 182

Abb. 3.12
Andere Seite von Abb. 3.11

wird durch die farbige Emaille in Türkis, Weiß, Rot, Violett und Hellgrün ergänzt. Zudem bilden die „Juwelen" eine haptische Abwechslung von der glasierten Oberfläche, zu der auch die figürlichen Elemente in mattem Biskuitporzellan in Kontrast stehen. Die Ornamentbänder in Emaille sind weißgrundig und erinnern in ihrer Technik an das Auftragen von *fard*: Anstatt weiße Flächen durch unbemaltes Porzellan zu erreichen, trug man in Sèvres bei dieser Garnitur eine opake Schicht auf, die das darunter liegende Material verbirgt.

Eine Vielzahl der für den Markt produzierten *pots à pommade* war floral dekoriert, wodurch auf die Inhaltsstoffe einerseits und die Schönheit und Lieblichkeit ihrer weiblichen Besitzerinnen andererseits angespielt werden mochte. Doch schon im Buch zum *Papillotage* war angemerkt worden, dass auch Männer ihre Toilettentische mit kostbaren Toilettenartikeln ausstaffierten. Dass sich darunter auch Porzellandosen befanden, lässt ein *pot à pommade* vermuten, der 1761 in Sèvres hergestellt wurde (Abb. 3.11 und 3.12). Auf dem zylindrischen Töpfchen mit Deckel mit einem Grund in *bleu céleste* befinden sich zwei große Reserven, die von filigranen goldenen Blütenranken eingefasst sind. Dargestellt sind auf der einen Seite vor grauen Wolken ein Turban mit reichem Federschmuck, ein Köcher mit Pfeilen, eine Schwertscheide, ein Schild sowie ein langer schmaler Dolch. Auf der anderen Seite sind ein Fernrohr, ein Globus sowie verschiedene Vermessungsgeräte sowie geometrische Berechnungen auf einem Blatt Papier dargestellt. Der Kriegskunst wird also die Wissenschaft, genauer gesagt die Geografie und Geometrie, gegenübergestellt. Im Zusammenspiel mit dem Turban lässt sich der Globus möglicherweise als Verweis auf die Erforschung und Eroberung fremder Kulturen lesen.

Die Attribute für Krieg und Wissenschaft, beziehungsweise der mögliche Verweis auf die Vermessung der Welt und Dominanz über andere Kulturen, lässt vermuten, dass es sich um das Pomadendöschen eines Mannes handelte. Der militärisch-strategische Aspekt der Toilette findet sich auch bei Parini beziehungsweise Grellet Despradres. In einer detaillierten Beschreibung der Objekte auf dem Toilettentisch klingen immer wieder militärische Vergleiche an. So spricht der Autor von einem goldenen Etui, dessen Inhalt einem militärischen Arsenal voller Waffen gleiche und von einem Flakon aus Bergkristall als Reservebataillon.[558] Implizit wird die Toilette damit zu einem Akt, der den Adeligen mit allen nötigen Waffen ausstattet, um bei Hof siegreich zu sein.

Auch wenn diese singulären Beispiele natürlich in keiner Weise repräsentativ sein können, so lassen doch sowohl der *pot à pommade* mit Waffen und Globus als auch die Beschreibung der Toilettengegenstände als militärische Mittel darauf schließen, dass im Fall der männlichen Toilette weniger die Assoziation von Porzellan mit Haut im Vordergrund stand, als vielmehr der strategische Aspekt des Auftragens von Make-up. Das Ritual der Toilette transformierte den individuellen Aristokraten in einen Mann von Welt und ermöglichte es ihm, sich in ihr zu behaupten. Die Materialität und Oberflächenbeschaffenheit des mittels Make-up geschaffenen Gesichts scheint eher in den Hintergrund zu rücken.

Darauf, dass es sich bei der weiblichen Toilette diametral anders verhielt und es vor allem um die Anmutung der weiblichen Haut und ihrer porzellanhaften Oberfläche ging, verweist das Gemälde *La toilette* von Nicolas-René Jollain d. J. (1732–1804) (Abb. 3.13). Darauf ist eine junge

Abb. 3.13
Nicolas-René Jollain d. J., *La toilette*, um 1780, Öl auf Leinwand, 25,5 × 20,5 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay, Inv. J 117

nackte Frau vor ihrem Toilettentisch dargestellt. Eine Bedienstete ist im Begriff, ihr in ein weißes Hemd zu helfen. Mit ihrer rechten Hand stützt sich die Nackte auf ihrer *table à toilette* ab, deren unterer Teil wie üblich mit einem weißen, spitzenbesetzten Tuch bedeckt ist. Die Draperie über dem Spiegel ist jedoch in untypischem dunklen Rosa gehalten – in den helleren Partien entspricht der Farbton exakt jenem auf den Wangen der jungen Frau. Ein Kamin nimmt die rechte Seite des Bildes ein. Auf seinem Sims steht ganz links eine Porzellanvase mit Fassungen aus vermutlich feuervergoldeter Bronze, in der einige Rosen drapiert sind. Durch die von Jollain gesetzten Glanzpunkte auf dem Porzellankörper springt dieser als farbliches Pendant zu dem strahlendweißen

558 „[...] étui d'or [...], qui, semblable à un arsénal militaire muni de toutes piéces [...]. [...] flacon de crystal de roche, où sont retenus, tels qu'un corps de réserve [...]." Grellet Desprades 1777, S. 50.

Abb. 3.14
Louis-Marin Bonnet, *La toilette*, nach 1780, kolorierter Kupferstich, o. M., Washington, National Gallery of Art, Widener Collection, Inv. 1942.9.2388

nackten Körper sowie den weißen Stoffen des Hemdes sowie des Toilettentischs ins Auge. Darüber hinaus finden die Rundungen von Hüfte und Taille ihre Entsprechung in den Proportionen der Porzellanvase. Jollain betont bei dem nackten Körper vor allem die strahlend weiße, makellose Haut. Vermittelt durch den Kopf der Zofe stehen der nackte Bauch der jungen Frau und der Bauch der Porzellanvase in einer direkten Blickachse.

Möglicherweise bestand ursprünglich noch ein weiterer formaler Bezug zwischen Frau und Vase. In Jollains Gemälde fällt auf, dass der Kopf der jungen nackten Frau in Proportion zu ihrem Körper zu klein ist. Zudem lässt der Farbauftrag um ihren Kopf herum vermuten, dass es sich um eine Übermalung handelt. Der 1781 gefertigte Stich von Louis-Marin Bonnet (1736–1793) nach Jollains *Toilette* gibt eine Vorstellung davon, wie das Gemälde ursprünglich ausgesehen haben könnte (Abb. 3.14). Auf dem Stich trägt die junge Frau einen großen, mit Rosen geschmückten Hut auf dem Kopf.[559] Die Rosen in der Vase finden damit ihre Entsprechung in jenen auf dem Hut und verstärken die Parallele zwischen menschlichem und porzellanenem Körper. Gefäße wie Vasen als Analogie zum weiblichen Körper zu nutzen, war im 18. Jahrhundert ein gängiges Bild, wie bereits in Kapitel 2 ausführlich dargelegt. Allerdings ging es dabei meist um ein zerbrochenes Gefäß, das die verlorene Unschuld der Frau symbolisierte. Bei Jollain scheint hingegen viel mehr die Oberflächenanmutung von Haut und Porzellan im Fokus zu stehen. Die strahlend weiße Haut der Nackten steht unmissverständlich im Zentrum des Bildes und die Porzellanvase beschreibt die Qualitäten dieser Haut näher. Beide Oberflächen sind makellos weiß und porenlos.

Porzellangefäße auf der *table à toilette* waren die perfekten Vermittler zwischen ihrem Inhalt und der mit ihm künstlich kreierten Oberfläche der Haut. Das fertig geschminkte Gesicht sollte dieselben Eigenschaften haben wie das Porzellan: strahlend weiß, ebenmäßig und porenlos. Anhand der Pomadendöschen zeigt sich, dass die Eliten des 18. Jahrhunderts in Frankreich im Porzellan nicht nur bezüglich Transformation oder Körperlichkeit, sondern auch bei der Oberflächenanmutung Anklänge an sich selbst finden konnten. Wenn vermutlich auch eher unbewusst als so explizit formuliert, mag dies einen erheblichen Anteil an der außerordentlichen Faszination für das Material im 18. Jahrhundert ausgemacht haben.

559 Morag Martin vermutet, dass das Pentimento nach 1781 stattfand und damit den ursprünglichen Zustand von Jollains Gemälde wiedergibt. Vgl. Martin 2009, S. 95.

Abb. 3.15
Zwei Zuckerdosen mit den Personifikationen von Amerika und Afrika, 1741 (Modell), ca. 1765–1775 (Ausformung), Hartporzellan (Meissen, Entwurf Johann Friedrich Eberlein), H. 16,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. C.2559-1910 und C.2560-1910

3.2 Schwarz/Weiß

1741 modellierte Johann Friedrich Eberlein (1695–1749) für einen Meissener Desserttafelaufsatz die Personifikationen von Afrika und Amerika, die jeweils neben einer Schale für Konfekt oder Zucker standen (Abb. 3.15). Afrika wird von einer Frau dargestellt, die ein Tuch um die Hüften trägt, während ihre Brust entblößt ist. Um die Stirn ist ebenfalls ein Tuch geschlungen. Mit ihrer rechten Hand weist sie einladend auf den Inhalt der Schale, in der Linken hält sie eine Frucht. In der Ausformung des Victoria & Albert Museums sind sowohl der Sockel der Figur als auch das Schälchen mit Weidengeflecht imitierendem, sogenanntem Ozier-Relief, unbemalt. Lediglich die relifierten Rosen und ihr Blattwerk auf dem Felsen wie auch die gemalten Blumen in den glatten, vierpassigen Reserven auf den Schalen setzen Farbakzente. Die Kleidung der Figur ist ebenfalls in hellen Farben gehalten. Dadurch entsteht ein besonders starker Kontrast zu der tiefschwarzen Haut der Frau. Nur in ihren Augen blitzt das weiße Porzellan hervor.

Ihr amerikanisches Pendant ist nach demselben Schema gestaltet. Auch hier steht die Figur auf einem Felsen und präsentiert mit der rechten Hand die Schale mit dem Korbgeflecht-Muster. In der linken Hand führt der Mann eine Blüte an sein Gesicht. Auch er ist nur mit einem Lendenschurz bekleidet, der – dem gängigen Darstellungsschema von Amerika folgend – aus farbenprächtigen Federn ist. Dazu passt sein ebenfalls aus Federn gefertigter Kopfschmuck. Ursprünglich hatten die Schalen Deckel, wie die Ausformungen mit der afrikanischen Frau aus dem Rijksmuseum in

Amsterdam zeigen.[560] Den Griff bilden plastische Zweige mit Blüten oder Früchten. Da die hier besprochene Personifikation Afrikas eine Frucht und die Personifikation Amerikas eine Blüte in den Händen hält, könnten die Deckel die jeweils passenden Applikationen besessen haben.

Die beiden Figuren verweisen in ihrer Verbindung mit den Zuckerdosen auf den Ursprung ihres süßen Inhalts: Zuckerrohr wurde vor allem in den karibischen Kolonien mittels der Arbeit von Sklaven aus Afrika angebaut. In der Art, wie beide Personifikationen durch ihre Gestik zwischen dem Produkt und dem Konsumenten vermitteln, fungieren sie zudem ebenfalls als Diener, die den Zucker servieren.[561] Auch darin griffen sie eine typische Rolle von Menschen mit dunkler Haut im Europa des 18. Jahrhunderts auf. Die Umsetzung schwarzer Haut in dem reinweißen Medium Porzellan war in Meissen um die Jahrhundertmitte besonders beliebt.[562] Offenbar trafen die Zuckerdosen mit den Personifikationen Afrikas und Amerikas einen Nerv, denn auch die Porzellanmanufakturen Nymphenburg (München) und Du Paquier (Wien) stellten Versionen davon her.[563]

Neben den zahlreichen Figuren von Sklaven finden sich in Meissen auch ansonsten häufig Verweise auf den exotischen Ursprung der Waren, die aus dem Porzellan konsumiert wurden. Das wohl bekannteste Beispiel dafür sind die Höroldt-Chinoiserien, die in den 1730er-Jahren die Teeservice aus Meissen zierten.[564] In unzähligen Miniaturen eröffnet sich China in einem europäisch imaginierten Mikrokosmos.[565] Bei den Servicen aus der französischen königlichen Porzellanmanufaktur Vincennes/Sèvres verhält es sich hingegen grundlegend anders. Dort sind weder die Pflanzen, aus denen Tee, Kaffee und Schokolade zubereitet wurden, noch die Menschen, die sie kultivierten, auf dem Porzellan vertreten, und auch die Neue Welt als exotischer Ort wurde nicht dargestellt. Dies war sicher kein Zufall, sondern das bewusste Verschließen der Augen vor den für Frankreich wenig ruhmreichen Bedingungen, unter denen diese Waren produziert wurden.

Um diese Leerstelle[566] und ihre Bedeutung geht es in diesem Kapitel. Für die Analyse werden die wichtigsten produzierten Serviceteile und ihre Dekore untersucht. Generell wird Gebrauchsgeschirr in der Forschung eher marginal behandelt, große Thesen werden meist anhand von spektakulären Unikaten entwickelt. Unerlässlich für die Auseinandersetzung mit den Servicen aus

560 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. BK-1979-131-A und BK-1979-131-B.

561 Vgl. Childs 2016 [2010], S. 161–163.

562 Neben den hier besprochenen Zuckerdosen gab es zahlreiche weitere Darstellungen schwarzer Menschen in Meissener Porzellan. Dazu zählen bspw. die Figuren an den zwei montierten Potpourris mit feuervergoldeter Bronzefassung und Porzellanblüten (München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. 1510 und Ker 1511), der schwarze Diener neben der Dame mit Mops (z. B. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. 66/259) oder der steigende Schimmel, der von einem schwarzen Mann geführt wird (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Inv. PE 1718).

563 Nymphenburg: New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1982.60.198a, b; Du Paquier: Liechtenstein, The Princely Collections, Inv. PO 2022.

564 Die Chinoiserien sind nach Johann Gregorius Höroldt (1696–1775) benannt, der 1720 in die Meissener Porzellanmanufaktur eintrat und durch die Einführung einer neuen Farbpalette, besserer Brenntechniken sowie optimierter Arbeitsabläufe wesentlich zu ihrem wirtschaftlichen Erfolg beitrug. Um 1725/1730 fertigte Höroldt eine Mustersammlung mit Chinoiserie-Szenen an, den sog. Schulz-Codex. Vgl. Pietsch 1996 und Ausst.Kat. Leipzig 2010.

565 Auf dem Porzellan aus Vincennes/Sèvres sind Chinoiserien deutlich seltener vertreten als in Meissen. Das populärste Beispiel ist die fünfteilige Garnitur für Madame de Pompadour: Die chinoisen Szenen in den Reserven auf der jeweiligen Front hatten wohl chinesische Holzschnitte von um 1700 zum Vorbild. Vgl. Kat. Malibu 1991, Kat. 11, S. 57–63. 1762 hatte Madame de Pompadour zwei Vasen mit Elefantenköpfen (*vases à tête d'éléphant*) gekauft, die ebenfalls Chinoiserien zeigen. Allerdings hatte Dodin diese nach einem Kupferstich nach Boucher gemalt, so dass ihr exotischer Charakter minimiert wurde. Baltimore, Walters Art Museum, Inv. VO.34 (48.1796, 48.1797). Vgl. Savill 2021, Bd. 2, S. 954 und 956. Eine Schüssel für Brühe (*écuelle ronde tournée*) aus demselben Jahr greift das Dekorationsschema ebenfalls auf. Vgl. Savill 2021, Bd. 2, S. 955f.

566 Im rezeptionsästhetischen Sinne nach Wolfgang Kemp meint die Leerstelle im Bild die „Grundannahme, daß jedes Kunstwerk gezielt unvollendet ist, um sich im und durch den Betrachter zu vollenden." Kemp 1992, S. 313. Im Fall der Porzellanobjekte und ihrer Dekore ist jedoch nicht gemeint, dass sie unvollendet sind, sondern vielmehr, dass Dinge bewusst ausgelassen werden.

Vincennes/Sèvres sind die drei Standardwerke zum Porzellan der königlichen Manufaktur: *Sèvres Porcelain* von Svend Eriksens und Sir Geoffrey de Bellaigue (1987),[567] Dame Rosalind Savills dreiteiliger Bestandskatalog der Wallace Collection (1988),[568] sowie Geoffrey de Bellaigues ebenfalls dreibändiger Katalog der Sèvres-Sammlung der englischen Königin Elizabeth II. (2009).[569] Alle drei Publikationen erwähnen im Zusammenhang der Geschirrteile immer wieder auch die daraus konsumierten Heißgetränke und deren Geschichte in Frankreich, bleiben dabei jedoch deskriptiv.

Wie bereits die Untersuchungen der Porzellanblüten sowie der Möbel mit Porzellaneinlagen und das Milchservice aus der *laiterie de la Reine* in Rambouillet gezeigt haben, wurde das französische königliche Porzellan aus Vincennes/Sèvres mit dem europäischen weißen Körper assoziiert. Im Folgenden soll untersucht werden, wie sich diese Assoziation auf Gefäße auswirkte, aus denen dunkle exotische Getränke aus fernen Ländern konsumiert wurden. Möglicherweise trank man diese in Frankreich nicht nur aufgrund seiner positiven thermischen Qualitäten gerne aus Porzellan, sondern auch, weil es den Ursprung der Kolonialwaren und die damit verbundene Sklaverei und das negative Bild des *nègre* verbarg. Stattdessen vollendete der französische weiße Porzellankörper einen bereits zuvor begonnenen Prozess der Transformation, der die Kolonialwaren von ihren negativen Eigenschaften befreien und zu französischen Produkten machen sollte.

3.2.1 Die Absenz des Exotischen. Service aus Vincennes/Sèvres für Heißgetränke

In Frankreich war Kaffee das mit Abstand beliebteste von den neuen Heißgetränken, die im 17. Jahrhundert ihren Weg nach Europa fanden. Den zweiten Rang nahm die heiße Schokolade ein, während Tee zumindest vor den 1770er-Jahren eine untergeordnete Rolle spielte.

Bereits im 16. Jahrhundert hatten Europäer durch Reiseberichte zum ersten Mal von den drei exotischen Getränken Tee, Schokolade und Kaffee und ihrer belebenden Wirkung gehört. Im Laufe des 17. Jahrhunderts erreichten diese faszinierenden Getränke aus den entferntesten Winkeln der Alten und Neuen Welt schließlich auch Europa. Kaffee stammte ursprünglich aus dem Jemen, vor allem aus der Hafenstadt Mocha, die dem Getränk den bis heute gebräuchlichen Namen „Mokka" gab.[570] Der europäische Kaffeekonsum setzte um 1650 ein und sollte sich in den nächsten fünfzig Jahren so weit steigern, dass der Kaffee das wichtigste arabische Exportgut wurde. Um das jemenitische Monopol und damit verbunden die immer weiter steigenden Preise zu brechen, siedelte die niederländische Ostindien-Kompanie (*Vereenigde Oostindische Compagnie*, kurz VOC) um 1690 Kaffeepflanzen auf der heute indonesischen Insel Java an. Nachdem 1699 erste Erfolge im Kaffeeanbau verzeichnet wurden, gelangte 1712 die erste Lieferung javanischen Kaffees in die Niederlande. Nur ein gutes Jahrzehnt später, 1725, kamen schon 90 Prozent des in den Niederlanden konsumierten Kaffees aus Java und 1726 liefen 50 bis 75 Prozent des weltweiten Kaffeehandels über die VOC.

Von Asien gelangte der Kaffeeanbau in die Neue Welt, genauer nach Surinam. Dorthin im-

567 Eriksen/Bellaigue 1987.
568 Kat. London 1988.
569 Kat. London 2009.
570 Vgl. zur Geschichte des Kaffees grundlegend und mit weiterführender Literatur Trouillot 1982, vor allem S. 335–345 und Menninger 2004, S. 171–191.

portierte die niederländische Westindien-Kompanie (*Geoctroyeerde West-Indische Compagnie*, kurz WIC), die für den Handel mit Westafrika sowie Nord- und Südamerika zuständig war, im Jahr 1712 Kaffeepflanzen. Doch auch Frankreich war in der Region präsent: Seit 1635 besaß es Kolonien in den Antillen, darunter Guadeloupe und Martinique. 1665 errichtete Frankreich auch eine Kolonie im Westen der spanisch kolonialisierten Insel Hispaniola.[571] 1697 verzichtete Spanien zugunsten von Frankreich auf den westlichen Teil der Insel, der daraufhin zu Saint-Domingue wurde, dem heutigen Haiti. Santo-Domingo, der östliche, spanische Teil der Insel, ist heute die Dominikanische Republik.[572]

Etwa zeitgleich mit den niederländischen Anfängen der Kaffeekultur in Surinam begannen auch die Franzosen, in ihren karibischen Kolonien Kaffee anzubauen: 1715 wurden Kaffeepflanzen auf Saint-Domingue eingeführt, 1720 folgte Martinique. Während zunächst die WIC der VOC die Vormachtstellung im Kaffeehandel streitig gemacht hatte, war ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Frankreich der unangefochtene Weltmarktführer im Kaffeehandel: 40 Prozent des weltweit gehandelten Kaffees stammten von den französischen Kolonien in den Antillen und 1790 lieferte allein Saint-Domingue 60 Prozent allen auf der Welt konsumierten Kaffees.[573]

Während der Kaffee aus der Levante nach Mittelamerika und in die Karibik gebracht wurde, war die Kakaopflanze in der Region heimisch.[574] Da die Spanier die ersten Europäer in Amerika gewesen waren, hatten sie zunächst auch das Monopol auf die Einfuhr von Kakaobohnen nach Europa inne, die bereits um 1600 etabliert war. Im Laufe des 17. Jahrhunderts breitete sich die Kakaoproduktion von Mittelamerika auf die karibischen Inseln aus, wo die Franzosen ab den 1660er-Jahren auf Martinique, St. Lucia, Guadeloupe und Saint-Domingue entsprechende Plantagen unterhielten.

Mit den Plantagen in den Kolonien ging die grauenhafte Praxis der Sklavenhaltung einher. In dem Moment, in dem Frankreich anfing, im großen Stil Plantagen zu unterhalten, beteiligte es sich auch zunehmend am Sklavenhandel. Bereits unmittelbar nachdem die Franzosen sich auf den Antillen etabliert hatten, trafen auch die ersten Sklaven dort ein. Allerdings stellte erst der Anbau von Zuckerrohr den Wendepunkt dar: Zuckerrohr war nur rentabel, wenn es im großen Maßstab angebaut wurde und mit der Etablierung dieser Pflanze setzte sich in den französischen Kolonien das Plantagensystem durch. Zunächst versuchte man, straffällig gewordene oder sehr arme Männer aus der Heimat als Arbeiter zu gewinnen, die sogenannten *engagés*, die sich durch die Arbeit in den Plantagen freikaufen, beziehungsweise ein besseres Leben aufbauen konnten. Als sich dies als nicht funktionabel herausstellte, folgte Frankreich dem spanischen Beispiel und griff auf afrikanische Sklaven zurück. Die gescheiterten Versuche, *engagés* oder die indigene Bevölkerung zur Arbeit auf den Plantagen einzusetzen, führte zu der Bildung des Mythos', dass nur Menschen mit schwarzer Haut den harten Arbeitsbedingungen in den Tropen gewachsen waren.[575]

Zunächst sollte der Sklavenhandel von mit staatlichen Monopolen ausgezeichneten Kompanien organisiert werden, die mehr oder we-

571 Die Ursprünge dieser Kolonien waren Siedlungen, die französische Piraten um 1625 erobert und gehalten hatten. Vgl. Fuchs/Henseke 1987, S. 27.
572 Vgl. zur Kolonialgeschichte Frankreichs Fuchs/Henseke 1987; zu Saint-Domingue im besonderen Trouillot 1982.
573 Vgl. Menninger 2004, S. 179f.
574 Vgl. zum Kakao grundlegend Menninger 2004, S. 222–236.
575 Vgl. Stein 1979, S. 9f.

niger erfolgreich waren, letztlich aber alle scheiterten.[576] Erst nach dem Ende des Spanischen Erbfolgekriegs, der 1713 mit dem Frieden von Utrecht besiegelt wurde, begann der französische Sklavenhandel zu florieren. Neben den großen Kompanien begannen auch einzelne Kaufleute mit Sklaven zu handeln, so dass aus dem staatlich reglementierten System ein gewinnorientiertes Geschäft Einzelner wurde. Ganz offiziell wurden die alten Monopole in den *lettres patentes* im Januar 1716 aufgehoben. Der französische Sklavenhandel blieb bis zur Französischen Revolution 1789 bestehen und florierte:[577] Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden über eine Million Menschen aus Subsahara-Afrika auf französischen Schiffen in die Neue Welt verschleppt.[578]

Ganz im Sinne des Atlantischen Dreieckshandels gelangten die Waren, die in der Neuen Welt mittels Sklavenarbeit kultiviert wurden, nach Frankreich. Im Falle der Kolonien auf den Antillen handelte es sich vornehmlich um Zucker und Kaffee sowie in geringerem Maße um Schokolade. Vor allem bei der französischen Elite waren diese Getränke spätestens ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem festen Bestandteil des Alltags geworden. Zudem verdiente Schätzungen zufolge jeder achte französische Staatsbürger seinen Lebensunterhalt in mehr oder weniger direkter Verbindung mit dem Überseehandel.[579] Doch weder der Sklavenhandel noch der Handel mit den Kolonien schlug sich vor dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts nennenswert in der französischen Literatur, den bildenden Künsten oder in der materiellen Kultur nieder.[580] Diese Feststellung gilt auch für das französische Porzellan aus der königlichen Manufaktur, aus dem die exotischen Heißgetränke karibischer Herkunft konsumiert wurden.

Im 17. Jahrhundert trank man Tee, Kaffee und Schokolade aus importierten Koppchen (kleinen henkellosen Trinkschalen) aus China und Japan. Als im 18. Jahrhundert auch die europäische Porzellanproduktion begann, imitierten die neuen Manufakturen – vor allem Saint-Cloud,[581] Chantilly[582] und Meissen[583] – zunächst die ostasiatischen Formen. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die europäische Tasse mit ihrem einzelnen Henkel und der passenden Untertasse. Letztere war deutlich größer und tiefer als heute üblich und hatte in der Regel dasselbe Fassungsvermögen wie die Tasse selbst, weil es in Frankreich bis zur Französischen Revolution üblich war, den Inhalt der Tasse in die Untertasse zu gießen, damit das heiße Getränk schneller

576 1664 wurde die *Compagnie des Indes Occidentales* gegründet, der es jedoch nicht gelang, ihren Auftrag zu erfüllen. Daher folgte 1672 die Gründung der *Compagnie du Sénégal*, die 1718 mit der *Compagnie des Indes Occidentales* fusionierte. 1685 wurde zudem die *Compagnie de Guinée* ausschließlich für den Zweck des Sklavenhandels gegründet. Sie schloss 1701 mit Spanien den sogenannten *asiendo*, einen Vertrag, in dem sie sich verpflichtete, für die Dauer von fünfzehn Jahren jährlich etwa 4.000 Sklaven an Spanien zu liefern. Daraufhin wurde die *Compagnie de Guinée* in *Campagnie de l'Asiente* umbenannt. Unter anderem bedingt durch den Spanischen Erbfolgekrieg scheiterte jedoch auch diese Kompanie und der *asiendo* ging 1713 an England. Vgl. Stein 1979, S. 11f.

577 Vgl. Stein 1979, S. 13f.

578 Vgl. Dobie 2007, S. 13.

579 Vgl. Cauna 1987, S. 12 und Dobie 2007, S. 13. Vgl. zum französischen Sklavenhandel Debien 1974; Stein 1979; Miller 2008 und Northrup 2014.

580 Vgl. dazu Dobie 2007, vor allem S. 13 und 32. Eine seltene Ausnahme stellen die silbernen Zuckerstreuer in Form schwarzer Sklaven dar, die jeweils ein großes Bündel Zuckerrohr auf dem Rücken tragen und unter dieser Last beinahe zusammenbrechen. Der Zucker befand sich in den Zuckerrohrbündeln und wurde aus den Löchern gestreut, die sich jeweils im Ende eines jeden Rohrs befinden. Paris, Musée du Louvre, Inv. OA 11750. Ein weiteres Exemplar, in dem bemalte Bronze und Silber kombiniert sind, und das vermutlich Madame de Pompadour gehörte, befindet sich im J. Paul Getty Museum in Los Angeles (Inv. 88.DH.127).

581 In Saint-Cloud wurde von 1693 bis 1766 Frittenporzellan hergestellt, das vornehmlich Metallgefäße, sowie chinesisches und später Meissener Porzellan imitierte. Vgl. Danckert 1992 [1954], Saint-Cloud, S. 573f.

582 Die Porzellanmanufaktur Chantilly wurde 1725 von Louis Henri de Bourbon, *prince* de Condé (1692–1740) gegründet und produzierte bis 1800 Frittenporzellan. In der frühen Phase zwischen 1725 und 1751 lag der Fokus auf der Bemalung im Stil des japanischen Kakiemon-Porzellans. Vgl. Danckert 1992 [1954], Chantilly I, S. 98.

583 1710 gegründet. Für eine ausführliche Beschreibung der ersten europäischen Hartporzellanherstellung vgl. Kap. 1 dieser Arbeit.

abkühlte. Diese Praxis ist beispielsweise auf Jean Marie Mixelles (um 1758–1839) Kupferstich *Jeune femme prenant son café* (Abb. 3.16) dargestellt, wo eine junge Frau gerade dabei ist, den noch heißen und dampfenden Kaffee aus der Tasse in die Untertasse zu gießen.

Zahlreiche zeitgenössische Gemälde und Kupferstiche zeigen, dass der Kaffee oder die Schokolade aus der Untertasse getrunken wurde.[584] Auf Jean-Baptiste Charpentier d. Ä. (1728–1806) berühmtem Bild *Le duc de Penthièvre et sa famille* von 1767–1768 (Abb. 3.17) ist dies dargestellt: In einem Salon sitzen um einen Tisch herum Louis Jean Marie de Bourbon, *duc* de Penthièvre (1725–1793) – Enkel von Ludwig XIV. und dessen *maîtresse en titre* Madame de Montespan (1640–1707) – und seine engste Familie. Neben dem Herzog sitzt sein Sohn, Louis-Alexandre-Joseph-Stanislas, *prince* de Lamballe (1747–1768). Ihm gegenüber, auf der zentralen Bildachse positioniert, befindet sich dessen Frau, Marie-Thérèse de Savoie-Carignan, *princesse* de Lamballe (1749–1792), die eine der engsten Freundinnen Marie-Antoinettes war. Hinter ihr sitzt Louise-Marie de Bourbon-Penthièvre, (1753–1821), Tochter des *duc* de Penthièvre und zukünftige *duchesse* d'Orléans. Ganz rechts im Bild sitzt die Mutter des *duc* de Penthièvre, Marie-Sophie-Victoire de Noailles, *comtesse* de Toulouse (1688–1766). Der Prinz und die Prinzessin Lamballe sowie die *comtesse* de Toulouse halten Porzellantassen in den Händen, die wohl zu einem Service gehören und der Form nach europäisch sind, deren Dekor mit den blauen Zweigen und großen roten Blüten aber zumindest asiatisch inspiriert zu sein scheint. Während die beiden Frauen die Tassen halten, ist

Abb. 3.16
Jean Marie Mixelle, *Jeune femme prenant son café*, Ende 18. Jahrhundert, kolorierter Kupferstich, 26,7 × 21,1 cm (Blatt), Paris, Louvre, Inv. 6802 LR/ Recto

der Prinz gerade im Inbegriff, die gefüllte Untertasse an den Mund zu führen, während die Tasse in seiner linken Hand leer ist.[585]

Die Entwicklung neuer Tassenformen und ganzer Service in Vincennes fiel in die Zeit, als der Konsum vor allem von Kaffee in Frankreich maßgeblich zunahm: Zwischen 1740 – dem Gründungsjahr der französischen Porzellanmanufaktur – und 1770 verzehnfachten sich die Kaffeeexporte aus den französischen Überseekolonien.[586] Nach anfänglichen Schwierigkeiten begann die Manufaktur um 1750 mit der Produktion hochwertiger Porzellanerzeugnisse, darunter auch zahlreiche Tassen. Anstatt sich an ostasiatischen Vorbildern

584 Vgl. Eriksen/Bellaigue 1987, S. 76.
585 Ein weiteres Indiz dafür, dass aus den Untertassen getrunken wurden, liefern vier Meissener Untertassen, die auf ihrer Oberseite vollständig vergoldet sind. Ihre Unterseite ist hingegen aufwändig bemalt. Die spricht dafür, dass die Untertasse zum Mund geführt wurde, da nur so ihre Staffierung sichtbar wurde. München, Bayerisches Nationalmuseum, Schloss Lustheim, Sammlung Ernst Schneider, Inv. ES 259–ES 262.
586 Vgl. Stein 1979, S. 25.

Abb. 3.17
Jean-Baptiste Charpentier d. Ä., *Le* duc *de Penthièvre et sa famille*, 1767–1768, Öl auf Leinwand, 177 × 255,5 cm, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. MV 7716

Abb. 3.18
Tasse (*gobelet litron*) und Untertasse (1. Größe), 1763, Frittenporzellan (Sèvres), Tasse H. 8,2 cm, Untertasse Ø 15,3 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. R 354

Abb. 3.19
Tasse (*gobelet Calabre*) und Untertasse (1. Größe), 1754, Frittenporzellan (Sèvres), Tasse H. 8,2 cm, Untertasse Ø 15 cm, London, Victoria & Albert Museum, Inv. 522A/1&A/2-1875

Abb. 3.20
Tasse (*gobelet Hébert*) und Untertasse (2. Größe), 1761, Frittenporzellan (Sèvres), Tasse H. 5,9 cm, Untertasse Ø 11,7 cm, London, Victoria & Albert Museum, Bequeathed by John Jones, Inv. 762E-1882 und 762F-1882

Abb. 3.21
Tasse (*gobelet Bouillard*) und Untertasse (3. Größe), 1757, Frittenporzellan (Sèvres), Tasse H. 4,1 cm, Untertasse Ø 9,6 cm, London, Victoria & Albert Museum, Bequeathed by Mr John George Joicey, Inv. C.1382-1919 und C.1382A-1919

zu orientieren, wurden in Vincennes größtenteils genuine Formen für die einzelnen Bestandteile eines Service entwickelt. Bereits 1752 stellte die Porzellanmanufaktur in Vincennes fast fünfzig Tassenmodelle her, deren Produktion die gesamte zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts andauerte.[587] Die am häufigsten produzierten Modelle waren *litron* (Abb. 3.18), *Calabre* (Abb. 3.19), *Hébert* (Abb. 3.20) und *Bouillard* (Abb. 3.21). Diese Bezeichnungen galten für alle Teile eines Service, also Tassen, Milch-, Tee- und Kaffeekannen sowie Zuckerdosen, denen jeweils Stilelemente gemein waren,

587 Vor 1752 wurde auch in Vincennes maßgeblich Meissener Porzellan kopiert. Vgl. hierzu Eriksen/Bellaigue 1987, S. 79–88.

so dass die Service wie aus einem Guss gemacht schienen. Fast alle Einzelelemente wurden in fünf verschiedenen Größen produziert. So war eine Tasse der 1. Größe ca. 7,5 Zentimeter hoch, eine der 5. Größe brachte es nur noch auf gut 3 Zentimeter. Die dazu passende Teekanne maß nur noch 10 Zentimeter Höhe.

Namensgeber für die ersten genuinen Geschirrmodelle der Porzellanmanufaktur waren Anteilseigner des Unternehmens. So war die Form *Calabre* nach Pierre Calabre benannt, der sowohl in der Charles Adam-Compagnie als auch in deren Nachfolgerin, der Eloi Brichard-Compagnie, Anteilseigner gewesen war.[588] Beim Modell *Hébert* ist der Namensursprung nicht abschließend geklärt: es wurde entweder nach dem *marchand-mercier* Thomas-Joachim Hébert (1687–1773) oder einem der sieben ersten Anteilseigner der Manufaktur, der ebenfalls Hébert hieß, benannt.[589] Zu guter Letzt stand der Anteilseigner der Manufaktur Antoine-Augustin Bouillard Pate für das Modell *Bouillard*.[590]

Diese vier Tassenmodelle machen deutlich, dass es in Vincennes zu Beginn der 1750er-Jahre das Bestreben gab, ein umfangreiches Repertoire an eigenen Formen zu entwickeln. Dass diese Modelle größtenteils nach Anteilseignern der Manufaktur benannt waren, war sicher einerseits ein wertschätzendes Kopfnicken in Richtung der Geldgeber, andererseits wurde dadurch hervorgehoben, dass es sich eben nicht mehr um Variationen chinesischen oder – wichtiger – Meissener Porzellans handelte, sondern um originelle Kreationen der französischen Porzellanmanufaktur.

Die in dieser Zeit in Frankreich immer präsenter werdenden exotischen Heißgetränke, vor allem Kaffee und Schokolade, zogen also direkt vielfältige Produkte nach sich, aus denen sie getrunken werden konnten. Beim Betrachten dieser Tassen

Abb. 3.22
Marronnière, 1757–1758, Frittenporzellan (Sèvres), 18,1 × 18,9 × 14,8 cm, Milwaukee Art Museum, Bequest of Mrs. Arthur J. Riebs given in memory of her father C.W. George Everhart, and her mother Lillian Boynton Everhart, Inv. M1959.194a,b,c

fällt auf, dass ihr Dekor nur sehr selten Bezug auf den Inhalt nimmt. Um also über die Relation zwischen den in den Überseekolonien kultivierten Produkten und den Gefäßen, aus denen sie konsumiert wurden, zu sprechen, bedeutet, etwas Absentes zu umschreiben. Dies verwundert auf den ersten Blick, da es eine gängige künstlerische Praxis war und ist, mittels des Dekors auf den Inhalt zu verweisen. Hier sei nicht zuletzt an das Milchservice für Marie-Antoinettes *laiterie de la Reine* in Rambouillet erinnert: Auf diesen Tassen, Schalen und Terrinen sind Kühe, Schafe und Ziegen dargestellt, also jene Tiere, die die Milch lieferten, die aus diesen Gefäßen getrunken wurde.

Darüber hinaus wurden in Vincennes/Sèvres die sogenannten *marronnières* hergestellt, Deckelterrinen, in denen kandierte Esskastanien (*marrons glacés*) serviert wurden. Den Deckelknauf einiger *marronières* bildet eine naturalistisch gestaltete Kastanie aus Porzellan (Abb. 3.22). Ferner

588 Vgl. zum *gobelet Calabre* Kat. London 1988, Bd. 2, S. 533–543; Préaud/d'Albis 1991, S. 135 und Kat. London 2009, Bd. 3, S. 878.
589 Vgl. zum *gobelet Hébert* Kat. London 1988, Bd. 2, S. 496–500.
590 Vgl. zum *gobelet Bouillard* Kat. London 1988, Bd. 2, S. 527–533.

erwarb beispielsweise Ludwig XV. im Jahr 1758 ein kleines Service, das nur zwölf Teller umfasste. Die Fahnen zeigen je drei Reserven auf *fond rose*. Auf den weiß belassenen Spiegeln der Teller befinden sich luftig gemalte Jagdszenen.[591] Da das Service nicht sehr umfangreich war, könnte es für ein intimeres Essen, vielleicht einer Jagdgesellschaft des Königs, gedacht gewesen sein. Möglicherweise befand es sich auch in einem seiner kleineren Jagdschlösser, wodurch der Dekor der Teller unmittelbar im Einklang mit seiner Umgebung gestanden hätte.

Bei Speiseservicen der französischen königlichen Porzellanmanufaktur sind solche direkten Parallelen zwischen Dekor und dargereichter Speise weniger geläufig. Es dominieren Blütenarrangements, zudem gibt es in Vincennes/Sèvres eine starke Tradition der Vogeldarstellungen. Diese Service wurden natürlich nicht nur genutzt, um Geflügelgerichte davon zu speisen: Die Vögel verwiesen auch auf die umgebende Natur der Schlösser, in denen von dem Porzellan gegessen wurde.[592] Bei den Kaffee-, Schokoladen- und Teetassen stellt ein *gobelet litron* eine Ausnahme dar, der 1999 in der Galerie de Chartres zum Verkauf stand (Abb. 3.23):[593] In der Reserve zwischen großflächigem floralem Goldornament befindet sich eine Variation von Mixelles *Jeune femme prenant son café*. Allerdings blickt das Mädchen auf der Tasse dem Betrachter direkt in die Augen, während es bei Mixelle konzentriert auf den dampfend heißen Kaffee schaut, den sie gerade von der Tasse in die Untertasse gießt. In Sèvres ist der Moment danach dargestellt: Die Untertasse ist bereits gefüllt und das Mädchen richtet

Abb. 3.23
Tasse (*gobelet litron*), letztes Viertel 18. Jh., Frittenporzellan (Sèvres), o. M., verkauft in der Galerie de Chartres, 29. November 1999, Lot 47

die Tasse schon wieder auf. Die Darstellung auf der Tasse nimmt also unmittelbar Bezug auf den Akt des Trinkens und demonstriert praktisch die korrekte Verwendung des Geschirrs.

Explizit erwähnt werden zudem die Pflanzen, aus denen die Heißgetränke gekocht wurden, für ein Service, dessen Lieferung an den französischen Hof für den 29. September 1773 in den Verkaufsregistern von Sèvres vermerkt ist. Es bestand aus sechs Tassen mit Untertassen, einer Kaffeekanne, einer Zuckerdose, einem Milchkännchen, einer *jatte à raincer* (einer Spülkumme für die Entsorgung des Bodensatzes) und sechs Kaffeelöffeln aus Porzellan. Die Tassen zierten Porträtmedaillons, die zusätzlich auf jeweils zwei Tassen von Teeblättern, Kakaoblättern und -bohnen sowie Kaffeeblättern und -bohnen ergänzt wurden. Dazu gehörte ein Lacktablett mit japanischem Dekor.[594] Leider ist nichts über den Verbleib dieses Service bekannt und die

591 Zwei der Teller befinden sich im Milwaukee Art Museum, Inv. M1959.183-.184, vier weitere im Huntington Art Museum, Inv. 27.54A, 27.54B, 27.55A und 27.55B.
592 Alessandra Zacchagnini demonstriert an einem neapolitanischen Steinzeugservice mit enzyklopädischen Vogeldarstellungen überzeugend den Zusammenhang zwischen diesen Servicen und den Repräsentationsansprüchen ihrer Besitzer. Vgl. Zaccagnini 2022.
593 Auktionskat. Galerie Chartres 1999, Lot 47.
594 Archiv der Manufaktur Sèvres, Vy, 29. September 1773, fol. 133r. Zitiert nach Kat. London 1988, Bd. 2, S. 492. Vgl. außerdem Eriksen/Bellaigue 1987, S. 133 und Savill 2021, Bd. 1, S. 417.

Abb. 3.24
Tasse (*Gobelet Bouillard*) und Untertasse (1. Größe), 1767, Frittenporzellan (Sèvres), Tasse H. 6,1 cm, Untertasse Ø 14 cm, London, Wallace Collection, Inv. C357

Abb. 3.25
Detail der Untertasse aus Abb. 3.24

Verkaufsregister geben keine Auskunft darüber, wer in den Porträtmedaillons dargestellt war.

Möglicherweise zeigen zwei *gobelets Bouillard* mit passenden Untertassen aus dem Jahr 1767, die sich heute in der Wallace Collection in London befinden, Kaffeeblätter und -bohnen (Abb. 3.24).[595] Auf der Untertasse entwickelt sich von außen nach innen ein Muster, das zunächst aus sich abwechselnden blauen und gold-gepunkteten Streifen besteht. Darüber formt eine Girlande mit vier Schlingen einen Vierpass. Der Linie der Girlande folgt eine Reihe aus Rosen, die jeweils zu zweit oder zu dritt gruppiert sind. Unterhalb der Rosen und der Girlande ist das Porzellan im *sablé*-Stil vergoldet. In der Mitte der Untertasse markiert ein Kreis aus denselben Blättern und roten Beeren den Bereich, auf dem die Tasse abgestellt wird. Der *gobelet Bouillard* ist nach demselben Schema dekoriert wie die Untertasse. Die länglichen, zur Spitze schmal zulaufenden Blätter und die kleinen roten Beeren könnten zur Kaffeepflanze gehören (Abb. 3.25), auch wenn deren Blätter ein wenig breiter sind.[596] Für diese These würde sprechen, dass es sich bei diesen *gobelets Bouillard* wohl explizit um Kaffeetassen gehandelt hat.[597] Sollte es sich tatsächlich um eine Girlande aus Kaffeeblättern handeln, so wurde diese Pflanze jedoch dem französischen Dekorationsschema untergeordnet, und ihr exotischer Charakter wurde auf diese Weise eingeschränkt.

Doch auch solche Bezugnahmen auf die Heißgetränke bleiben die Ausnahme. Kaffee-, Tee- und Kakaopflanzen bleiben sonst auf dem Porzellan absent. Stattdessen dominieren die für Vincennes/Sèvres typischen europäischen Blumen, entweder einzeln verstreut oder zu üppigen Sträußen gebunden. Auch Menschen aus der Karibik kommen nicht vor. Zwar ist nicht zu erwarten gewesen,

595 London, Wallace Collection, Inv. C357 und C358. Vgl. Kat. London 1988, Bd. 2, S. 528 und 530.
596 Lorbeerblätter sehen ähnlich aus, haben allerdings schwarze statt roter Früchte.
597 Als Dekormaler kommen der Marke „x" unter den verschlungenen „LL" zufolge entweder Philippe Xhrowet (1750–1775 tätig) oder Jacques-François Micaud (1757–1810 tätig) infrage. Für keinen von beiden ist der Dekor eines *gobelet Bouillard* in den Manufakturakten verzeichnet, doch Xhrowet bemalte 1767 vier *gobelets à caffé*. Vgl. Kat. London 1988, Bd. 2, S. 528.

Abb. 3.26
Jean-Marc Nattier, *Mademoiselle de Clermont als Sultanin*, 1733, Öl auf Leinwand, 109 × 104,5 cm, London, Wallace Collection, Inv. P456

Abb. 3.27
Tasse (*gobelet litron*) mit Darstellung von *L'amour asiatique*, 1777–1779, Frittenporzellan (Sèvres), H. 7,6 cm, Paris, Musée Cognacq-Jay, Inv. J 975

dass sich auf einem kostspieligen Luxusobjekt wie einer Porzellantasse Darstellungen von Sklaven bei der Arbeit finden lassen, doch auch reich gekleidete schwarze Diener, die eins der Heißgetränke servieren, sind nicht existent.[598] Dabei kam dieser Topos zumindest in der Malerei auch im 18. Jahrhundert noch vor. Man denke zum Beispiel an Jean-Marc Nattiers (1686–1766) Darstellung von *Mademoiselle de Clermont als Sultanin* aus dem Jahr 1733 (Abb. 3.26).[599] Marie-Anne de Bourbon-Condé (1697–1741), Enkelin Ludwigs XIV. und *surintendante de la maison de la Reine*, ließ sich von Nattier als Sultanin in ihrem Serail porträtieren, umgeben von Dienerinnen und Eunuchen mit dunkler Haut. Gerade im Kontrast dazu erscheint ihre Haut strahlend weiß.

Darstellungen in „türkischem" Kostüm als Ausdruck der *turquerie*-Mode wurden ab den 1740er-Jahren in Frankreich besonders populär. Eines der berühmtesten Beispiele ist Carle Van Loos (1705–1765) Supraporte aus Madame de Pompadours Schloss Bellevue, auf der die Favoritin des Königs als Sultanin dargestellt ist, der eine schwarze Dienerin gerade eine Tasse Kaffee reicht.[600] Julia Landweber argumentiert, dass auch der Kaffeekonsum im Zusammenhang mit der *turquerie*-Mode zunahm, da trendbewusste Eliten das Kaffeetrinken als Teil dieser Mode en vogue machten.[601] Doch auch die in der Malerei

598 In anderen Manufakturen war dies durchaus üblich, so finden sich z. B. auf Tassen aus Staffordshire Transferdruck-Szenen von wohlhabenden Paaren, denen ein schwarzer Diener aufwartet. Vgl. Bindman/Kaplan/Weston 2011, S. 171.
599 Vgl. Kat. London 1989, Bd. 3, S. 265–267; Ausst.Kat. Versailles 1999, S. 81; Nicholson 2003, insb. ab S. 79 und Bindman/Boucher/Weston 2011, S. 82f.
600 Heute befindet sich das 1755 entstandene Gemälde in Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. ГЭ-7489.
601 Vgl. Landweber 2015, S. 196.

präsenten Haremsfantasien sind auf dem Porzellan aus Vincennes/Sèvres deutlich weniger vertreten. Ein seltenes Beispiel ist ein *gobelet litron* im Pariser Musée Cognacq-Jay, der 1779 entstand. In einer Reserve auf einer ansonsten dunkelblauen (*beau bleu*) Tasse mit Vergoldung ist eine Version des Gemäldes *L'amour asiatique* des französischen Malers Charles Eisen (1720–1778) dargestellt (Abb. 3.27). Auf einem Kissen sitzt der Sultan mit seiner Kurtisane, die ihm zärtlich ans Kinn fasst und ihm eine Pfeife mit sehr langem Stil reicht. Zwischen den beiden steht ein niedriges Tischchen mit zwei weißen Porzellantassen. Die Malerei auf Porzellan stammt von Étienne-Jean Chabry (1764–1787 tätig), der einen Kupferstich von Pierre-François Basan (1723–1797) zur Vorlage hatte.[602]

Dieser *gobelet litron* ist ein Beispiel dafür, dass die *turquerie*-Mode ein reines Fantasieprodukt war, das mit der wirklichen Lebensrealität der Levante wenig zu tun hatte. Sowohl der Sultan als auch seine Konkubine haben helle Haut und sind eher verkleidete Europäer als Araber, Perser oder Türken. Damit bleibt die Tasse ein gänzlich französisches Produkt, das aus königlichem Porzellan gefertigt und von französischen Künstlern nach dem Gemälde eines französischen Malers dekoriert ist. Die Szene auf der Gefäßwand ist weniger als ein Verweis auf die Herkunft des Getränks im Inneren der Tasse zu verstehen als vielmehr als Ausdruck eines gewissen Modebewusstseins zu lesen.

Die ersten figürlichen Darstellungen auf Porzellan aus Vincennes/Sèvres beschränkten sich ab 1752 – also jenem Jahr, in dem die ersten wichtigen Tassenmodelle auf den Markt kamen – bis etwa zum Ende des Jahrzehnts auf Kopien oder Adaptionen von François Bouchers Putten und Kindern (Abb. 3.28). Als Vorlage dienten

Abb. 3.28
Zuckerdose (*pot à sucre Bouret*), 1755, Frittenporzellan (Vincennes), H. 9,2 cm, Ø 7 cm, London, Victoria & Albert Museum, Bequeathed by D. M. Currie, Inv. C.388&A-1921

der Manufaktur Kupferstiche. Dadurch wies der Dekor das Porzellan unmissverständlich als eine französische Kreation aus. Zugleich war Boucher der Lieblingsmaler Madame de Pompadours und indem die Manufaktur seine Kunst auf Porzellan übertrug, griff sie den Geschmack ihrer wichtigsten Mäzenin auf. Ende der 1750er-Jahre wurden dann Genreszenen des 17. Jahrhunderts im Stil von David Teniers d. J. (1610–1690) populär. In Vincennes dienten die großformatigen Stiche von Jacques-Philippe Le Bas (1707–1783) als Vorlage, aus denen Details ausgewählt wurden.[603] Zu dieser Zeit begannen die figürlichen Szenen in Reserven auch, den gesamten zur Verfügung stehenden Raum einzunehmen. Dadurch verschwand das Weiß des Porzellans auf den

602 Vgl. Ausst.Kat. Paris 2015, S. 110.
603 Vgl. für einen Überblick der Dekore in Vincennes/Sèvres Eriksen/Bellaigue 1987, S. 97.

Abb. 3.29
Tasse (*gobelet Calabre*) und Untertasse (1. Größe), 1761, Frittenporzellan (Sèvres), Tasse H. 7,8 cm, Untertasse Ø 15 cm, London, Wallace Collection, Inv. C361

Außenseiten der Stücke gänzlich unter den farbigen Fonds und den raumgreifenden erzählenden Szenen (Abb. 3.29).

Während es zunächst oberstes Ziel der neugegründeten europäischen Porzellanmanufakturen gewesen war, den strahlend weißen Scherben des chinesischen Porzellans nachzuahmen, gewann auch die leuchtende Bemalung in einer breiten Farbpalette schnell an Bedeutung. Für Meissen bedeutete der Eintritt Johann Gregorius Höroldts in die Manufaktur den Wendepunkt, da er eine Vielzahl an Aufglasurfarben entwickelte, die entscheidend zum Ruhm der Manufaktur beitrugen. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, machte sich auch Vincennes bald einen Namen mit seinen gleichmäßigen farbigen Fonds und strahlenden Farben auf Frittenporzellan. Indem ab den späten 1750er-Jahren nunmehr häufig die gesamte Oberfläche des Porzellans von Farbe bedeckt wurde, betonte die Manufaktur ihre absolute Stärke – dies gilt vor allem für die Zeit vor 1768, in der man in Vincennes/Sèvres noch nicht in der Lage war, echtes Hartporzellan mit Kaolin herzustellen. Dieser Mangel wurde quasi unter einer technisch meisterhaften Farbschicht verborgen. Die Innenseite sämtlicher Gefäßformen blieb jedoch in der Regel unbemalt.

3.2.2 Die französische Vereinnahmung des Exotischen

Aus diesem durch und durch französisch vereinnahmten Material wurden nun die exotischen Heißgetränke konsumiert, die mit ihrer dunklen Färbung in einem starken Kontrast zu dem weißen Porzellan stehen. Allerdings sind alle drei Getränke pur sehr bitter, so dass sie stets mit Zucker und im Fall von Kaffee und Tee auch mit Milch getrunken wurden. Daher benötigte man – damals wie heute – neben den Tassen und der „richtigen“[604] Kanne für das entsprechende Getränk auch eine Zuckerdose sowie ein Milchkännchen. Dadurch waren die Tassen und Untertassen stets Teil von ganzen Servicen, bei denen die Anzahl der Tassen variieren konnte: von nur einer Teetasse über zwei bis hin zu vier, sechs oder zwölf Tassen. Zudem konnten Teedosen, *jatte à raincer* und Schälchen für Brot die Service ergänzen. Dazu gehörte auch ein Tablett – meist aus Holz oder Lack, später auch aus Porzellan –, das in Frankreich als *cabaret* bezeichnet wurde. Dieser Begriff umfasste bald auch das gesamte Ensemble aus Tablett und Service. Ab 1754 verwendete der *marchand mercier* Lazare Duvaux (1703–1758) den Begriff *déjeuner* für Porzellan-

604 Allen drei Heißgetränken wurden in der Theorie spezifische Formen zugeordnet. So waren Kaffeekannen bspw. birnenförmig und schlank, während Teekannen rundlicher und gedrungener waren. Allerdings konnte die sog. *théière* aus Vincennes/Sèvres sowohl für Tee als auch für Kaffee benutzt werden. Kannen mit einem horizontalen, im rechten Winkel zur Kanne befindlichen Griff gelten gemeinhin als Schokoladenkannen. Doch es gab auch Kaffeekannen mit dieser Griffform. Vgl. Kat. London 2009, Bd. 3, S. 906.

service und 1756 griff die Porzellanmanufaktur Sèvres die Bezeichnung ebenfalls auf.[605]

Mit dem Zucker gelangte neben den Heißgetränken eine weitere Kommodität aus den französischen Überseekolonien auf den europäischen Tisch. Während Kaffee erst im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend zu einer lukrativen Einkommensquelle für die französischen Kolonien geworden war, hatte der Anbau von Zuckerrohr das Plantagensystem und den damit verbundenen Atlantischen Dreieckshandel zwischen Europa, Afrika und Amerika etabliert und viele Franzosen sehr reich gemacht. Bereits 1493 hatte Christopher Kolumbus (1451–1506) auf seiner zweiten Amerikareise Zuckerrohr von den Kanaren nach Hispaniola gebracht, das zum weltweit wichtigsten Produzenten von Zuckerrohr wurde.[606] Nach der offiziellen Anerkennung durch Spanien bauten auch die Franzosen auf dem von ihnen kolonialisierten westlichen Inselteil Saint-Domingue zunächst hauptsächlich Zuckerrohr an. Schon 1740 war Frankreich Weltmarktführer im Zuckerhandel.[607]

Zur Gewinnung von Zucker aus dem reifen Zuckerrohr wurden die Stangen in einer Presse zerdrückt, um den Saft zu extrahieren. Dieser wurde anschließend bis zu vier Mal gekocht, bis ein zäher Sirup entstand, der zum Kristallisieren in große Fässer gefüllt wurde. Dieser Rohzucker, auch Muscovado genannt, ist noch intensiv braun.[608] Um den reinweißen Kristallzucker zu erzeugen, wie er in Europa bevorzugt konsumiert wurde, musste der Zucker erst raffiniert werden.[609] Dies geschah jedoch nicht in den Anbaugebieten von Zuckerrohr, sondern in europäischen Hafenstädten. Schon im 13. Jahrhundert lag die zentrale europäische Zuckerraffinerie zunächst in Antwerpen, später dann für Frankreich in Bordeaux.[610] Dies hatte zunächst einmal logistische Gründe: Die Raffinerien mussten nicht unter Aufwendung enormer Summen in Übersee gebaut werden, sondern befanden sich in großen europäischen Städten und damit in unmittelbarer Nähe zum Absatzmarkt. Zudem waren die Seereisen aus den Kolonien nach Europa lang und Rohzucker war weniger verderblich als raffinierter. Schließlich generierten die Raffinerien auf europäischem Boden Profit für das Heimatland und nicht für die Kolonien, was ganz im Sinne des merkantilistischen Systems war, demzufolge die Kolonien ausschließlich dazu dienten, das Mutterland mit Rohstoffen zu versorgen und gleichzeitig Absatzmarkt für – in diesem Fall – französische Produkte zu sein.

In den Raffinerien[611] wurde der Zucker zunächst in Kalkwasser gekocht. Dieser Mischung wurde zu einem späteren Zeitpunkt Ochsenblut hinzugefügt, das ebenfalls einen reinigenden Effekt hatte. Früher hatte man für diesen Schritt Eiweiß verwendet, doch ein Mangel an Eiern führte dazu, dass auf das leichter verfügbare Blut zurückgegriffen wurde. Zunächst wurde das Gemisch permanent gerührt, bis sich der Zucker vollständig aufgelöst hatte. So-

605 Vgl. Savill 2021, Bd. 1, S. 423.

606 Ursprünglich kam Zucker wohl aus Indien, wo er schon 500 v. Chr. angebaut wurde. Während der römischen Antike gelangten kleine Mengen Zucker in den Mittelmeerraum, wo er als Medizin verwendet wurde. Im 6. Jahrhundert wurde Zuckerrohr in Mesopotamien angebaut und in den folgenden Jahrhunderten etablierte sich die Zuckerproduktion im muslimisch beherrschten Mittelmeerraum. Europäer gelangten durch die Wiedereroberung von bspw. Kreta und Sizilien sowie die Kreuzzüge im 11. Jh. an das Wissen um den Anbau und die Verarbeitung von Zuckerrohr. Durch die Expeditionen und Kolonialisierungen der Spanier und Portugiesen ab dem 14. Jh. gelangte Zuckerrohr auf die atlantischen und später karibischen Inseln und nach Mittelamerika. Vgl. Smith 2015, S. 11–24.

607 Vgl. zur Geschichte des Zuckers in den französischen Kolonien Smith 2015, S. 27.

608 Vgl. zur Herstellung von Zucker Stein 1979, S. 7f. und Smith 2015, S. 12.

609 Teilweise wurde der Muscovado bereits in den Kolonien mit Ton vorgereinigt. Das Ergebnis konnte raffiniertem Zucker bereits recht nahekommen. Vgl. Stein 1988, S. 120f.

610 Vgl. Mintz 1987, S. 59 und Smith 2015, S. 25. Weitere Raffinerien befanden sich u. a. in Orléans, Tours und Nantes.

611 Der französische Begriff „raffiner" leitet sich von „affiner" (verfeinern) her und bezog sich zunächst ganz konkret auf die Veredelung von Zucker (1468). Erst ab 1650 etablierte sich der abstrakte Gebrauch des Worts. Vgl. Rey 2011, AFFINER, o. S.

bald die Mischung kochte, wurde das Rühren eingestellt und die Hitzezufuhr stark reduziert. Nun stieg ein schwarzer Schaum an die Oberfläche, der nach einer kurzen Phase der Abkühlung abgeschöpft werden konnte. Dieser Prozess wurde insgesamt zwei oder drei Mal wiederholt, bis der sich bildende Schaum weiß war. Danach köchelte der Zucker noch eine Weile und wurde dann durch ein Tuch abgeseiht und ein weiteres Mal gekocht. Dieser Schritt entschied über die finale Qualität des raffinierten Zuckers: kochte der Zucker zu kurz, wurde er wässrig, blieb er zu lange auf dem Feuer, formten sich extrem große Zuckerkristalle. Abschließend wurde der Zucker getrocknet, was bis zu einen Monat dauern konnte. Dazu wurde der flüssige Zucker in konische Terrakottagefäße gegossen, die an ihrem schmalen Ende ein kleines Loch hatten, durch das die überschüssige Flüssigkeit ablaufen konnte.[612]

Dass der Prozess der Veredelung eines schmutzig-braunen Produkts hin zu makellosem Weiß ein europäischer war, spielte im abstrakteren Sinn des Wortes raffinieren in das europäische Überlegenheitsdenken gegenüber außereuropäischen nichtweißen Menschen hinein. Während das natürliche Produkt aus den Antillen als unrein und primitiv galt, war es das europäische Know-how, das daraus das veredelte Produkt machte. Dieses war nicht nur ansehnlicher als der Muscovado-Zucker; im Gegensatz zu Rohzucker kann raffinierter Zucker kristallisiert, gemahlen, geschmolzen, gesponnen, gezogen und in Formen gepresst werden. Hier lässt sich also eine ähnliche Transformation feststellen, wie sie anhand der Porzellanblüten und der Alchemie bereits als Parallele zwischen dem Porzellan und dem höfischen Menschen der Neuzeit festgestellt wurde.

Gleichzeitig mag die Ausmerzung jeder Spur von Braun im Zucker auch der Verschleierung seiner Herkunft gedient haben. Auf französischem Boden wurde dem Produkt die Assoziation mit den Kolonien und den dort unter menschenunwürdigen Bedingungen arbeitenden, dunkelhäutigen Sklaven genommen. Was blieb, war ein französisches Produkt, luxuriös in teures Papier verpackt.[613] Und auch der Name des teuersten Zuckers deklarierte ihn als königlich und damit indirekt als französisch: Der qualitativ hochwertigste Zucker, der am aufwändigsten raffiniert wurde, war der sogenannte *sucre royal*. Jacques Savary Des Bruslons (1657–1716), Generalinspektor der Pariser Zollabfertigung, beschrieb diesen Zucker in seinem posthum 1742 erschienen *Dictionnaire universel de commerce*: „[…] er ist weißer als Schnee und so durchsichtig, dass man sogar beim dicksten Block den Schatten der Finger sieht, die ihn berühren."[614] Diese Beschreibung setzt den *sucre royal* ästhetisch praktisch gleich mit dem königlichen Porzellan aus Frankreich, das ebenfalls für seine Transluzenz und vor allem den strahlend weißen Scherben geschätzt wurde.

Der Einzug des Porzellans auf der Tafel war untrennbar mit dieser Parallele zwischen der Anmutung von Zucker und Porzellan verwoben. Bereits im 16. Jahrhundert wurde die Dessertafel mit ganzen Landschaften aus Tragantzucker geschmückt. Tragant ist eine Art Gummi, der aus dem Nahen Osten nach Europa gelangte. Mit Puderzucker vermischt ergibt er eine Masse, die sich sehr dünn ausrollen oder in Formen pressen lässt. Die Herstellung der Figuren, Architekturen und Landschaftselemente oblag den Hofkonditoren, die diese aufwändigen Kreationen auch in ihren Lagern aufbewahrten. Die Tafeldekorationen

612 Vgl. zum Raffinieren von Zucker Savary Des Bruslons 1741, Bd. 3, SUCRE, S. 225–241; Encyclopédie 1751–1772, Bd. 15, SUCRE, S. 608–614, hier S. 613 und Stein 1988, S. 120–134.

613 Vgl. zur Verpackung des fertig raffinierten Zuckers Stein 1988, S. 125.

614 „[…] il est plus blanc que la neige, & si transparent, qu'on voit l'ombre des doigts qui le touchent, même au plus épais du pain." Savary Des Bruslons 1741, S. 238.

aus Tragantzucker wurden häufig in strahlenden Farben bemalt; je nachdem ob sie zum Essen gedacht waren oder nicht, entschied sich, ob giftige mineralische oder genießbare pflanzliche Farben verwendet wurden. Wohl am sächsischen Hof begann man schon 1710, also unmittelbar nach der Gründung der Porzellanmanufaktur, die Zuckerskulpturen durch Exemplare aus Porzellan zu ersetzten und auch in Vincennes/Sèvres spielte die Tafeldekoration eine wichtige Rolle. Das erste Tafelservice der Manufaktur, das zwischen 1753 und 1755 für Ludwig XV. produziert wurde, beinhaltete 242 Figuren und fast 1.000 dekorative Elemente, wie beispielsweise Balustraden.[615]

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war Zucker also nicht länger ein dekoratives Element auf der Tafel, hatte aber dennoch als Süßungsmittel seinen festen Platz darauf. Zu den Mahlzeiten wurde in Stücke gebrochener Zucker in größeren Schüsseln mit passender Servierplatte gereicht. Als Teil des Kaffee- oder Teeservice hingegen waren die Dosen deutlich kleiner und der Zucker sehr fein.[616] In Sèvres waren Zuckerdosen unverzichtbarer Bestandteil der Service für Kaffee und Tee. Heiße Schokolade wurde bereits vor dem Servieren gesüßt und nicht individuell gezuckert.

Der Dekor der Zuckerdosen entsprach jenem der Tassen, so dass dem reinweißen, feinen Kristallzucker im weißen Inneren der Dose eine brillante farbige Hülle entgegengesetzt wurde. Zudem verbarg der Deckel zunächst den kostbaren Inhalt. Dieser wurde entweder an der filigranen Blüte, die als Knauf diente, oder – was in Anbetracht der vielen noch erhaltenen Blüten wahrscheinlicher ist – am Rand hochgehoben. So oder so wurde das zarte Porzellan in die Hand genommen und vermittelte der Haut unmittelbar, wie filigran und glatt es war. Dieses makellose Material fand seinen Anklang in dem perfekt gereinigten, ebenmäßig kristallinen Zucker, der entweder mit einem silbernen Löffel oder einem zarten Kaffeelöffel aus Porzellan aufgenommen wurde. Die Zuckerdosen aus königlichem französischem Porzellan bildeten den perfekten Körper, um den auf französischem Boden raffinierten und von seinem exotischen Charakter befreiten Zucker aufzunehmen. Die Kombination aus dem reinweißen Scherben und der strahlenden Bemalung mit nationalem Dekor, der zum Markenzeichen der Manufaktur geworden war, verschleierte die Herkunft des enthaltenen Produkts.

Bei den Heißgetränken lag der Fokus in Vincennes/Sèvres eindeutig auf den Teekannen: Es wurden 24 verschiedene Teekannen-Modelle hergestellt, auch wenn im 18. Jahrhundert beinahe ausschließlich die *théière Calabre* (Abb. 3.30) verkauft wurde.[617] Dezidierte Kaffeekannen

Abb. 3.30
Teekanne (*théière Calabre*), 1763, Frittenporzellan (Sèvres), H. 12,2 cm, London, Wallace Collection, C379

615 Vgl. zur Geschichte der Tafeldekoration Walker 1999; Sonntag 2001; Ausst.Kat. Barnard Castle 2002; Cassidy-Geiger 2007; Ausst.Kat. Florenz 2015 und Ausst.Kat. Los Angeles 2015.
616 Vgl. Savill 2021, Bd. 1, S. 421.
617 Vgl. Savill 2021, Bd. 1, S. 422. Vgl. für die *théière Calabre* im Allgemeinen Kat. London 1988, Bd. 2, S. 577–584.

wurden in der königlichen Porzellanmanufaktur erst ab 1762 registriert.[618] Dies mag daran gelegen haben, dass Kaffee anders zubereitet wurde als Tee. Während beim Tee zwar kochendes Wasser über die getrockneten Blätter gegossen wird, allerdings schnell einige Grad abkühlt, muss Kaffee über einen längeren Zeitraum gekocht werden. Dies geschah direkt in der Kaffeekanne. Das hitzeempfindliche Frittenporzellan hielt diesen Temperaturen nicht Stand, so dass Kaffee – und in der Regel auch heiße Schokolade – in Metallkannen zubereitet und serviert wurde.

Alle drei Heißgetränke waren für sich genommen zu bitter für den europäischen Geschmack. Das Hinzufügen von Zucker half dagegen und vor allem heiße Schokolade, für die ein Brei aus gerösteten Kakaobohnen mit Wasser aufgekocht wurde, verbreitete sich Dank des Zuckers. Bei Kaffee reichte das Süßen mit Zucker allein noch nicht aus, um das bittere Getränk bei einer breiten Käuferschicht attraktiv zu machen.[619] Erst durch das Hinzufügen von Milch besserte sich langsam der Ruf von Kaffee. Philippe Sylvestre Dufour (1622–1687), ein Apotheker aus Lyon, beschrieb in seinem *Traitez nouveaux et curieux du café, du thé et du chocolate* (1685) den ausführlich positiven Effekten von *Café au lait* – oder *lait Cafeté*, wie Dufour es häufiger nennt – im Zusammenhang mit Krankheiten der Brust.[620] Diese Erwähnung von Kaffee in einem letztlich medizinischen Traktat war nicht überraschend. Alle drei Heißgetränke galten in Europa zunächst als Medizin und fanden dementsprechend vor allem in Publikationen von Ärzten Erwähnung. In Frankreich war neben Dufours Texten vor allem Nicolas de Blégnys (1652–1722) *Le Bon Usage du thé, du caffé et du chocolat pour la préservation et pour la guérison des maladies* von 1687 relevant.[621] Blégnys Wort hatte Gewicht, da er seit 1686 der Leibarzt von Ludwig XIV. war. Es waren Traktate wie die von Dufour und Blégny, die im ausgehenden 17. Jahrhundert ganz wesentlich zur Verbreitung der exotischen Heißgetränke in Frankreich beitrugen.[622]

Rund hundert Jahre später veröffentlichte auch Pierre-Joseph Buc'hoz, Autor der berühmten *Toilette de Flore*, eine Abhandlung zu dem Thema, seine *Dissertations sur le tabac, le café, le cacao et le thé* (1785).[623] Zu dieser Zeit war Kaffee bereits in der französischen Gesellschaft etabliert und Buc'hoz erwähnt beispielsweise die Kaffeehauskultur in Frankreich, die nicht nur Befürworter hatte. Die Gegner argumentierten wider den Kaffeekonsum, da dieser dieselben Gefahren berge wie Opiumgenuss.[624] Buc'hoz sah dies grundlegend anders und hielt Kaffee für ausgesprochen gesundheitsförderlich. Als Arzt sprach er sich jedoch dafür aus, Kaffee als eine Arzt Medizin zu sich zu nehmen und nicht zum Vergnügen, wie dies normalerweise in Anwesenheit von Frauen geschähe. Damit meint Buc'hoz, dass Kaffee ohne die Zugabe von Zucker getrunken werden sollte.[625] Allerdings räumt er auch ein, dass der mit Milch und Zucker servierte Kaffee häufiger und bevorzugter bei der morgendlichen Toilette zu finden sei. Gleichzeitig warnt er, dass es kaum ein Getränk gäbe, das sich unmittelbarer auf die Lymphe auswirken würde.[626]

618 Vgl. Savill 2021, Bd. 1, S. 422.
619 Vgl. Pinkard 2009, S. 125.
620 Dufour 1688, S. 142–153.
621 Blégny 1687.
622 Vgl. dazu grundlegend Jones 2013b.
623 Buc'hoz 1788.
624 Vgl. Buc'hoz 1788, S. 44.
625 „[…] enfin, si on ne prend pas le Café par amusement, comme on le fait ordinairement avec les femmes, mais par un motif sérieux de santé, il faut prendre le Café en Café, je veux dire sans sucre […]" Buc'hoz 1788, S. 72.
626 Vgl. Buc'hoz 1788, S. 81.

Dass diese Warnung von Buc'hoz ungehört blieb, belegen unter anderem die zahlreichen in Vincennes/Sèvres verkauften Milchkännchen (Abb. 3.31). Da das Kännchen keinen Deckel hat, wurde darin vermutlich kalte Milch serviert.

Wie bereits im Zusammenhang mit der Lustmolkerei für Marie-Antoinette im Park von Rambouillet erläutert, spielte Milch im 18. Jahrhundert – auch auf theoretischer Ebene – eine wichtige Rolle in der Ernährung. Sie war Teil der neo-hippokratischen Bewegung, die eine Rückkehr zum einfacheren Leben in der Natur propagierte. Für dieses Landleben stand frische Milch mustergültig, da sie dort produziert wurde und lange Transportwege nicht überstand, ohne zu verderben. Somit konnte Milch in dieser Zeit als ein genuin französisches Nahrungsmittel verstanden werden. Gleichzeitig wurde Milch die Eigenschaft nachgesagt, Gift zu neutralisieren. Daher wird die Beigabe von Zucker und vor allem Milch in neuerer Literatur zu diesem Thema meist als Domestizierung eines fremden und exotischen Produkts mit starker arabischer Assoziation gelesen, die nicht nur die Bitterkeit des Getränks abschwächte, sondern auch der Angst vor Gift entgegenwirkte.[627] Dies ist vermutlich nicht von der Hand zu weisen. Gleichzeitig steht zu vermuten, dass dies zumindest für Kaffee nicht so stark der Fall war, weil Kaffee ab der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr als ein so exotisches Getränk wahrgenommen wurde.

Im 18. Jahrhundert bezog Frankreich seinen Kaffee längst nicht mehr aus dessen ursprünglichen Anbaugebieten in der Levante, sondern war durch seine karibischen Kolonien nicht nur selbst zum Kaffeeproduzenten geworden und

Abb. 3.31
Milchkännchen (*pot à lait à trois pieds*), 1777, Frittenporzellan (Sèvres), H. 11,1 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. OA 12439

ab 1740 sogar Weltmarktführer. Damit war Kaffee im Prinzip zu einem französischen Produkt geworden. Gleichzeitig waren die Franzosen im 18. Jahrhundert überzeugt davon, dass Ableger der Kaffeepflanze Ludwigs XIV. die Stammväter aller Kaffeepflanzen der französischen Kolonien waren.[628] 1714 hatte der Bürgermeister von Amsterdam Ludwig XIV. eine Kaffeepflanze geschenkt. Der französische Mythos besagt, dass der Offizier Gabriel de Clieu (1687–1774) 1720 ein zartes Kaffeepflänzchen auf einem Handelsschiff nach Martinique gebracht habe. Unterwegs wurde das Schiff beinahe von Piraten gekapert, durchlitt danach erst einen Sturm und dann eine Flaute, die so lange andauerte, dass das Wasser rationiert werden musste. De Clieu teilte sein kostbares Wasser mit der Kaffeepflanze, die er unter einer

627 Vgl. hierzu den Katalog zur Ausstellung *Bitter|Sweet: Coffee, Tea & Chocolate* im Detroit Institute of Art Ausst.Kat. Detroit 2016. Vor allem Yao-Fen You formuliert dies in ihrem Beitrag deutlich: „The addition of milk and sugar [...] to these strong bitter brews was another way in which the exotic commodities were Europeanized, their foreignness domesticated, their vigor tamed, and their poison neutralized." und „This 'whitening' served to neutralize any dangers that the 'Turkish drink', strongly associated with Islam, Arabia, and the Ottoman Empire, might pose by domesticating its exotic qualities." You 2016, S. 50 und 62.

628 Vgl. dazu vor allem Menninger 2004, S. 179.

Abb. 3.32
Jean Ducrollay, goldene Kaffeemühle von Madame de Pompadour, 1756–1757, Gold (gelb, rot und grün), Elfenbein, H. mit Griff 15,5 cm, Ø 5,2 cm, Paris, Musée du Louvre, OA 11950

Glashaube schützte und schließlich gelangte er mit der lebenden Pflanze nach Martinique, wo er sie auf seinem Anwesen einpflanzte.[629] Vermutlich gelangten die ersten Kaffeepflanzen durch die Holländer auf die Antillen, doch das spielt für die Wahrnehmung von Kaffee im Frankreich des 18. Jahrhunderts keine Rolle. In den Augen der meisten Franzosen war der koloniale Kaffee kein arabisches Produkt mehr, sondern ein durch und durch königlich-französisches.[630]

Auch Ludwig XV., der ein leidenschaftlicher Kaffeetrinker war, besaß Kaffeebäumchen in seinem Gewächshaus in Versailles.[631] Er machte das Kaffeetrinken zu einem Ritual, indem er die Kaffeebohnen selbst pflückte, röstete, mahlte und schließlich daraus Kaffee kochte. Auch wenn der König Gäste bewirtete, bereitete er den Kaffee nach dem Essen gern selbst zu, wie beispielsweise Emmanuel de Croÿ (1718–1784), der im französischen Militär Karriere gemacht hatte und heute durch seine ausführlichen Tagebücher über sein Leben am französischen Hof bekannt ist, beschreibt.[632] Ludwig ließ sogar das ehemalige *cabinet doré* seiner Tochter Madame Adélaïde (1732–1800), das unmittelbar an seine eigenen privaten Gemächer in Versailles anschloss, in ein Kaffeezimmer umwandeln, in dem er sich ganz der Zubereitung des Getränks widmen konnte.[633]

629 Vgl. für eine detaillierte und ausgeschmückte Erzählung Ukers 1920, S. 6–9. Buc'hoz gibt die Geschichte in seinen *Dissertations* als Fakt wieder: Buc'hoz 1788, S. 38f.
630 Vgl. zu der Frage, wie aus dem exotischen ein französisches Produkt wurde Goodman 1995; Rigogne 2013 und Landweber 2015.
631 Le Roi 1861, S. 528.
632 Vgl. Croÿ 1906–1907, Bd. 1, S. 73.
633 Vgl. bspw. Ausst.Kat. Paris 2015, S. 85.

Auf Objekten, die für die Zubereitung der Heißgetränke benutzt wurden, ist der Bezug zu den verarbeiteten Früchten, der auf Porzellan auffällig absent ist, eher zu finden. So beispielsweise auf der goldenen Kaffeemühle, die Ludwig XV. Madame de Pompadour 1757 schenkte (Abb. 3.32).[634] Gefertigt wurde sie von dem Goldschmied Jean Ducrollay (1710–1787), der zahlreiche Aufträge für den französischen Hof ausführte. Auf der aus Gelbgold gefertigten Mühle sind plastische Kaffeepflanzen appliziert. Die Blätter wurden in grünlichem Gold gefertigt, die Beeren in Rotgold. Sowohl die sorgsame Auswahl der verschiedenen Goldsorten als auch die extrem feine Goldschmiedearbeit demonstrieren, dass bei der ansonsten eher schlicht gehaltenen Mühle die naturalistische Darstellung der Blätter und Kaffeekirschen im Mittelpunkt stand. Da es sich bei der Mühle um ein Geschenk des Königs handelte, das zur Kaffeeverarbeitung diente, könnte Ducrollay für die detailgetreu gearbeitete Kaffeepflanze jene von Ludwig XV. als Vorbild genutzt haben.[635]

Ein weiteres Beispiel ist eine silberne Kaffeekanne (Abb. 3.33), die der *orfèvre du Roi* François-Thomas Germain (1726–1791) im selben Jahr, also 1757, fertigte.[636] Mit ihrem birnenförmigen Körper, der auf drei schlanken Füßchen ruht, und dem im rechten Winkel abstehenden kurzen Griff entspricht sie der klassischen Kannenform, die ihren Ursprung in der Levante hatte. Die gesamte Oberfläche der Kanne ist durch geschwungene Kanneluren kunstvoll strukturiert. Die kurze Tülle jedoch wird aus Blättern der Kaffeepflanze gebildet, an denen Kaffeekirschen hängen. Auch der Punkt, an dem der Griff mit der Kanne verbunden ist, wird durch einen Fächer aus Kaffeeblättern und -kirschen betont. Zu guter Letzt bildet ein Bündel daraus auch den Knauf auf dem Deckel der Kanne.

Abb. 3.33
François-Thomas Germain, Kaffeekanne, 1757, Silber, Ebenholz, H. 29,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Joseph Pulitzer Bequest, 1933, Inv. 33.165.1

Dass Darstellungen von Kaffeepflanzen offenbar häufiger vorkamen als jene von Kakao oder Tee mag mit dem Mythos der französischen Urpflanze des französischen Kolonialkaffees zusammengehangen haben. Dass auch der nächste König Kaffeepflanzen in seinen Gewächshäusern kultivierte, verstärkte die Verknüpfung des Kaffees mit dem französischen Königshaus sicher noch. Dass die beiden hier besprochenen Objekte zusätzlich in so direktem Bezug zum König stehen – die Mühle als Geschenk von ihm und

634 Vgl. Mabille 2000; Ausst.Kat. Paris/München/London 2002, Kat. 155, S. 362 und Savill 2021, Bd. 2, S. 536.
635 Dass Kunsthandwerker durchaus echte Pflanzen als Vorbilder nutzten, zeigt auch das weiter oben beschriebene Service aus Sèvres mit den Darstellungen von Kaffee-, Tee- und Kakaopflanzen. Die Porzellanmanufaktur schaffte extra eine Teepflanze an, um diese botanisch korrekt auf Porzellan zu kopieren. Vgl. Kat. London 1988, Bd. 2, S. 492.
636 Die Kanne entstand drei Jahre bevor Germain sechs sehr ähnliche Versionen als Teil eines großen Tafelservices für den portugiesische König Joseph I. (1714–1777) herstellte. Vgl. Kat. New York 2010, Kat. 111, S. 214f.

die Kaffeekanne als Erzeugnis des königlichen Goldschmieds – bestätigt, dass Kaffee aufs engste mit dem französischen König assoziiert wurde. Gleichzeitig fällt auf, dass die Darstellung der Pflanzen an Objekten, die der Zubereitung und nicht (ausschließlich) dem Konsum dienten, offenbar passender war. Denn aus der silbernen Kanne wurde der Kaffee nicht nur eingeschenkt, sondern er wurde auch in ihr gekocht.

Auch wenn der koloniale Ursprung des Kaffees in Frankreich also durchaus bekannt war, wurde er doch durch die Erzählung von Ludwigs XIV. Urpflanze soweit umgedeutet, dass karibischer Kaffee als ein französisches Produkt angesehen werden konnte. Ein kurzer Blick nach England zeigt, dass es sich dort ähnlich und gleichzeitig grundlegend anders verhielt. Auch England verfügte über zahlreiche Kolonien in den Antillen und war einer der größten Konkurrenten Frankreichs im Zucker- und Kaffeehandel. In England wurden Herkunft und Produktionsbedingungen dieser beiden kolonialen Kommoditäten jedoch nicht verschleiert, sondern – im Gegenteil – mit Vorliebe mit sogenannten *blackamoors* beworben.[637] Ganz offensichtlich wurde hier also auf die Sklaven angespielt, die auf den Plantagen arbeiten mussten. In Frankreich warben die französischen Kaffeehändler nicht mit kolonialen Bildern,[638] auch wenn allgemein bekannt war, dass in den Kolonien schwarze Sklaven arbeiteten.

In seiner Beschreibung vom Kaffeeanbau erwähnt beispielsweise Buc'hoz immer wieder die Arbeit, die von den *„nègres"* ausgeführt wird, allerdings ist dies für ihn ein offenkundig vollkommen selbstverständlicher und nicht weiter erklärungsbedürftiger Umstand.[639] Doch nicht alle Zeitgenossen behandelten das Thema Sklaverei mit derselben Nonchalance wie Buc'hoz. Der französische Ingenieur und Schriftsteller Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737–1814) beispielsweise, der bereits als junger Mann die westindischen Inseln bereist hatte und 1768 in seiner Rolle als Planungsingenieur nach Mauritius, der damaligen Île de France, reiste, publizierte seine Erlebnisse nach seiner Rückkehr in Briefform. Eindringlich prangert er den Raubbau am amerikanischen und afrikanischen Land und den Menschenraub an:

> Ich weiß nicht, ob Kaffee und Zucker für das Glück Europas notwendig sind, aber ich weiß sehr wohl, dass diese beiden Pflanzen zwei Teile der Welt ins Unglück gestürzt haben. Man hat Amerika entvölkert, um ein Land zu haben, auf dem man sie anpflanzen kann; man entvölkert Afrika, um ein Volk zu haben, das sie anbaut.[640]

Vor allem Bernardin de Saint-Pierres Roman *Paul et Virginie* aus dem Jahr 1788 erlangte große Popularität.[641] In dem fiktiven Werk verhandelt er mittels seiner beiden Protagonisten ebenfalls den Raubbau an den französischen Kolonien und verurteilt die Sklavenhaltung.

Auch Emmanuel *duc* de Croÿ erwähnt in seinen Memoiren die Kolonien am Rande: Im Dezember 1777 erkannte Frankreich als erstes Land die Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten von Amerika an und am 6. Februar 1778 unterzeichneten die beiden Nationen einen förmlichen

637 Vgl. Groot 2006, S. 187. „Blackamoor" bezeichnete einen anonymen Schwarzen, der eine Verschmelzung aus europäischen Stereotypen des „Arabers" und des „Afrikaners" darstellte und sinnbildlich für das Exotische stand. Vgl. Childs 2016 [2010], S. 160.

638 Vgl. Landweber 2015, S. 221.

639 Vgl. Buc'hoz 1788, S. 43 und 111f.

640 „P.S. Je ne sais pas si le café et le sucre sont nécessaires au bonheur de l'Europe, mais je sais bien que ces deux végétaux ont fait le malheur de deux parties du monde. On a dépeuplé l'Amérique afin d'avoir une terre pour les planter ; on dépeuple l'Afrique afin d'avoir une nation pour les cultiver." Bernardin de Saint-Pierre 1818, Bd. 1: Voyage à l'Île de France, Postscriptum zu dem Brief vom 25. April 1769, S. 160.

641 Vgl. Ausst.Kat. Le Havre 2014.

Freundschafts- und Handelsvertrag.[642] Als Ludwig XVI. Benjamin Franklin (1706–1790) am 20. März 1778 eine Audienz gewährte, war auch der *duc* de Croÿ dabei. Dieses Ereignis hält er in seinen Aufzeichnungen fest und nimmt die Situation Nordamerikas zum Anlass, auch über die französischen Überseekolonien nachzudenken: Er fürchtet, die französischen Zuckerinseln könnten dem amerikanischen Beispiel der Revolte folgen wollen – ein Ereignis, das schon lange prophezeit würde und das Frankreich verdient hätte.[643]

Dies ist der einzige Eintrag im Tagebuch des *duc* de Croÿ, der sich inhaltlich mit den karibischen Kolonien Frankreichs befasst. Zwar erwähnt er hin und wieder Saint-Domingue, jedoch nur im Zusammenhang mit Reisen ihm bekannter Personen. Dass dort Sklaven auf Kaffee- und Zuckerrohrplantagen arbeiteten, erwähnt er mit keinem Wort. Sein Tagebucheintrag legt jedoch nahe, dass die französischen Eliten sehr wohl Kenntnis der unmenschlichen Bedingungen in Übersee hatten und das Aufbegehren der Sklaven gegen die Kolonialherren zumindest gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Bedrohung wahrgenommen wurde. Du Croÿs Aussage, dass Frankreich in dem Fall bekäme, was es verdient, lässt darauf schließen, dass hinsichtlich der von Frankreich verantworteten Sklaverei durchaus ein Unrechtsbewusstsein existierte.

Gleichzeitig verdeutlichen de Croÿs Tagebücher, die er bereits in den 1740er-Jahren detailreich führte, dass Kaffee und Schokolade zu alltäglichen Kommoditäten geworden waren, denen nichts exotisches mehr anhaftete. Im Mai 1754 vermerkt er, dass er das Abendessen durch Milchkaffee oder heiße Schokolade ersetzt habe und es ihm damit sehr gut gehe.[644] Diese Nahrungsumstellung fällt genau in die Zeit, in der die Porzellanmanufaktur Vincennes begann, in großen Mengen verschiedene Tassen, Kannen, Milchkännchen und Zuckerdosen für den Genuss eben dieser Getränke auf den Markt zu bringen. Der Konsum von Kaffee zieht sich durch das gesamte Tagebuch des *duc* de Croÿ als ein beinahe ausnahmslos soziales Ereignis. Er erwähnt stets, in wessen Gesellschaft er die Getränke zu sich genommen hat. Zudem frequentierte er häufig öffentliche Cafés. Schokolade erwähnt er zweimal im Zusammenhang mit Unwohlsein, gegen das Schokolade in einem Fall half,[645] ihm ein anderes Mal jedoch schlecht bekam.[646]

Emmanuel de Croÿs Tagebücher verdeutlichen also zwei Dinge: Kaffee war bereits in den 1750er-Jahren zu einem festen Bestandteil der Konsumgewohnheiten der französischen Elite geworden und es gab zumindest in Teilen der Gesellschaft ein Bewusstsein für die grausamen Bedingungen, unter denen Kaffee und Zucker produziert wurden. Im Gegensatz zu England, das auch auf seinem europäischen Gebieten schwarze Sklaven hielt, war das Verhältnis von Frankreich zu Sklaverei komplexer. Bereits 1315 hatte Ludwig X. (1289–1316) die Leibeigenschaft im französischen Königreich abgeschafft. Daraus resultierte das Dogma: „In Frankreich gibt es keine Sklaven."[647] Als sich das französische Territorium im Laufe der Jahrhunderte um die Kolonien erweiterte, wurde dieses Dogma zunehmend zum Problem. Zunächst einmal galt es nur für das europäische Mutterland, auf den

---

642 Vgl. zur Geschichte der USA bspw. Gerste 2021.

643 „Si nous ne devenions et ne restions pas maîtres des mers, après un pareil éclat, la honte en retombait sur nous ! De même si, par cet exemple, nous les encouragions un jour à faire révolter nos îles à sucre, événement prévu de longtemps, nous n'avions que ce que nous méritions, d'autant que le traité n'existait guère !" Croÿ 1906–1907, Bd. 4, S. 79.

644 „[…] je ne dînais jamais qu'avec du café au lait ou de chocolat […] et je m'en trouvais bien […]" Croÿ 1906–1907, Bd. 1, 267.

645 Croÿ 1906–1907, Bd. 1, S. 441.

646 Croÿ 1906–1907, Bd. 2, S. 61.

647 Vgl. hierzu grundlegend Peabody 1996 und Chatman 2000.

Antillen und den ostafrikanischen Kolonien auf Réunion und Mauritius war man nicht bereit, auf Sklaverei zu verzichten.

Noch im ausgehenden 17. Jahrhundert hatte Jean-Baptiste Colbert (1619–1683) für Ludwig XIV. die Grundlagen für die Sklavenhaltung in den französischen Kolonien aufgesetzt, die 1685 in Form des sogenannten *Code Noir* gedruckt wurden. Darin wurden zum einen Fragen der Religion geklärt (sowohl Sklaven als auch Sklavenhalter hatten römisch-katholischen Glaubens zu sein, beziehungsweise waren entsprechend zu taufen), zum anderen ging es um Besitzverhältnisse und erlaubte Bestrafungen.[648] In ihrer Studie zur Einstellung der Denker der französischen Aufklärung zum schwarzen Menschen kommen Louis Sala-Molins und John Conteh-Morgan zu dem Schluss, dass die Philosophen Schwarze nicht als Menschen wahrnahmen.[649] Dies drückte sich bereits im *Code Noir* aus, in dem Sklaven klar als Besitztümer klassifiziert sind, die beinahe gänzlich der Willkür ihrer Herren ausgeliefert waren. Gleichzeitig versicherte das Vorwort des *Code Noir* die kontinuierliche Präsenz und Anteilnahme des Königs in den Kolonien und machte unmissverständlich klar, dass Sklaven weder Bürgerrechte noch eine juristisch legale Existenz besäßen.[650]

Das Edikt Ludwigs X. aus dem 14. Jahrhundert bestand jedoch weiterhin und stellte die französische Bevölkerung sowohl vor moralische als auch vor praktische Probleme. Bereits unter Ludwig XIV. begehrten Sklavenhalter auf, die in Begleitung von Sklaven – wohl in Funktion von Hausdienern – aus den Kolonien ins Mutterland kamen, wenn ihre Sklaven dort frei sein sollten. Ein Jahr nach dem Tod des Königs, im Oktober 1716 wurde ein Edikt verabschiedet, das besagte, dass Sklaven nach Frankreich kommen konnten, um dort mehr über den katholischen Glauben zu lernen, oder eine Ausbildung zu erhalten. Damit war den Kolonialherren eine Hintertür geöffnet worden, die ihnen erlaubte, ihre Sklaven auch auf französischem Boden zu behalten. 1738 wurde die Deklaration von 1716 bestätigt und um den Zusatz ergänzt, dass ein Sklave nur noch drei Jahre lang in Frankreich bleiben dürfe, bevor er in die Kolonien zurückkehren müsse. Allerdings klagte 1759 ein Sklave namens Francisque de Pondichery[651] erfolgreich vor Gericht gegen dieses Edikt und schuf damit einen Präzedenzfall, der zu einer Reihe ähnlicher Klagen führte, die alle mit der Freiheit der Sklaven endeten. Um dies zu vermeiden, wurde 1777 ein Verbot erlassen, das es Sklavenhaltern untersagte, Sklaven jeglicher Hautfarbe – damit waren auch Kinder von Schwarzen und Weißen gemeint – mit nach Frankreich zu bringen. Auf der langen Reise hatten viele Plantagenbesitzer dennoch ihre schwarzen Diener dabei, die sie in den französischen Häfen in eigens dafür eingerichteten Depots lassen konnten, wo diese gefangen blieben, bis ihre „Besitzer" in die Kolonien zurückkehrten.[652]

In ihrer Analyse der französischen Versuche, das Paradoxon zwischen dem Glauben an die Leibfreiheit auf der einen und dem wirtschaftlichen Nutznießen aus Sklavenhandel und -besitz auf der anderen Seite aufzulösen hat Sue Peabody aufgezeigt, dass genau in dieser Zeit die französischen Rassentheorien entstanden.[653] Dabei bildete die weiße Haut die Norm, im Verhältnis zu der alle Unterschiede gemessen wurden,[654] und die zur Grundlage für die Unterteilung des

648 Vgl. zum *Code Noir* vor allem Sala-Molins 1988 und Sala-Molins/Conteh-Morgan 2006.
649 Vgl. Sala-Molins/Conteh-Morgan 2006, S. 51.
650 Vgl. Bindman/Boucher/Weston 2011, S. 78.
651 Vgl. zu diesem Fall Peabody 1996, Kap. 4.
652 Vgl. hierzu Peabody 1996, S. 6f.
653 Vgl. Peabody 1996, S. 71.
654 Vgl. zur Normativität weißer Haut Dyer 1997; Haney López 2006; Greve 2013 und Morris 2016.

Menschen in verschiedene „Rassen" genommen wurden. Diese Kategorisierung der Menschen fiel in eine Zeit, in der Europäer auch die letzten Winkel der Welt entdeckten und nicht zuletzt dadurch eine Unmenge an neuem Wissen in die Alte Welt gelangte. Es verwundert nicht, dass in Anbetracht dessen das Bedürfnis bestand, das neue und alte Wissen systematisch zu kategorisieren. Ein Ausdruck dessen sind die zahlreichen Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts, von denen jene von Diderot und d'Alembert die populärste, aber bei weitem nicht die einzige ist.

Für die Flora und Fauna stammte die berühmteste Kategorisierung von dem schwedischen Botaniker Carl von Linné (1707–1778). Seine 1735 publizierte *Systema Naturae*, eine Taxonomie der Tiere und Pflanzen, war bahnbrechend, unter anderem, weil er die von ihm unterteilten Arten nicht hierarchisch gliederte, sondern sie für ihn – zumindest in der Theorie – wertneutral nebeneinanderstanden.[655] Damit unterschied sich Linnés Ordnungssystem grundlegend von der Vorstellung der Großen Kette, die bis ins antike Griechenland zurück reichte und im 17. und 18. Jahrhundert erneut enorme Popularität erfuhr. Die Idee war, dass sämtliche Dinge und Geschöpfe der Erde vom niedrigsten bis zum höchsten in einer durchgehenden Kette aneinandergereiht sind. Auf den Menschen folgten die himmlischen Wesen, bis die Kette schließlich mit Gott endete.[656]

Dieses Bestreben nach Schematisierung machte nicht am Menschen halt: Im 18. Jahrhundert war die Vorstellung weit verbreitet, dass es unterschiedliche „Rassen" des Menschen gab. Auch Linné hatte vier verschiedene Arten des Menschen unterschieden.[657] Bis in die 1760er-Jahre wurde zur Unterteilung dieser „Menschenrassen" fast ausnahmslos die Hautfarbe herangezogen, die damit zu einem „dechiffrierbaren Zeichensystem"[658] erklärt wurde. Mit dieser Klassifizierung ging auch die Frage nach dem Grund für die unterschiedlichen Hautfarben einher. Bereits im 17. Jahrhundert hatte der italienische Anatom Marcello Malpighi (1628–1694) die These entwickelt, dass unmittelbar unter der Haut eine Flüssigkeit namens „ethiops" fließe, die für sämtliche Hauttöne verantwortlich sei.[659] Der Arzt Lazare Rivière (1589–1655) aus Montpellier benannte die Melancholie als Ursache für schwarze Haut. Sie würde sich physisch als dickflüssige schwarze Galle niederschlagen und den Menschen traurig, schüchtern, dumm und wild (*sauvage*) machen.[660] Das Interesse an diesem Thema war auch im 18. Jahrhundert noch so groß, dass die Académie Royale de Bordeaux im Jahr 1741 einen Aufruf veröffentlichte, auf den hin 16 Aufsätze aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen eingereicht wurden, die sich alle mit der Frage nach dem Grund für die schwarze Haut der Menschen aus Afrika beschäftigten.[661] Im selben Jahr griff auch der Arzt Pierre Barrère (1690–1755) aus Perpignan in seiner *Dissertation sur la cause physique de la couleur des Nègres, de la qualité de leurs cheveux, et de la dégénération de l'un et l'autre* die Galle-Theorie auf. Bis in die 1750er-Jahre war Barrères *Dissertation* die meistgelesene Publikation zu diesem Thema.[662]

Der Naturforscher Georges-Louis Leclerc, *comte* de Buffon (1707–1788), publizierte zwischen 1749 und 1788 seine *Histoire naturelle*, die

655 Vgl. zu Linnés *Systema Naturae* und ihrer Rezeption Hodacs/Nyberg/Van Damme 2018.
656 Vgl. zur Großen Kette Jordan/Brown/Wood 2012, S. 219f.
657 Vgl. zur Vorstellung und Konstruktion von „Rasse" im 18. Jahrhundert Davis 1997; Mengara 2001; Bindman 2002 und Curran 2011.
658 Benthien 1998, S. 13.
659 Vgl. Bindman/Gates 2011, S. 7.
660 Vgl. Bindman/Gates 2011, S. 8 und Gates/Curran 2022, S. 133.
661 Vgl. Gates/Curran 2022, die die Aufsätze erstmals publiziert und ins Englische übersetzt haben.
662 Neu war die These nicht, ähnliche Ansätze finden sich bereits bei Homer, Plinius und Ovid. Vgl. Bindman/Gates 2011, S. 8.

als eine der einflussreichsten Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Naturforschung des 18. Jahrhunderts gilt.[663] Darin vertrat er unter anderem Thesen, die bereits in die darwinistische Richtung gingen. Er propagierte, dass die Erde durch einen Zusammenstoß zwischen der Sonne und einem Kometen entstanden sei. Hinsichtlich der „Rassen" war jedoch auch Buffon der Meinung, dass es einen menschlichen Archetyp gäbe – den weißen – und alle anderen „Rassen" Degenerationen dieses Typus' seien. „Rassen" könne man ausschließlich durch physiognomische Eigenschaften unterscheiden und auch Buffon glaubte, dass Blut, Hirn und Schädel von dunkelhäutigen Menschen schwarz wären. Zur Vorbereitung dieses Themas hatte er unter anderem Barrères Beitrag für die Académie Royale in Bordeaux studiert.

Auch wenn es im 18. Jahrhundert keine allgemeingültige Theorie zur schwarzen „Rasse" gab, war doch die Vorstellung von Hautfarbe als konstituierendem Faktor weit verbreitet. Somit blieb der Diskurs zu dem Thema zumindest bis in die 1760er-Jahre, und teilweise darüber hinaus, buchstäblich an der Oberfläche. Erst der niederländische Naturforscher Pieter Camper (1722–1789) und der Schweizer Pfarrer, Philosoph und Physiognom Johann Caspar Lavater (1741–1801) bemängelten die Taxonomie nach Hautfarben als zu unpräzise und propagierten die Vermessung des Schädels. Doch obwohl Lavater einerseits auf die verlässlichere Empirie seiner Methode pochte, blieb er doch der Physiognomie verbunden, die davon ausging, dass sich der Charakter im Gesicht widerspiegeln würde. So glaubte er beispielsweise, dass ein Gesicht umso schöner sei, je besser die Moral des Subjekts sei. Dasselbe galt auch im Umkehrschluss, so dass Hässlichkeit auf

Abb. 3.34
Henri Bonnart, *Dame* aus *Recueil des modes de la cour de France*, 1677, handkolorierter Kupferstich auf Papier, Blattmaß 36,51 × 23,81 cm, Los Angeles County Museum of Art, Inv. M.2002.57.20 1/4

eine verdorbene Moral hinweisen würde.[664] Da Menschen mit dunkler Haut gemeinhin als hässlich galten, waren sie nach Lavatars Meinung, die weit rezipiert wurde, moralisch verdorben. Alle diese Bestrebungen, „den Schwarzen" als qua Natur dumm, wild und unmoralisch darzustellen, dienten indirekt als Rechtfertigung dafür, schwarze Menschen zu versklaven.

Auch bei Darstellungen schwarzer Menschen im Frankreich des 18. Jahrhunderts stand sehr häufig die oberflächliche Anmutung ihrer Haut

663 Vgl. zu Buffons Idee der menschlichen „Rassen" Bindman 2002, S. 62–67 und Gates/Curran 2022, S. 35–38 und 238.
664 Vgl. Bindman/Gates 2011, S. 10.

im Mittelpunkt.[665] Wie beispielsweise Nattiers Porträt von Mademoiselle de Clermont als Sultanin inmitten dunkelhäutiger Diener von 1733 eindrucksvoll zeigt, nutzten französische Frauen zumindest auf Gemälden schwarze Bedienstete, um ihre eigene helle Haut zum Strahlen zu bringen. 1677 wurde der *Recueil des modes de la cour de France* veröffentlicht, der auf Kupferstichen verschiedener Künstler die Moden am französischen Hof illustrierte. Auf Henri Bonnarts (1642–1711) Stich *Dame* (Abb. 3.34) ist eine elegant gekleidete Dame zu sehen, deren Hände in einem Muff verborgen sind und der ein verkleideter schwarzer Diener die Schleppe trägt. Besonders aufschlussreich ist das kurze Gedicht unter dem Bild: „Schönheiten, deren einziger Wunsch es ist, angebetet zu werden, nützt für den höheren Glanz Eures Teints – wie ich – einen Mohr"[666] Ganz unverhohlen wird hier vermittelt, dass die eigene europäische Haut im Kontrast zu der des schwarzen Sklaven noch strahlend weißer wirkt. Wie nicht zuletzt Nattiers Porträt zeigt, bestand auch im 18. Jahrhundert noch die Tradition dieser Bilder von Frauen mit ihren schwarzen Sklaven.[667]

Schwarze Sklaven als Begleitung weißer Damen waren im Frankreich des 18. Jahrhunderts jedoch keine auf einen Bildträger gebannte Idee, sondern Realität. Ungeachtet dessen, dass es laut dem Edikt von 1315 auf französischem Boden keine Sklaven geben sollte, und auch die Erlässe des 18. Jahrhunderts ignorierend, die dies im Wesentlichen bestätigten, waren schwarze Sklaven in vielen wohlhabenden Haushalten präsent.[668] Ein illustres Beispiel waren Louis-Philippe II. Joseph de Bourbon, *duc* de Chartres (1747–1793, ab 1785 *duc* d'Orléans) und seine Ehefrau Louise-Marie de Bourbon-Penthièvre, *duchesse* de Chartres, in deren Haushalt sich mehrere junge schwarze Kinder befanden. Von diesen berichtet einerseits Stéphanie-Félicité, *comtesse* de Genlis (1746–1830) in ihren *Mémoires inédits*.[669] Andererseits hat auch der Zeremonienmeister und Lehrer der Söhne des *duc* de Chartres, Louis Carrogis, genannt Carmontelle (1717–1806), Sklavenkinder aus dem Palais Royal auf Zeichnungen festgehalten (Abb. 3.35 und 3.36).[670] Sowohl Narcisse als auch Auguste sind stehend in reicher Kleidung wiedergegeben. Die Wahl der Namen der Kinder war zutiefst zynisch und sollte durch ihre Ambivalenz zweifellos amüsieren: Scipion (236/235–183 v. Chr.) war der römische General, der Hannibal (247–183 v. Chr.) in Afrika besiegt hatte, Augustus bezog sich auf den römischen Kaiser (63 v. Chr.–14 n. Chr.) und Narziss war der Junge aus der griechischen Mythologie, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebte. Hier wurden also Kinder, die sich im Machtgefüge des Haushalts ganz unten befanden, mit Namen mächtiger Männer betitelt, im Falle Scipios sogar mit dem Namen eines Mannes, der seinen größten Ruhm durch den Sieg über Afrikaner erzielte. Durch den Namen Narziss wurde dem

665 Vgl. zur Darstellung von Afrikanern und Afrikanerinnen sowie anderen Menschen mit dunklerer Haut in der (französischen) Kunst des 18. Jahrhunderts grundlegend Lafont 2019 und Bindman/Gates 2011.

666 „Belles dont l'unique dessein / Est que partout on vous adore / Pour relever l'Esclat du tein / Comme moy servez d'un More."

667 In England war dieser Bildtopos bereits im 17. Jahrhundert weit verbreitet. Vermutlich gelangte dieser Porträttypus durch Pierre Mignards (1612–1695) berühmtes Gemälde von Louise Renée de Kéroualle, Duchess of Portsmouth und Aubigny (1649–1734) mit einem schwarzen Mädchen, das er 1682 während eines kurzen Aufenthalts der Duchess am französischen Hof malte, nach Frankreich. London, National Portrait Gallery, Inv. NPG 497. Vgl. zum Frauenporträt mit schwarzem Sklaven Rosenthal 2004.

668 Vermutlich lebten im gesamten 18. Jahrhundert um die 5.000 Schwarze (zu denen wohl generell alle Menschen mit dunklerer Haut und nicht-europäischer Abstammung gezählt wurden) in Frankreich. Vgl. Peabody 1996, S. 4.

669 Genlis 1825, Bd. 4, S. 227 und Bd. 9, S. 308f.

670 Bindman/Weston 2011, S. 126–128. Neben Narcisse und Auguste zeichnete Carmotelle auch Madame de Lismore mit ihrem *nègre* Aza (Chantilly, Musée Condé, Inv. CAR290) sowie Mademoiselle Desgots, einer sehr reichen Kreolin, die aus Saint-Domingue nach Frankreich gekommen war. Während sie am Cembalo spielt, sitzt ihr Sklave Laurent auf dem Boden und schaut in ein Notenheft (Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, Inv. CARD04498).

Abb. 3.35
Louis Carrogis, gen. Carmontelle, *Narcisse, nègre du duc D'Orléans*, um 1770, Bleistift, Aquarell, Rötel und Gouache auf Papier, 32 × 18 cm, Chantilly, Château de Chantilly, Musée Condé, Inv. CAR 85 1/4

Kind Selbstverliebtheit und Eitelkeit unterstellt. Die Beschriftung der Zeichnungen von Carmontelle gibt nicht nur Auskunft über die Namen der Kinder, sondern auch über deren „Besitzer". Dass diese Kinder tatsächlich als eine Art Haustier, Hofzwerg oder Narr betrachtet wurden, macht Madame de Genlis' Beschreibung von Scipio deutlich, der Narcisse ersetzte, nachdem dieser in die Pubertät gekommen war:

> Wir haben im Palais-Royal einen kleinen *nègre*, der uns Freude bereitet. Er ist der Nachfolger eines anderen, der groß geworden ist und nun ins *antichambre* verbannt wird: Narcisse ist dreizehn Jahre alt und nur noch ein Diener. Scipio ist sieben Jahre alt und der am meisten gestreichelte und verwöhnte kleine *nègre* aus den vier Teilen der Welt. Er herrscht seit vier Jahren im Salon des Palais Royal inmitten des schönsten Kreises; er geht auf vier Pfoten und schlägt Purzelbäume auf dem Teppich; er zerbricht alle Fächer, die er in die Finger bekommt; er kriecht unter die Stühle der Damen, zieht ihnen sehr geschickt die Schuhe aus und rennt mit ihnen davon. Er spricht lallend alles aus, was ihm in den Sinn kommt.[671]

Diese Beschreibung könnte beinahe gänzlich auch auf einen jungen Hund zutreffen und demonstriert gemeinsam mit Carmontelles Zeichnungen, dass die Pariser Eliten im 18. Jahrhundert schwarze Bedienstete hatten, die möglicherweise offiziell keine Sklaven waren, aber dennoch wie Objekte behandelt wurden, deren hauptsächlicher Zweck es war, ihre „Besitzer" zu unterhalten und zu schmücken. Diese Praxis beschränkte sich offenbar nicht nur auf den Haushalt im Palais Royal, sondern war zumindest in Paris weitverbreitet, denn auch Louis-Sébastien Mercier schrieb 1783 in seinem *Tableau de Paris* über die *„petit nègres"* in den Boudoirs der Damen der Pariser Gesellschaft: „Der Anblick dieser schwarzen Afrikaner erschreckt die Schönen nicht länger, sie

671 „Nous avons, au Palais-Royal, un petit nègre qui fait nos délices. Il succède à un autre, qui, devenu grand, est relégué maintenant dans l'antichambre : Narcisse a treize ans, et n'est plus qu'un domestique. Scipion a sept ans, et c'est le petit nègre des quatre parties du monde le plus caressé et le plus gâté. Il règne depuis quatre ans dans le salon du Palais-Royal, au milieu du plus beau cercle ; il marche à quatre pates, et fait la culbute sur le tapis ; il casse tous les éventails qu'il peut attraper ; il se glisse sous les chaises des dames, les déchausse très-adroitement, et s'enfuit en emportant leurs souliers. Il débite, d'une manière très-bruyante, tout ce qui lui passe par la tête." Genlis 1825, Bd. 9, S. 308.

Abb. 3.36
Louis Carrogis, gen. Carmontelle, *Auguste, jeune nègre de Mme la duchesse de Chartres*, um 1770, Bleistift, Aquarell, Rötel und Gouache auf Papier, 28 × 16,5 cm, Chantilly, Château de Chantilly, Musée Condé, Inv. CAR 39 1/2

sind im Schoß der Sklaverei geboren. Doch wer ist nicht Sklave der Schönheit?"[672]

Mercier bestätigt hier, dass es sich bei diesen schwarzen Bediensteten nicht um freie Menschen, sondern um Sklaven handelte. Gleichzeitig suggeriert die Textstelle, dass eine weiße Frau der besseren Gesellschaft Angst vor schwarzen Menschen habe und deren Anblick sie erschrecken würde. Dies klingt auch bei Madame de Genlis an, die berichtet, dass ihre Cousine Madame d'Areamballe als Kind schwarzen Bediensteten begegnet sei und zunächst gefürchtet habe, diese würden sie essen.[673] Doch Merciers Frage, wer nicht Sklave der Schönheit sei, lässt auch erkennen, dass er der Sklaverei offenbar nicht viel Bedeutung beimisst. Aus heutiger Sicht liest sich diese Frage zynisch und sie negiert vollkommen den Horror der Sklaverei und die Tatsache, dass hier Menschen ihrer Freiheit, ihrer Liebsten und letztlich ihres selbstbestimmten Lebens beraubt wurden.

Möglicherweise ist Merciers kurzer Abschnitt über die *petit nègres* jedoch auch als ein Ausdruck der Erotisierung von Sklaverei zu lesen. Dieses Narrativ existierte schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts, was das kurze Theaterstück *Boutade des mores esclaves d'amour, delivrez par Bacchus* demonstriert, das 1609 am französischen Hof aufgeführt wurde.[674] Die Sklaven werden in dem Stück als Wilde beschrieben, die nicht nur durch den Glanz der Schönheit der Frauen an diesen Ort gezogen würden, sondern die auch die Ketten liebten, die sie fesseln.[675] Vielleicht funktionierte die Erotisierung der Sklaverei als Legitimationsstrategie der Täter, durch die sich die Spannung der Unrechtmäßigkeit entladen konnte, beziehungsweise das Aufkommen eines Diskurses verhindert wurde. Indem dem erotisierten Sklaven die Freiwilligkeit seiner Situation unterstellt wurde, ermöglichte diese Strategie den Tätern, die Augen vor jeglicher Schuld zu verschließen.[676]

Die Haltung von Haussklaven beschränkte sich nicht auf Paris, sondern war auch in anderen französischen Städten gängige Praxis. 1753 porträtierte Pierre-Bernard Morlot (1716-1780) das Ehepaar Dominique und Marguerite Deurbroucq.[677] Monsieur Deurbroucq war in Nantes mit dem transatlantischen Handel reich geworden. Beide Eheleute sind jeweils mit einem schwarzen Diener dargestellt. Morlot zeigt Marguerite Deurbroucq und ihre Sklavin (Abb. 3.37) in einem vertäfelten Innenraum vor einem Vorhang, der klassischen Würdeformel des repräsentativen Porträts. Madame sitzt in einem ausladenden weißen Kleid mit roten und blauen Nelken auf einem *fauteuil*. Sie greift nach dem Henkel einer weißen Porzellantasse, die neben ihr auf einem zierlichen vergoldeten Tisch steht. Dahinter betritt eine schwarze Sklavin den Raum. Sie ist ganz in Weiß gekleidet und auch ihre Haare sind unter einem weißen Tuch verborgen, das eng um den Kopf geschlungen ist. Um ihren Hals liegt eine enge Perlenkette[678] und sie trägt Perlenohrringe. Auf einem Tablett bringt sie eine große offene Dose mit gebrochenen Zuckerstücken.

672 „Ces noirs Africains n'effarouchent plus les regards d'une belle ; ils sont nés dans le sein de l'esclavage. Mais qui n'est pas esclave auprès la beauté?" Mercier 1782–1783, Bd. 6, S. 290.
673 Genlis 1825, Bd. 6, S. 116.
674 Der dreiseitige Text hat sich in der Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Inv. YE-2116 erhalten.
675 „L'éclat de vos beautez, nous attire en ces lieux, / […] Nous sommes trop heureux, & nous aymons nos chaines, / Quand nous avons l'honneur de les porter pour vous." Anonym 1609, S. 1.
676 Vgl. dazu auch Cordez 2013, S. 37.
677 Vgl. Ausst.Kat. Nantes 2021, S. 120–125.
678 Auf den Porträts mit schwarzen Dienern tragen die männlichen Sklaven fast immer ein breites silbernes Sklavenhalsband, auf das – wie bei Hundehalsbändern üblich – das Wappen ihrer „Besitzer" graviert war. Mädchen und Frauen wurden hingegen häufiger mit engen Perlenketten dargestellt, so auch das kleine schwarze Mädchen auf Mignards Porträt von Madame de Kéroualle. Vgl. zum Sklavenhalsband bspw. McGrath 2012, S. 14f. Vgl. zum Zusammenhang von Perlen und schwarzen Sklaven Suchy 2022.

Abb. 3.37
Pierre-Bernard Morlot, *Marguerite Deurbroucq et son esclave*, 1753, Öl auf Leinwand, 162,6 × 131,1 cm, Nantes, Château des ducs de Bretagne – Musée d'histoire de Nantes, Inv. 2015.5.2

Die dunkle Haut der Sklavin entspricht in ihrer Farbigkeit exakt dem Kaffee in der Tasse, die in Verlängerung ihres Körpers vor ihr auf dem Tisch steht. Die dunkle Flüssigkeit in dem weißen Porzellankörper findet ihre Entsprechung in ihrem von weißer Spitze umgebenen Dekolleté. Die Sklavin wird bei Morlot also selbst zu einem karibischen Produkt, ganz so, wie es der Kaffee in der Tasse ist. Als weitere wichtige Kommodität durfte der Zucker nicht fehlen. Somit sind neben Madame Deurbroucq die drei wichtigsten Handelsgüter aus den französischen Kolonien in der Karibik versammelt, die auch den Reichtum ihres Mannes begründeten: Zucker, Kaffee und Sklaven. Der Graupapagei, der neben der Schulter von Marguerite Deurbroucq auf der Lehne des *fauteuils* sitzt, könnte als Hinweis auf den Status der Dienerin gelesen werden: Durch die Fähigkeit zu Sprechen galten Papageien als anthropomorphe Tiere – möglicherweise wurde auch die schwarze Sklavin an dieser Schwelle zwischen Mensch und Tier verortet.[679]

Die vorangegangenen Beispiele zeigen, dass „der Schwarze" im Frankreich des 18. Jahrhunderts in zwei maßgebliche Kategorien unterteilt wurde: den furchteinflößenden Barbaren[680] und das domestizierte Tier, wobei die westliche Zivilisation das transformierende Element war, das „den Wilden" zähmte. Während vor allem der domestizierte *nègre* in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts durchaus präsent ist, fehlt er auf Porzellan. Ähnlich verhielt es sich mit den französischen Unternehmungen in Übersee. „Es wurde als gerecht und moralisch angesehen, sich in den Kolonien zu bereichern. Doch dem Sklavenhandel mangelte es verzweifelt an einer ästhetischen Dimension."[681] Neben der „unappetitlichen" Sklavenarbeit, die die Basis der Kultivierung von Kaffee und Zuckerrohr auf den Plantagen war, ergab sich für Frankreich durch das Edikt von 1315 zusätzlich die besondere Situation, dass Sklavenhaltung in Frankreich selbst verboten war. Zwar bestand kein allgemeines Unrechtsbewusstsein gegenüber der Sklavenhaltung in den Kolonien, aber es war zumindest nichts, womit man sich rühmte. Dafür spricht auch die Absenz des Exotischen auf den Servicen aus Vincennes/Sèvres.

Ein letztes Beispiel demonstriert, dass der Dekor der Kaffee- und Teeservice aus Sèvres nicht nur aus gefälligen Elementen wie Gemäldekopien,

679 Neben Papageien sind in den Porträts mit Sklaven auch Affen oder Schoßhunde beliebte Bildformeln. All diese Tiere sollen durch ihre Parallelität zu den Sklaven deren Status als individuelle Menschen unterlaufen und sie diminuieren. Vgl. Bindman/Weston 2011, S. 153.
680 Vgl. Peabody 1996, S. 61.
681 „It was considered just and moral to enrich oneself in the colonies. But the slave trade desperately lacked an aesthetic dimension." Sala-Molins/Conteh-Morgan 2006, S. 49.

Abb. 3.38
Etienne-Charles Leguay, Modell einer *chocolatière* aus Sèvres in Hartporzellan, um 1785, braune Tinte, farbig laviert auf Papier, 18,4 × 21,7 cm, Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, Inv. D.16887

Blumen oder Vögeln bestand, sondern durchaus auch Bezug zu zeitgenössischen Ereignissen haben konnte: Zwischen 1784 und 1786 herrschte in Frankreich die sogenannte *ballomanie*, nachdem die Brüder Joseph-Michel (1740–1810) und Jacques-Étienne Montgolfier (1745–1799) im Juni 1783 in Anwesenheit von Ludwig XVI. und Marie-Antoinette der Öffentlichkeit den Flug ihres Heißluftballons präsentiert hatten.[682] In Sèvres entstanden in dieser Zeit zahlreiche Objekte mit Dekoren, auf denen Heißluftballons eine zentrale Rolle einnahmen. Darunter war unter anderem eine *chocolatière*, deren Entwurfszeichnung (Abb. 3.38) im Pariser Musée Carnavalet erhalten ist. In insgesamt drei ballonförmigen Reserven sind fliegende Montgolfieren dargestellt. Geschirr für den Konsum für Heißgetränke aus der königlichen Porzellanmanufaktur wurde also ganz offensichtlich genutzt, um Ereignisse zu propagieren, die den Ruhm der französischen Nation und ihres Königs mehrten. Das begehrte und technisch anspruchsvolle Material des Hartporzellans trat in einen fruchtbaren Dialog mit der Darstellung einer weiteren technischen Meisterleistung: dem Fliegen. Im Umkehrschluss lassen dieses und vergleichbare Objekte darauf schließen, dass die Ausblendung der französischen Kolonien gewollt war und vielmehr das königliche französische Porzellan dazu diente, Kaffee und Zucker zu genuin französischen Produkten zu machen und damit vom Makel der Sklaverei zu befreien. Dies war nicht nur aus moralischen Gründen erstrebenswert, sondern auch aus juristischen, da Sklaverei in Frankreich offiziell verboten war.

Die Service aus Vincennes/Sèvres für den Konsum von Heißgetränken der 1750er- bis 1780er-Jahre können also als gezielte Maßnahmen verstanden werden, um die in ihnen servierten Getränke von ihrer Exotik zu befreien. Gefäß und Inhalt bedingten sich dabei gegenseitig: Das strahlende Weiß des unbemalten Inneren der Porzellangefäße bildet einen starken Kontrast zu der dunklen Flüssigkeit, die den weißen Körper noch weißer erscheinen lässt – entsprechend

682 Vgl. Ausst.Kat. Paris 2015, S. 100.

dem oben erläuterten Prinzip der weißen Dame in Begleitung eines schwarzen Sklaven. Gerade Porzellan, dessen Scherben dem europäischen Idealbild der weißen Haut im 18. Jahrhundert mustergültig entsprach und das auch darüber hinaus als Sinnbild für das feine Mitglied der noblen Gesellschaft verstanden werden konnte, eignete sich wie kein zweites Material, um die negativen Assoziationen von Kaffee und Schokolade zu negieren und stattdessen den vollendeten, durch und durch französischen Rahmen zu bieten. Auf geschmacklicher Ebene geschah dies durch die Verwendung von reinweißem, auf französischem Boden raffinierten Zucker und Milch, die wie kaum ein anderes Produkt für die Heimat einstand. Somit trug das Porzellan aus der königlichen Manufaktur in Vincennes/Sèvres maßgeblich zur Transformation eines fremden und barbarischen Produkts in ein elegantes französisches Luxusgut bei. Indem das Porzellan für die weiße (französische) Haut steht, verschwindet der schwarze Körper und Leid wird in Schönheit sublimiert.[683]

683 Vgl. Wolfgang Kemps Idee vom Betrachter, der im Objekt ist und es sinnlich erfährt. Kemp 1992.

Resümee

Am 20. August 1774 erschien auf der Titelseite der *Gazette de Littérature, des sciences et des arts* ein – wie der Titel suggeriert – als Reaktion auf die Porzellane bei Hofe verfasstes Gedicht von Bernard de Bonnard (1744–1784):

> Spontanes Gedicht, am Hofe beim Betrachten des Porzellans verfasst
> Fragile Denkmäler der menschlichen Industrie,
> Leider! alles an einer Vase ähnelt Euch an diesem glänzenden Ort;
> Die Schönheit, die Freundschaft, die Zuneigung & die Liebe
> Sind Vasen aus Porzellan.[684]

Das Gedicht hatte Bonnard, der Dichter und zwischen 1777 und 1782 unter Madame de Genlis (1746–1830) Gouverneur der Kinder des *duc* de Chartres (1747–1793) war, anlässlich der jährlichen Ausstellung von Porzellanen aus Sèvres in den Appartements Ludwigs XVI. (1754–1793) in Versailles verfasst. Obwohl diese Verse „nichts besonderes" seien, hätten sie dennoch auf einzigartige Weise zum Ruf von Monsieur de Bonnard beigetragen und am Hof für Furore gesorgt.[685] In dem also offenbar stark rezipierten Gedicht setzt Bonnard die Eigenschaften der Höflinge – Schönheit, Freundschaft, Zuneigung und Liebe – mit dem zerbrechlichen Porzellan gleich und verweist so darauf, dass die sozialen Bezüge bei Hofe zwar glänzend, jedoch künstlich und fragil sind. Die große Resonanz, auf die das Gedicht stieß, lässt darauf schließen, dass das Bild des Porzellans bei der Leserschaft des 18. Jahrhunderts als Metapher für zwischenmenschliche Gefüge auf Verständnis und – der Kritik nach zu urteilen – Begeisterung stieß.

Ziel der Untersuchungen der Porzellanblüten, Möbel mit Porzellaneinlagen, Service und Schminktöpfchen war es, genau dieser Parallelität der Objekte und ihrem gesellschaftlichen Umfeld nachzuspüren. Dabei sind es die Materialeigenschaften des Porzellans – auf der einen Seite die physischen, wie Weißheit, Glanz, Härte und Transluzenz, auf der anderen die assoziierten, wie die Transformation vom Unedlen zum Edlen, Künstlich- und Kunstfertigkeit –, die diese Gleichzeitigkeit erst ermöglichen. Dass es sich bei fast allen hier besprochenen Objekten nicht um echtes Hartporzellan, sondern um Frittenporzellan handelt, das in Vincennes/Sèvres jedoch auf einem sehr hohen technischen und künstlerischen Niveau produziert wurde, widerlegt diese Argumente keineswegs. Es demonstriert stattdessen, dass die Erzeugnisse der französischen Manufaktur dem begehrten Hartporzellan zumindest ästhetisch in nichts nachstanden.

Für alle hier besprochenen Objekte lässt sich festhalten, dass sie sich aufgrund ihres Materials, das auf implizite Art mit dem menschlichen Körper assoziiert wurde, in besonderem Maße für die Selbstreflexion und -repräsentation der Eliten des 18. Jahrhunderts eigneten. Die Idee der Transformation, die dem Material durch seine eng mit der Alchemie verbundene Geschichte der europäischen Nach-Erfindung eingeschrieben ist, lieferte dafür die Grundlage. Die hier besprochenen Objekte demonstrieren verschiede-

684 „Impromptu fait à la Cour en voyant des Porcelaines / Fragiles monumens de l'industrie humaine, / Hélas! tout d'un vase vous ressemble en ce brillant séjour; / La beauté, l'amitié, la faveur & l'amour / Sont des vases de porcelaine." Gazette de Littérature, des sciences et des arts, 20. August 1774, Nr. 64, S. 1.

685 Garat/Sautreau de Marsy 1791, S. 9. Die Zusammenstellung der Gedichte Bonnards wird von einer von den Herausgebern verfassten *Notice historique sur M. de Bonnard* eingeleitet.

ne Spielformen der Transformation: Die Blüten, deren Künstlichkeit hinter der Kunstfertigkeit zurücktritt, eigneten sich als perfekte Metapher für den geschliffenen Höfling. Madame du Barrys (1743–1793) Objekte mit Porzellaneinlagen ermöglichten es ihr, sich im wahrsten Sinne des Wortes durch Porzellan zu verkörpern und dies als Legitimation ihrer Position an der Seite des Königs zu nutzen. Mittels der mimetisch vollkommenen Imitation einer weiblichen Brust in Form der vier *jattes tétons*, die Bestandteil eines ganzen Service waren, das ausschließlich zum Konsum von Milch in der Lustmolkerei für Marie-Antoinette (1755–1793) diente, konnten an diesen Objekten aktuelle Diskurse um den richtigen Lebenswandel verhandelt werden. In diesem Kontext kann die *laiterie* und ihre Ausstattung als Programm verstanden werden, das die französische Königin als nährende Mutter der Nation darstellen sollte. Schließlich manifestieren sich Vorstellungen von Transformation auch in den Töpfchen für Make-up, die als Vermittler zwischen ihrem Inhalt und der Anmutung des geschminkten Gesichts funktionieren, denn die glatte, ebenmäßige, weiße und porenlose Oberfläche von Porzellan entsprach der Idealvorstellung von weißer Haut. Im Fall der Service für die exotischen Heißgetränke Kaffee, Schokolade und Tee konnte Porzellan dabei helfen, die Fremdartigkeit der Getränke zu mindern und sie zu französischen Produkten zu erklären. Dafür wurde unter anderem ein durch und durch französischer Dekor genutzt, der die Herkunft der Getränke vollkommen ausblendet.

Somit zeigt die Arbeit auf, dass die Auseinandersetzung mit dem Material der Kunst – in diesem Fall Porzellan – ein fruchtbarer Ansatzpunkt für ein tiefergreifendes Verständnis von Objekten und ihrer Rezeption bieten kann. Es wurde deutlich, dass Gegenstände, die heute oft als Kitsch und Symbol für ein aussterbendes bürgerliches Milieu mit tradierten Rollenbildern gelten, in hohem Maße mit politischen, gesellschaftlichen, philosophischen und repräsentativen Diskursen aufgeladen waren und auch als solche gelesen wurden. Es bleibt daher zu hoffen, dass der hier erarbeitete Ansatz auf weitere Objekte angewendet wird und zum besseren Verständnis von Gegenständen des ‚Kunsthandwerks' beiträgt. Vielleicht leistet diese Arbeit einen kleinen Beitrag, um diesen im Verhältnis zu den drei Hauptgattungen der Kunst noch immer stiefmütterlich behandelten Objekten die Relevanz zukommen zu lassen, die sie verdient haben, denn Objekte des Gebrauchs ermöglichen gerade durch diese Dimension des Handelns wichtige und neue Aussagen über die sie gebrauchenden Gesellschaftsschichten.

Literatur

Académie française 1762
Académie française, *Le Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy*, Paris 1762.

Adam 1896
Paul Adam, Cœurs utiles, in: *La Lanterne. Journal politique quotidien,* 2. November, 1896, S. 2.

Adamson 2016 [2010]
Glenn Adamson, Rethinking the Arcanum. Porcelain, Secrecy, and the Eighteenth-Century Culture of Invention, in: Alden Cavanaugh (Hg.), *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, New York 2016 [2010], S. 19–38.

Alinari 2009
Alessandro Alinari, *La porcellana dei Medici. Bibliografia ragionata e catalogo essenziale*, Ferrara 2009.

Anonym 1609
Anonym, *Boutade des mores esclaves d'amour, delivrez par Bacchus*, o. O. 1609.

Anonym 1726
Anonym, *Portrait de la Dame coquette et artificieuse*, Paris 1726.

Anonym 1767
Anonym, *Le Papillotage. Ouvrage comique et morale*, Rotterdam 1767.

Appadurai 1986
Arjun Appadurai, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986.

Auktionskat. Christie's London 1983
Christie's London, *Highly Important French Furniture*, 1. Dezember 1983, London 1983.

Auktionskat. Galerie Chartres 1999
Jean-Pierre Lelievre, Pascal Maiche und Alain Paris, *Galerie de Chartres. Ventes aux enchères publiques*, Dimanche 21 novembre 1999 à 14 heures, Chartres 1999.

Auktionskat. Hôtel Drouot Paris 2000
Drouot Richelieu, *Objets d'art et de très bel ameublement, porcelaines, …, 23.06.2000*, Paris 2000.

Auktionskat. Hôtel Drouot Paris 2015
Thierry de Maigret, *Céramiques, Vente aux enchères publiques*, Hôtel Drouot, Salle 7, Mercredi 18 Novembre 2015, à 14 heures, Paris 2015.

Auktionskat. Sotheby's Mentmore 1977
Sotheby's, *Mentmore. Volume Three: Catalogue of Vincennes and Sèvres and Other Continental Porcelain and Italian Majolica. Sold on Behalf of the Executors of the 6th Earl of Rosebery and his Family*, Mentmore 1977.

Auslander 1996
Leora Auslander, *Taste and Power. Furnishing Modern France*, Berkeley/Los Angeles/London 1996.

Ausst.Kat. Barnard Castle 2002
Ivan Day, *Royal Sugar Sculpture. 600 Years of Splendour*, Ausst. Kat. The Bowes Museum, Barnard Castle, Barnard Castle 2002.

Ausst.Kat. Detroit 2016
Yao-Fen You, *Coffee, Tea, and Chocolate*, Ausst.Kat. Detroit Institute of Art, Detroit 2016.

Ausst.Kat. Dresden 2010
Ulrich Pietsch und Claudia Banz (Hg.), *Triumph der blauen Schwerter. Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710–1815*, Ausst.Kat. Zwinger, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Leipzig 2010.

Ausst.Kat. Düsseldorf 2014
Sven Dupré (Hg.), *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*, Ausst.Kat. Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, München 2014.

Ausst.Kat. Edinburgh/London 2015
Christopher Baker, William Hauptman und Mary Anne Stevens (Hg.), *Jean-Etienne Liotard. 1702–1789*, Ausst.Kat. Scottish National Gallery, Edinburgh und Royal Academy of Arts, London, Edinburgh 2015.

Ausst.Kat. Florenz 2015
Giovanna Giusti Galardi (Hg.), *Dolci trionfi e finissime piegature. Sculture in zucchero e tovaglioli per le nozze fiorentine di Maria de' Medici*, Ausst.Kat. Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florenz, Livorno 2015.

Ausst.Kat. Halle 2016
Harald Meller, Alfred Reichenberger und Christian-Heinrich Wunderlich (Hg.), *Alchemie. Die Suche nach dem Weltgeheimnis*, Ausst.Kat. Landesmuseum für Vorgeschichte, Halle, Halle 2016.

Ausst.Kat. Le Havre 2014
Elisabeth Leprêtre, *Paul & Virginie, un exotisme enchanteur*, Ausst.Kat. Musées historiques de la ville du Havre, Paris 2014.

Ausst.Kat. Leipzig 2010
Thomas Rudi (Hg.), *Exotische Welten. Der Schulz-Codex und das frühe Meissener Porzellan*, Ausst.Kat. Grassi-Museum für Angewandte Kunst, Leipzig, München 2010.

Ausst.Kat. Los Angeles 2015
Marcia Reed (Hg.), *The Edible Monument. The Art of Food for Festivals*, Ausst.Kat. Getty Research Institute, Los Angeles, Los Angeles 2015.

Ausst.Kat. Marly-le-Roi/Louveciennes 1992
Marie-Amynthe Denis (Hg.), *Madame du Barry. De Versailles à Louveciennes*, Ausst.Kat. Musée-Promenade de Marly-le-Roi/Louveciennes, Paris 1992.

Ausst.Kat. München 1966
Rainer Rückert, *Meissener Porzellan 1710–1810*, Ausst.Kat. Bayerisches Nationalmuseum München, München 1966.

Ausst.Kat. München 2004
Renate Eikelmann (Hg.), *Franz Anton Bustelli. Nymphenburger Porzellanfiguren des Rokoko. Das Gesamtwerk*, Ausst.Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München, München 2004.

Ausst.Kat. Nantes 2021
Krystel Gualdé (Hg.), *L'abîme. Nantes dans la traite atlantique et l'esclavage colonial 1707–1830*, Ausst.Kat. Château des ducs de Bretagne, Nantes, Rennes 2021.

Ausst.Kat. Oeiras 1965
Fundação Calouste Gulbenkian (Hg.), *Obras de arte da Colecção Calouste Gulbenkian*, Ausst.Kat. Palácio Pombal, Oeiras, Oeiras 1965.

Ausst.Kat. Paris 2015
Rose-Marie Herda-Mousseaux (Hg.), *Thé, café ou chocolat? Les boissons exotiques à Paris au XVIIIe siècle*, Ausst.Kat. Musée Cognacq-Jay, Paris, Paris 2015.

Ausst.Kat. Paris 2016
Guillaume Faroult (Hg.), *Hubert Robert. 1733–1808. Un peintre visionnaire*, Ausst.Kat. Musée du Louvre, Paris, Paris 2016.

Ausst.Kat. Paris 2018
Rose-Marie Herda-Mousseaux (Hg.), *La Fabrique du luxe. Les marchands merciers parisiens au XVIIIe siècle*, Ausst.Kat. Musée Cognacq-Jay, Paris, Paris 2018.

Ausst.Kat. Paris/München/London 2002
Xavier Salmon (Hg.), *Madame le Pompadour et les arts*, Ausst. Kat. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München und National Gallery, London, Paris 2002.

Ausst.Kat. Sèvres 2015
Tamara Préaud und Guilhem Scherf (Hg.), *La Manufacture des lumières. La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution*, Ausst. Kat. Cité de la céramique, Sèvres, Dijon 2015.

Ausst.Kat. Turin 2007
Nicola Spinosa, Luisa Ambrosio und Paula Giusti (Hg.), *Sovrane Fragilità. Le Fabbriche Reali di Capodimonte e di Napoli*, Ausst. Kat. Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Turin, Mailand 2007.

Ausst.Kat. Versailles 1999
Xavier Salmon, *Jean-Marc Nattier. 1685–1766*, Ausst.Kat. Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Paris 1999.

Ausst.Kat. Washington 2016
Margaret Morgan Grasselli und Yuriko Jackall, *Hubert Robert*, Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington, London 2016.

Ausst.Kat. Wien 2005
Johann Kräftner (Hg.), *Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz*, Ausst.Kat. Lichtensteinmuseum Wien, München u.a. 2005.

Ausst.Kat. Williamstown 1998
Patricia R. Ivinski, Harry C. Payne, Kathryn Calley Galitz und Richard Rand (Hg.), *Farewell to the Wet Nurse. Etienne Aubry and Images of Breast-Feeding in Eighteenth-Century France*, Ausst. Kat. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Williamstown 1998.

Baillio 2002
Joseph Baillio, *Les bas-reliefs de Pierre Julien (1731–1804) pour la laiterie de la reine à Rambouillet. Collection Wildenstein*, Paris 2002.

Bandmann 1969
Günther Bandmann, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: *Städel-Jahrbuch* N.F. 2, 1969, S. 75–100.

Barrois 1763
Marie-Jacques Barrois (Hg.), *Catalogue de la Bibliotheque de Feu M. Falconet*, Paris 1763.

Baudez 2013
Basile Baudez, Le comte d'Angiviller, directeur de travaux. Le cas de Rambouillet, in: *Livraisons d'histoire de l'architecture et des arts qui s'y rattachent* 26: 2, 2013, S. 13–24, S. 197, S. 203, S. 209.

Baulez 1997
Christian Baulez, Le coffre à bijoux (1770) de Marie-Antoinette revient à Versailles, in: *Revue du Louvre* 3: Juni, 1997, S. 17–19.

Baulez et al. 2002
Christian Baulez, Stéphane Castelluccio, Pierre-Xavier Hans, Xavier Salmon und Jean Vittet, La folie de bâtir. Les résidences de la marquise, in: Xavier Salmon (Hg.), *Madame le Pompadour et les arts*, Ausst.Kat. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München und National Gallery, London, Paris 2002, S. 64–135.

Beaucamp-Markowsky 2008
Barbara Beaucamp-Markowsky, *Frankenthaler Porzellan*, 3 Bde., München 2008.

Benedict 2001
Barbara M. Benedict, *Curiosity. A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago 2001.

Benois 1903
Alexandre Benois, Description du Grand Palais de Pavlovsk rédigée et écrite par la Grand-Duchesse Marie Féodorovna en 1795, in: *Chudožestvennyja sokrovišča rossii (Les Trésors d'Art en Russie)* 3: 9–12, 1903, S. 371–382.

Benthien 1998
Claudia Benthien, *Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut*, Berlin 1998.

Benthien 2001
Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg 2001.

Beretta 2014
Marco Beretta, Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco (1574–1621), in: Sven Dupré (Hg.), *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Cham u. a. 2014, S. 129–156.

Berger 1992
Arthur Asa Berger, *Reading Matter. Multidisciplinary Perspectives on Material Culture*, New Brunswick 1992.

Bergmann 2010–2017
Sabine Bergmann und Thomas Bergmann, *Meissener Figuren*, 3 Bde., Karlsruhe 2010–2017.

Bernardin de Saint-Pierre 1818
Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Oeuvres complètes de Jacques-Henri-Bernardin de Saint-Pierre, mises en ordre et précédées de la vie de l'auteur par L. Aimé-Martin*, 12 Bde., Paris 1818.

Billon 2010
Anne Billon, La Nourrice, le Déjeuner et la Toilette. Un étonnant surtout les mœurs du XVIIIe siècle, in: *Sèvres. Revue de la Société des amis du Musée national de céramique* 10, 2010, S. 52–60.

Bindman 2002
David Bindman, *Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, London 2002.

Bindman/Boucher/Weston 2011
David Bindman, Bruce Boucher und Helen Weston, Between Court and City. Fantasies in Transition, in: David Bindman und Henry Louis Gates Jr. (Hg.), *The Image of the Black in Western Art*, Bd. 3: From the „Age of discovery" to the Age of Abolition, Teil 3: The Eighteenth Century, Cambridge 2011, S. 77–124.

Bindman/Gates 2011
David Bindman und Henry Louis Gates Jr. (Hg.), *The Image of the Black in Western Art*, Bd. 3: From the „Age of discovery" to the Age of Abolition, Teil 3: The Eighteenth Century, Cambridge 2011.

Bindman/Kaplan/Weston 2011
David Bindman, Paul Kaplan und Helen Weston, The City between Fantasy and Reality, in: David Bindman und Henry Louis Gates Jr. (Hg.), *The Image of the Black in Western Art*, Bd. 3: From the „Age of discovery" to the Age of Abolition, Teil 3: The Eighteenth Century, Cambridge 2011, S. 171–206.

Bindman/Weston 2011
David Bindman und Helen Weston, Court and City. Fantasies of Domination, in: David Bindman und Henry Louis Gates Jr. (Hg.), *The Image of the Black in Western Art*, Bd. 3: From the „Age of discovery" to the Age of Abolition, Teil 3: The Eighteenth Century, Cambridge 2011, S. 125–170.

Biringuccio 1977 [1540]
Vannoccio Biringuccio, *De la Pirotechnia*, hg. v. Adriano Carugo, Mailand 1977 [1540].

Bischoff 2002
Cordula Bischoff, „… so ist ein anders das männliche, ein anders das weibliche Decorum". Fürstliche Damenappartements und ihre Ausstattung um 1700, in: Heide Wunder (Hg.), *Dynastie und Herrschaftssicherung in der Frühen Neuzeit. Geschlechter und Geschlecht*, Berlin 2002, S. 161–180.

Blégny 1687
Nicolas de Blégny, *Le Bon Usage du thé, du caffé et du chocolat pour la préservation et pour la guérison des maladies*, Lyon 1687.

Bobis 2006
Laurence Bobis, *Une histoire du chat. De l'Antiquité à nos jours*, Paris 2006.

Bohde 2002
Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002.

Böhme/Böhme 1996
Gernot Böhme und Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Luft, Erde. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München 1996.

Bourgeois 1909
Émile Bourgeois, *Le biscuit de Sèvres au XVIIIe siècle*, 2 Bde., Paris 1909.

Boutet 1708
Claude Boutet, *Traité de la Peinture en mignature. Pour apprendre aisément à Peindre sans Maître, auquel on à ajouté un petit Traité de la Peinture au Pastel*, Paris 1708.

Brunet 1978
Marcelle Brunet, *Sèvres. Des origines à nos jours*, Fribourg 1978.

Buc'hoz 1771
Pierre-Joseph Buc'hoz, *Toilette de Flore, ou Essai sur les plantes et les fleurs qui peuvent servir d'ornement aux dames ... par M. B*** Dr M.*, Paris 1771.

Buc'hoz 1788
Pierre-Joseph Buc'hoz, *Dissertations sur le tabac, le café, le cacao et le thé, 2e édition*, Paris 1788.

Büchsel 2019
Martin Büchsel, *Bildmacht und Deutungsmacht. Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*, Paderborn 2019.

Burke 1995
Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge 1995.

Burns 2007
Thea Burns, *The Invention of Pastel Painting*, London 2007.

Calvet 2018
Antoine Calvet, *L'Alchimie au Moyen âge. XIIe–XVe siècles*, Paris 2018.

Campbell 1999
Mary Baine Campbell, *Wonder and Science. Imagining Worlds in Early Modern Europe*, New York 1999.

Campbell 2016 [2010]
Erin J. Campbell, Balancing Act. Andrea Brustolon's ‚La Forca' and the Display of Imported Porcelain in Eighteenth-Century Venice, in: Alden Cavanaugh (Hg.), *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, New York 2016 [2010], S. 107–118.

Caraccioli 1760
Louis-Antoine de Caraccioli, *Le livre de quatre couleurs*, Liège 1760.

Caraccioli 1768
Louis-Antoine de Caraccioli, *Dictionnaire critique, pittoresque et sentencieux*, 3 Bde., Lyon 1768.

Caraccioli 1770
Louis-Antoine de Caraccioli, *La critique des dames et messieurs à leur toilette*, o. O. 1770.

Cassidy-Geiger 2007
Maureen Cassidy-Geiger, Von Zucker und Silber zum Porzellan. Die Konditorei und die öffentliche Tafel in Dresden unter August III., in: *KERAMOS* 198, 2007, S. 31–48.

Castelluccio 2009
Stéphane Castelluccio (Hg.), *Le commerce du luxe à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles.* Échanges nationaux et internationaux, Bern 2009.

Castiglione 1965 [1528]
Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, hg. v. Giulio Preti, Turin 1965 [1528].

Castiglione 2004
Baldassare Castiglione, *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, aus dem Italienischen von Albert Wesselski, mit einem Vorwort von Adreas Beyer, Berlin 2004.

Cauna 1987
Jacques de Cauna, *Au temps des iles à sucre. Histoire d'une plantation de Saint-Domingue au XVIIIe siècle*, Paris 1987.

Cavanaugh 2016 [2010]
Alden Cavanaugh (Hg.), *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, New York 2016 [2010].

Chandernagor/Poisson 2001
Françoise Chandernagor und Georges Poisson, *Maintenon*, Paris 2001.

Chatman 2000
Samuel L. Chatman, „There are no Slaves in France". A Re-Examination of Slave Laws in Eighteenth Century France, in: *The Journal of Negro History* 85: 3, 2000, S. 144–153.

Childs 2016 [2010]
Adrienne L. Childs, Sugar Boxes and Blackamoors. Ornamental Blackness in Early Meissen Porcelain, in: Alden Cavanaugh und Michael E. Yonan (Hg.), *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, New York 2016 [2010], S. 159–177.

Chilton 2009
Meredith Chilton (Hg.), *Fired by Passion. Barockes Wiener Porzellan der Manufaktur Claudius Innocentius Du Paquier*, 3 Bde., Stuttgart 2009.

Clarke 1974
Timothy H. Clarke, Lattimo. A Group of Venetian Glass Enameled on an Opaque-White Ground, in: *Journal of Glass Studies* 16, 1974, S. 22–56.

Cohen 1996
Sarah Cohen, Body as „Character" in Early Eighteenth-Century French Art and Performance, in: *The Art Bulletin* 78: 3, 1996, S. 454–466.

Cohen 2000
Sarah Cohen, *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*, Cambridge 2000.

Condillac 1754
Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations, à Madame la comtesse de Vassé*, 2 Bde., London 1754.

Cordey 1939
Jean Cordey, *Inventaire des Biens de Madame de Pompadour rédigé après son décès*, Paris 1939.

Cordez 2013
Philippe Cordez, Ebenholz-Sklaven. Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706), in: *kritische berichte* 3, 2013, S. 24–41.

Cordez 2021
Philippe Cordez, *Kunsthistorische Objektwissenschaft und Mittelalter-Studien. Überblick zu den Habilitationsschriften*, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, erschienen 2022 auf ART-Dok, 2021.

Courajod 1873
Louis Courajod (Hg.), *Livre-journal de Lazare Duvaux. Marchand-bijoutier ordinaire du roy. 1748–1758*, 2 Bde., Paris 1873.

Créquy 1834–1836
Renée de Froulay marquise de Créquy, *Souvenirs de la Marquise de Créquy de 1710 à 1803*, 5 Bde., Paris 1834–1836.

Croÿ 1906–1907
Emmanuel de Croÿ, *Journal inédit du duc de Croÿ (1718–1784), publié, d'après le ms. autographe conservé à la bibliothèque de l'Institut, avec introd., notes et index par le Vicomte de Grouchy et Paul Cottin*, 4 Bde., Paris 1906–1907.

Curran 2011
Andrew S. Curran, *The Anatomy of Blackness. Science and Slavery in an Age of Enlightenment*, Baltimore 2011.

d'Albis 2003
Antoine d'Albis, *Traité de la porcelaine de Sèvres*, Dijon 2003.

d'Argenson 1859–1867
René-Louis de Voyer marquis d'Argenson, *Mémoires et Journal inédit du Le Marquis Argenson*, 9 Bde., Paris 1859–1867.

d'Oberkirch 1854
Henriette Louise von Waldner baronne d'Oberkirch, *Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, 2 Bde., Brüssel 1854.

Danckert 1992 [1954]
Ludwig Danckert, *Handbuch des europäischen Porzellans*, München 1992 [1954].

Dandré Bardon 1765
Michel-François Dandré Bardon, *Traité de Peinture, suivi d'un essai sur la sculpture*, 2 Bde., Paris 1765.

Daston/Galison 2007
Lorraine Daston und Peter Galison, *Objectivity*, New York 2007.

Dauterman 1986
Christian Dauterman, *Sèvres Porcelain. Makers and Marks of the Eighteenth Century*, New York 1986.

Davillier 1870
Ch. Davillier, *Une Vente d'actrice sous Louis XVI. Mlle Laguerre, de l'Opéra*, Paris 1870.

Davis 1997
David Brion Davis, Constructing Race. A Reflection, in: *The William and Mary Quarterly* 54: 1, 1997, S. 7–18.

Debien 1974
Gabriel Debien, *Les esclaves aux Antilles françaises, XVII–XVIIIe siècles*, Basse-Terre 1974.

Decker 2007
Michel de Decker, *La marquise des plaisirs. Madame de Pompadour*, Paris 2007.

Delarue 2022
Dominic Delarue (Hg.), *Challenging the Iconic Turn. Positionen, Methoden, Perspektiven*, Berlin 2022.

Devaureix 2017
Christophe Devaureix, *La beauté est toujours reine? Bildliche Legitimationsstrategien königlicher Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.*, Baden-Baden 2017.

Dobie 2007
Madeleine Dobie, Orientalism, Colonialism, and Furniture in Eighteenth-Century France, in: Dena Goodman und Kathryn Norberg (Hg.), *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us About the European and American Past*, New York 2007, S. 13–36.

Droguet 2004
Anne Droguet, *Les Styles Transition et Louis XVI*, Paris 2004.

Ducamp 1993
Emmanuel Ducamp (Hg.), *Pavlovsk. The Palace and the Park*, Paris 1993.

Duden 1987
Barbara Duden, *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*, Stuttgart 1987.

Dufour 1688
Philippe Sylvestre Dufour, *Traitez nouveaux et curieux du café, du thé et du chocolate*, Lyon 1688.

Duindam 1995
Jeroen Duindam, *Myth's of Power. Norbert Elias and the Early Modern European Court*, Amsterdam 1995.

Duindam 2003
Jeroen Duindam, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals*, Cambridge 2003.

Duncan 1973
Carol Duncan, Happy Mothers and Other Ideas in French Art, in: *The Art Bulletin* 55: 4, 1973, S. 570–583.

Dupré 2014
Sven Dupré, Die Feuerkünste, in: Sven Dupré (Hg.), *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*, Ausst.Kat. Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, München 2014, S. 84–113.

Durand et al. 2014
Jannic Durand, Michèle Bimbenet und Frédéric Dassas, *Décors, mobilier et objets d'art du Musée du Louvre. De Louis XIV à Marie-Antoinette*, Paris 2014.

Duveen Brothers o. J.
Duveen Brothers (Hg.), *A Writing Table Decorated with Sevres Panels and Ormolu by Martin Carlin, French Ebeniste, Period of Louis XVI. From the Grand Palace of Pavlovsk, Russia*, Series IV.B Brochures. Decorative Arts, 1910-1962, ohne Ort o. J.

Dyer 1997
Richard Dyer, *White*, London/New York 1997.

Elias 1989 [1969]
Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt a. M. 1989 [1969].

Encyclopédie 1751–1772
Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, 28 Bde., Paris 1751–1772.

Encyclopédie méthodique 1782–1832
Jacques Lacombe, *Encyclopédie méthodique*, 206 Bde., Paris 1782–1832.

Eriksen/Bellaigue 1987
Svend Eriksen und Geoffrey de Bellaigue, *Sèvres Porcelain. Vincennes and Sèvres 1740–1800*, London 1987.

Faret 1664 [1630]
Nicolas Faret, *L'Honnête Homme, ou l'Art de plaire à la Cour*, Straßburg 1664 [1630].

Favart 1765
Charles Simon Favart, *Soliman Second, Ou Les Trois Sultanes. Comedie En Trois Actes, En Vers*, Dresden 1765.

Favart 1777
Charles Simon Favart, *Solimann der Zweyter oder die drey Sultaninnen. Ein Lustspiel in drey Aufzügen*, Münster 1777.

Fayen 2003
Sarah N. Fayen, Tilt-Top Tables and Eighteenth-Century Consumerism, in: *American Furniture*, 2003, S. 95–137.

Fend 2001
Mechthild Fend, Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres, in: Barbara Eschenburg (Hg.), *Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, Ausst.Kat. Kunstbau Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Köln 2001, S. 71–79.

Fend 2003
Mechthild Fend, Touche nerveuse. Fragornard trifft Diderot, in: *konkursbuch* 41: Haut, 2003, S. 204–214.

Fend 2004
Mechthild Fend, Medium Haut. Oberflächen und Körpergrenzen in Malerei und Medizin des 19. Jahrhunderts, in: Susanne Von Falkenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle und Bettina Uppenkamp (Hg.), *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code*, Marburg 2004, S. 242–256.

Fend 2005
Mechthild Fend, Bodily and Pictorial Surfaces. Skin in French Art and Medicine, 1790–1860, in: *Art History* 28: 3, 2005, S. 311–339.

Fend 2007
Mechthild Fend, Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts, in: Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, S. 87–104.

Fersen 1878
Jean Axel de Fersen, *Le comte de Fersen et la Cour de France*, 2 Bde., Paris 1878.

Festa 2005
Lynn Festa, Cosmetic Differences. The Changing Faces of England and France, in: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 34, 2005, S. 25–54.

Freud 1972 [1900]
Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a. M. 1972 [1900].

Frotscher 2003
Sven Frotscher, *dtv-Atlas Keramik und Porzellan*, München 2003.

Fuchs/Henseke 1987
Günther Fuchs und Hans Henseke, *Das französische Kolonialreich*, Berlin 1987.

Füssel 2012
Marian Füssel, *Der Siebenjährige Krieg. Ein Weltkrieg im 18. Jahrhundert*, München 2012.

Gafifullin 2001
Rifat Gafifullin, Kunst und Antiquitäten aus den Leningrader Schlossmuseen 1926–1934, in: Waltraud Bayer (Hg.), *Verkaufte Kultur. Die sowjetischen Kunst-und Antiquitätenexporte 1919–1938*, Frankfurt a. M. 2001, S. 63–85.

Gairaud/Perthuis 1992
Yves Gairaud und Françoise de Perthuis, *Guide du meuble ancien*, Paris 1992.

Gallet 1980
Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux. 1736–1806*, Paris 1980.

Garat/Sautreau de Marsy 1791
Dominique Joseph Garat und Claude-Sixte Sautreau de Marsy (Hg.), *Poésies diverses de M. de Bonnard*, Paris 1791.

Gates/Curran 2022
Henry Louis Gates Jr. und Andrew S. Curran, *Who's Black and Why? A Hidden Chapter from the Eighteenth-Century Invention of Race*, Cambridge/London 2022.

Gautier 2017
Jean-Jacques Gautier, Georges Jacob. Le génie des Révolutions, in: Jean-Jacques Gautier und Pauline Sombstay (Hg.), *Sièges en société. Histoire du siège du Roi-Soleil à Marianne*, Ausst.Kat. Galerie des Gobelins, Paris, Paris 2017, S. 47–54.

Gay 1777
John Gay, *The Poetical Works of John Gay. Including His Fables*, 3 Bde., Edinburgh 1777.

Gell 1998
Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

Genlis 1825
Stéphanie Félicité de Genlis, *Mémoires inédits de madame la comtesse de Genlis. Sur le dix-huitième siècle et la révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, 10 Bde., Paris 1825.

Gerken 2007
Rosemarie Gerken, *La Toilette. Die Inszenierung eines Raumes im 18. Jahrhundert in Frankreich*, Hildesheim 2007.

Gerste 2021
Ronald D. Gerste, *Amerika verstehen. Geschichte, Politik und Kultur der USA*, Stuttgart 2021.

Gherli 1721
Fulvio Gherli, *Il Proteo Metallico O sia Delle trasformazioni superficiali de' Metalli, e delle differenti preparazioni de medesimi molto proprie per debellare i mali più atroci, che il Corpo Umano affliggono, e per iscoprire gl'inganni de' falsi Chimici*, Venedig 1721.

Goder et al. 1982
Willy Goder, Wolfgang Schulle, Otfried Wagenbreth und Hannes Walter, Die technische Entwicklung von Böttgersteinzeug und Böttgerporzellan, in: Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler (Hg.), *Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans*, Stuttgart 1982, S. 99–127.

Goncourt 1878
Edmond und Jules de Goncourt, *Madame de Pompadour*, Paris 1878.

Goncourt 1880
Edmond und Jules de Goncourt, *La Du Barry. Nouvelle édition, revue et augmentée de lettres et documents inédits*, Paris 1880.

Goodman 1995
Jordan Goodman, Excitantia; or, How Enlightenment Europe Took to Soft Drugs, in: Jordan Goodman, Paul E. Lovejoy und Andrew Sherratt (Hg.), *Consuming Habits. Drugs in History and Anthropology*, London 1995,

Goodman 2007
Dena Goodman, The Secrétaire and the Integration of the Eighteenth-Century Self, in: Dena Goodman und Kathryn Norberg (Hg.), *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us About the European and American Past*, New York 2007, S. 183–203.

Goodman 2009
Dena Goodman, *Becoming a Woman in the Age of Letters*, Cornell 2009.

Goodman-Soellner 1987
Elise Goodman-Soellner, Boucher's „Madame de Pompadour at Her Toilette", in: *Simiolus* 17: 1, 1987, S. 41–58.

Goodman/Norberg 2007
Dena Goodman und Kathryn Norberg (Hgs.), *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us About the European and American Past*, New York 2007.

Goudar 1765
Ange Goudar, *L'espion chinois ou L'envoyé secret de la cour de Pékin. Pour examiner l'état présent de l'Europe, traduit du chinois*, 6 Bde., Köln 1765.

Greenblatt 1980
Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago/London 1980.

Grellet Desprades 1777
Joseph Grellet Desprades, *Les Quatre parties du jour à la ville. Traduction libre d'Italien de l'abbé Parini, sur la sixième Edition, faite à Milan en 1771, avec le Texte à la suite*, Paris 1777.

Greve 2013
Anna Greve, *Farbe. Macht. Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe 2013.

Groot 2006
Joanna de Groot, Metropolitan Desires and Colonial Connections. Reflections on Consumption and Empire, in: Catherine Hall und Sonya Rose (Hg.), *At Home with the Empire. Metropolitan Culture and the Imperial World*, Cambridge 2006, S. 166–190.

Gruder 2002
Vivian R. Gruder, The Question of Marie-Antoinette. The Queen and Public Opinion before the Revolution, in: *French History* 16, 2002, S. 269–298.

Gumenyuk 2010
Elena Gumenyuk, Porcelain and Glass Artworks, in: N. Tretyakov (Hg.), *Pavlovsk Art Collections. The State Museum „Pavlovsk"*, Sankt Petersburg 2010, S. 70–80.

Guzanow 1993
Alexei Nikolaievich Guzanow, 1781–1782. The Grand Tour of the Comte and Comtesse du Nord, in: Emmanuel Ducamp (Hg.), *Pavlovsk. The Palace and the Park*, Paris 1993, S. 17–38.

Gwilt 2014
Joanna Gwilt, *Vincennes and Early Sèvres Porcelain from the Belvedere Collection*, London 2014.

Haage 1996
Bernhard Dietrich Haage, *Alchemie im Mittelalter. Ideen und Bilder. Von Zosimos bis Paracelsus*, Zürich/Düsseldorf 1996.

Haage 2005
Bernhard Dietrich Haage, Elementenlehre, in: Werner E. Gerabek, Bernhard D. Haage, Gundolf Keil und Wolfgang Wegner (Hg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Berlin/New York 2005, S. 342f.

Hahn 2005
Hans Peter Hahn, *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin 2005.

Halde 1735
Jean-Baptiste du Halde, *Description geographique, historique, chronologique, politique et physique de L'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, 4 Bde., Paris 1735.

Haney López 2006
Ian Haney López, *White by Law. The Legal Construction of Race*, New York 2006.

Hantschmann 1996
Katharina Hantschmann, *Nymphenburger Porzellan 1797–1847. Geschichte, Modelle, Dekore*, München 1996.

Haselgrove/Murray 1979
Dennis Haselgrove und John Murray, *John Dwight's Fulham Pottery. 1672–1978. A Collection of Documentary Sources*, Supplement to Journal of Ceramic History 11, Stoke on Trent 1979.

Haslip 1992
Joan Haslip, *Madame Dubarry. The Wages of Beauty*, New York 1992.

Havard 1894
Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris 1894.

Heitzmann 2007
Annick Heitzmann, La laiterie de Rambouillet, in: *Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles* 10, 2007, S. 46–57.

Hellman 1999
Mimi Hellman, Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France, in: *Eigteenth-Century Studies* 32: 4, 1999, S. 415–445.

Hellman 2016 [2010]
Mimi Hellman, The Nature of Artifice. French Porcelain Flowers and the Rhetoric of the Garnish, in: Alden Cavanaugh (Hg.), *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, New York 2016 [2010], S. 39–64.

Herda-Mousseaux 2018
Rose-Marie Herda-Mousseaux, Enjoliver. L'Exemple du fleurissement, in: Rose-Marie Herda-Mousseaux (Hg.), *La Fabrique du luxe. Les marchands merciers parisiens au XVIIIe siècle*, Ausst.Kat. Musée Cognacq-Jay, Paris, Paris 2018, S. 38–47.

Hicks 2010
Dan Hicks, The Material-Cultural Turn. Event and Effect, in: Dan Hicks und Mary C. Beaudry (Hg.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford 2010, S. 25–98.

Hochedlinger 1997
Michael Hochedlinger, „La cause de tous les maux de la France". Die ‚Austrophobie' im revolutionären Frankreich und der Sturz des Königtums 1789–1792, in: *Francia. Forschungen zur west-europäischen Geschichte* 24: 2, 1997, S. 73–120.

Hochkirchen 2018
Britta Hochkirchen, *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*, Göttingen 2018.

Hodacs/Nyberg/Van Damme 2018
Hanna Hodacs, Kenneth Nyberg und Stéphane Van Damme, *Linnaeus, Natural History and the Circulation of Knowledge*, Oxford 2018.

Hoffmann 1982
Klaus Hoffmann, Johann Friedrich Böttger. Stationen seines Lebens, in: Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler (Hg.), *Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans*, Stuttgart 1982, S. 71–98.

Hoffmann 1985
Klaus Hoffmann, *Johann Friedrich Böttger. Vom Alchemistengold zum weißen Porzellan*, Berlin 1985.

Horowitz 1977
Louise K. Horowitz, *Love and Language. A Study of the Classical French Moralist Writers*, Columbus 1977.

Huas 2011
Jeanine Huas, *Madame du Barry*, Paris 2011.

Hyde 2000
Melissa Hyde, The „Makeup" of the Marquise. Boucher's Portrait of Pompadour at Her Toilette, in: *Art Bulletin* 82, 2000, S. 453–475.

Hyde 2005
Elizabeth Hyde, *Cultivated Power. Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*, Philadelphia 2005.

Hyde 2008
Melissa Hyde, Troubling Identities and the Agreeable Game of Art. From Madame de Pompadour's Theatrical ‚Breeches' of Decorum to Drouais's Portrait of Madame du Barry En Homme, in: Andrea Pearson (Hg.), *Women and Portraits in Early Modern Europe. Gender, Agency, Identity*, Aldershot 2008, S. 161–182.

Jacob 1874
P. L. Jacob, *Catalogue des livres de Mme Du Barry, avec les prix. A Versailles, 1771*, Production du catalogue manuscrit original, Paris 1874.

Jacobus 1992
Mary Jacobus, Incorruptible Milk. Breast-feeding and the French Revolution, in: Sara E. Melzer und Leslie W. Rabine (Hg.), *Rebel Daughters. Women and the French Revolution*, New York 1992, S. 54–75.

Jones 2013a
Christine A. Jones, *Shapely Bodies. The Image of Porcelain in Eighteenth-Century France*, Plymouth 2013.

Jones 2013b
Christine A. Jones, Exotic Edibles. Cofee, Tea, Chocolate and the Early Modern French How-to, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 43: 3, 2013, S. 623–653.

Jordan/Brown/Wood 2012
Winthrop D. Jordan, Christopher Leslie Brown und Peter H. Wood, *White over Black. American Attitudes Toward the Negro, 1550–1812*, Chapel Hill 2012.

Kaiser 2000
Thomas E. Kaiser, Who's Afraid of Marie-Antoinette? Diplomacy, Austrophobia and the Queen, in: *French History* 14, 2000, S. 241–271.

Kaltschmidt 1834
Jakob Heinrich Kaltschmidt, *Kurzgefasstes vollständiges stamm- und sinnverwandtschaftliches Gesammt-Wörterbuch der Deutschen Sprache aus allen ihren Mundarten und mit allen Fremdwörtern. Ein Hausschatz der Muttersprache für alle Stände des Deutschen Volkes*, Leipzig 1834.

Kantorowicz 1990 [1957]
Ernst Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990 [1957].

Kat. Detroit 1933
Detroit Institute of Art (Hg.), *A Catalogue of Works of Art of the Eighteenth Century in the Collection of Anna Thomson Dodge*, Detroit 1933.

Kat. Detroit 1996
Alan Phipps Darr, *The Dodge Collection of Eighteenth-Century French and English Art in The Detroit Institute of Arts*, New York 1996.

Kat. Dresden 2006
Ulrich Pietsch, Anette Loesch und Eva Ströber (Hg.), *China. Japan. Meißen. Die Porzellansammlung zu Dresden*, München 2006.

Kat. Eichenzell 1999
Christine Klössel (Hg.), *Königliches Porzellan aus Frankreich. Sammlerstücke und Service der Manufaktur Vincennes/Sèvres*, Eichenzell 1999.

Kat. Hartford 2000
Linda H. Roth und Clare Le Corbeiller, *French Eighteenth-Century Porcelain at the Wadsworth Atheneum. The J. Pierpont Morgan Collection*, Hartford 2000.

Kat. Houston 2008
Katherine S. Howe (Hg.), *Rienzi. European Decorative Arts and Paintings*, London 2008.

Kat. Lissabon 1969
Museu Calouste Gulbenkian (Hg.), *Objets d'art français de la Collection Calouste Gulbenkian*, Lissabon 1969.

Kat. London 1974
Geoffrey de Bellaigue, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Furniture, Clocks, and Guilt Bronzes*, 2 Bde., London 1974.

Kat. London 1988
Rosalind Savill, *The Wallace Collection. Catalogue of Sèvres Porcelain*, 3 Bde., London 1988.

Kat. London 1989
John Ingamells, *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures*, 4 Bde., London 1989.

Kat. London 2009
Geoffrey de Bellaigue, *French Porcelain in the Collection of Her Majesty the Queen*, 3 Bde., London 2009.

Kat. Los Angeles 2001
Gillian Wilson und Catherine Hess (Hg.), *Summary Catalogue of European Decorative Arts in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2001.

Kat. Malibu 1991
Adrian Sassoon, *Vincennes and Sèvres Porcelain. Catalogue of the Collections*, Malibu 1991.

Kat. Malibu 1999
Gillian Wilson, *Mounted Oriental Porcelain in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 1999.

Kat. München 2005
Friederike Ulrichs, *Die ostasiatische Porzellansammlung der Wittelsbacher in der Residenz München*, München 2005.

Kat. New York 1964
Christian Dautermann, James Parker und Edith Appleton Standen, *Decorative Art from the Samuel H. Kress Collection at the Metropolitan Museum of Art. The Tapestry Room from Croome Court, Furniture, Textiles, Sèvres Porcelains and Other Objects*, Aylesbury 1964.

Kat. New York 1966
Francis John Bagott Watson, *The Wrightsman Collection*, 5 Bde., New York 1966.

Kat. New York 2010
Daniëlle Kisluk-Grosheide und Jeffrey Munger (Hg.), *The Wrightsman Galleries for French Decorative Arts. The Metropolitan Museum of Art*, New Haven/London 2010.

Kat. Paris 1993
Daniel Alcouffe, Anne Dion-Tenenbaum und Amaury Lefébure, *Le Mobilier du Musée du Louvre*, 2 Bde., Dijon 1993.

Kat. Paris 1995
Musée du Louvre (Hg.), *Nouvelles acquisitions du département des Objets d'art. 1990–1994*, Paris 1995.

Kat. Petersberg 2016
Antje Scherner und Stefanie Cossalter-Dallmann (Hg.), *Aus der Schatzkammer der Geschichte. Vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert*, Petersberg 2016.

Kat. Waddesdon 1967
Ellis Waterhouse, *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor. Paintings*, London 1967.

Kat. Weiden 1994
Florian Hufnagl (Hg.), *Porzellan aus China. Sammlung Seltmann*, Heidelberg 1994.

Kemp 1992
Wolfgang Kemp, Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 307–332.

Kenzelmann 1977 [1810]
M. Chr. Beatus Kenzelmann, *Historische Nachrichten über die königliche Porzellan-Manufaktur zu Meissen und deren Stifter Johann Friedrich Freiherrn von Böttger*, Leipzig 1977 [1810].

Kéralio 1791
Louise-Félicité Guinement de Kéralio Robert, *Les crimes des reines de France depuis le commencement de la monarchie jusqu'à Marie-Antoinette*, hrsg. v. Louis Marie Prudhomme, Paris 1791.

Kerr 1986
Rose Kerr, *Chinese Ceramics. Porcelain of the Qing Dynasty 1644–1911*, London 1986.

Kieffer 2014
Fanny Kieffer, The Laboratories of Art and Alchemy at the Uffizi Gallery in Renaissance Florence. Some Material Aspects, in: Sven Dupré (Hg.), *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Cham u. a. 2014, S. 105–128.

Kingery/Vandiver 1984
W. David Kingery und Pamela B. Vandiver, Medici Porcelain, in: *Faenza* 70, 1984, S. 441–453.

Koos 2007
Marianne Koos, Die Haut der Bilder. Oberfläche und Geschlecht in der Kunst des 18. Jahrhunderts, in: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 44: 2, 2007, S. 75–85.

Koos 2014
Marianne Koos, *Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard (1702–1789)*, Paderborn 2014.

L'année littéraire 1755
Élie-Catherine Fréron (Hg.), Lettre III. Exposition des tableaux, in: *L'année littéraire* 6, 1755, S. 49–72.

L'Avantcoureur 1763
Anonym, Nouveaux cartels pour les montres, in: *L'Avantcoureur* 3. Januar, 1763, S. 13.

L'Avantcoureur 1765
Anonym, Vases de Porcelaine à fleurs, in: *L'Avantcoureur* 22. April, 1765, S. 149f.

La Bibliothèque des dames 1764
Anonym, V. L'Amour sans fard, in: *La Bibliothèque des dames, ou choix de pièces nouvelles, instructives et amusantes, en prose et en vers* XII: Montag, 19. März, 1764, S. 192.

La Bruyère 1720 [1688]
Jean de la Bruyère, *Les Charactères de Théophraste. Traduits du Grec. Avec les charactères ou Les Mœurs de ce siècle*, 3 Bde., Amsterdam 1720 [1688].

La Bruyère 1754
Jean de La Bruyère, *Theophrasts Kennzeichen der Sitten Nebst des Herrn Johann de la Bruyere*, Regensburg/Wien 1754.

La Rochefoucauld 1779 [1664]
Alexandre François de la Rochefoucauld, *Les Pensées, Maximes et réflexions morales de M. le duc de la Rouchefoucauld*, Dresden 1779 [1664].

La Rochefoucauld 1875
Alexandre François de la Rouchefoucauld, *Maximen und Reflexionen. Deutsch durch Friedrich Hörlek*, Leipzig 1875.

Lafont 2019
Anne Lafont, *L'Art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon 2019.

Lajer-Burcharth 2001
Ewa Lajer-Burcharth, Pompadour's Touch. Difference in Representation, in: *Representations* 73: 1, 2001, S. 54–88.

Lajer-Burcharth 2006
Ewa Lajer-Burcharth, Pompadour's Dream. Boucher, Diderot, and Modernity, in: Melissa Hyde und Mark Ledbury (Hg.), *Rethinking Boucher*, Los Angeles 2006, S. 229–251.

Landweber 2015
Julia Landweber, „This Marvelous Bean". Adopting Coffee into Old Regime French Culture and Diet, in: *French Historical Studies* 38: 2, 2015, S. 193–223.

Lane 1961
Arthur Lane, The Gaignières-Fonthill Vase. A Chinese Porcelain of about 1300, in: *The Burlington Magazine* 103: 697 (April), 1961, S. 124–133.

Langner 1963
Johannes Langner, Architecture pastorale sous Louis XVI, in: *Art de France* 3, 1963, S. 170–186.

Lanoë 2003
Catherine Lanoë, L'Invention du rouge au XVIIIe siècle, in: Liliane Hilaire-Pérez und Marie-Françoise Garçon (Hg.), *Les Chemins de la nouveauté*, Paris 2003, S. 91–102.

Lastinger 1996
Valérie Lastinger, Re-Defining Motherhood. Breast-Feeding and the French Enlightenment, in: *Women's Studies* 25: 6, 1996, S. 603–617.

Le Bailly 1858
Le Bailly (Hg.), *L'ancien et le nouveau langage des fleurs*, Paris 1858.

Le Camus de Mézières 1780
Nicolas Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture ou l'Analogie de cet art avec nos sensations*, Paris 1780.

Le Roi 1861
Joseph-Adrien le Roi, *Histoire des rues de Versailles et de ses places et avenues, depuis l'origine de cette ville jusqu'à nos jours*, 2e édition, Versailles 1861.

Lefuel 1923
Hector Lefuel, *Georges Jacob.* Ébéniste du XVIIIe siècle, Paris 1923.

Lemonnier 1983
Patricia Lemonnier, *Weisweiler*, Paris 1983.

Lever 2000
Évelyne Lever, *Madame de Pompadour*, Paris 2000.

Liot 2010
Thierry Liot, *Rambouillet au XVIIIe siècle*, Rambouillet 2010.

Liotard 1781
Jean-Étienne Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture*, Genf 1781.

Littré 1873–1874
Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris 1873–1874.

Liverani 1936
Giuseppe Liverani, Introduzione ad un catalogo delle porcellane dei Medici. Saggio di analisi cronologica, in: *Faenza* 24: 1–2, 1936, S. 6–42.

Luynes 1860–1865
Louis Dussieux und Eudoxe Soulié (Hg.), *Mémoires de Duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735–1758)*, 17 Bde., Paris 1860–1865.

Mabille 2000
Gérard Mabille, Une dation au Louvre. Le Moulin à café en or de Madame de Pompadour, in: *Revue du Louvre* 50: 5, 2000, S. 20f.

Maës 2016
Antoine Maës, *La laiterie de Marie-Antoinette à Rambouillet. Un temple pastoral pour le plaisir de la reine*, Montreuil 2016.

Marchand 2020
Suzanne L. Marchand, *Porcelain. A History from the Heart of Europe*, Princeton/Oxford 2020.

Martin 2009
Morag Martin, *Selling Beauty. Cosmetics, Commerce, and Frenche Society. 1750–1830*, Baltimore 2009.

Martin 2011
Meredith Martin, *Dairy Queens. The Politics of Pastoral Architecture from Catherine de' Medici to Marie-Antoinette*, Cambridge 2011.

Martinón-Torres et al. 2006
Marcos Martinón-Torres, Thilo Rehren und Ian C. Freestone, Mullite and the Mystery of Hessian Wares, in: *Nature* 444, 2006, S. 437–438.

Massie 1990
Suzanne Massie, *Pavlovsk. The Life of a Russian Palace*, Boston 1990.

Mataraci o. J.
Aliye Fatma Mataraci, Soliman Second, ou Les Trois Sultanes (1761). Manifestation of Eighteenth-Century French Interest in the Ottomans, in: Reinhard Eisendle, Suna Suner und H. E. Weidinger (Hg.), *Culture and Diplomacy. Ambassadors as Cultural Actors in the Ottoman-European Relationships from the 16th to the 19th Century*, [in Vorbereitung], o. J., N.N.

McGrath 2012
Elizabeth McGrath, Caryatids, Page Boys, and African Fetters. Themes of Slavery in European Art, in: Elizabeth Mcgrath und Jean Michel Massing (Hg.), *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, London 2012, S. 3–38.

Méjanès 2002
Jean-François Méjanès, *Maurice-Quentin Delatour. La Marquise de Pompadour*, Paris 2002.

Mendelsohn 1982
Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's „Due Lezzioni" and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor 1982.

Mengara 2001
Daniel M. Mengara, Introduction. White Eyes, Dark Reflections, in: Daniel M. Mengara (Hg.), *Images of Africa. Stereotypes and Realities*, Trenton/Esmara 2001, S. 1–20.

Menninger 2004
Annerose Menninger, *Genuss im kulturellen Wandel. Tabak, Kaffee, Tee und Schokolade in Europa (16.–19. Jahrhundert)*, Stuttgart 2004.

Mercier 1782–1783
Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 8 Bde., Amsterdam 1782–1783.

Mercure de France 1742
Anonym, Traduction en Vers du Poëme-Héroï-comique de la Boucle de Cheveux enlevée, in: *Mercure de France* November, 1742, S. 2474–2493.

Mercure de France 1755
Anonym, Peinture. Réflexions sommaires sur les ouvrages exposés au Louvre cette année, in: *Mercure de France* November, 1755, S. 177–189.

Méré 1700
gen. Chevalier de Méré Antoine Gombaud, Œuvres posthumes de M. le chevalier de Méré. De la vraïe Honnêteté. De l'Eloquence & de l'Entretien. De la Delicatesse dans les choses & dans l'expression. Le Commerce du Monde, Paris 1700.

Miller 2008
Christopher L. Miller, *The French Atlantic Triangle. Literature and Culture of the Slave Trade*, Durham 2008.

Miller/Young 2015
Elizabeth Miller und Hilary Young (Hg.), *The Arts of Living. Europe 1600–1815*, London 2015.

Mintz 1987
Sidney W. Mintz, *Die süße Macht. Kulturgeschichte des Zuckers*, aus dem Amerikanischen von Hanne Herkommer, Frankfurt a. M./New York 1987.

Moran 2005
Bruce T. Moran, *Distilling Knowledge. Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*, Cambridge/London 2005.

Morris 2016
Michael Morris, Standard White. Dismantling White Normativity, in: *California Law Review* 104: 4, 2016, S. 949–978.

Mrazek/Neuwirth 1970
Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth, *Wiener Porzellan. 1718–1864*, Wien 1970.

Neuville 1872
Anaïs de Neuville, *Le Véritable langage des fleurs*, Paris 1872.

Newman 2004
William R. Newman, *Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago/London 2004.

Newman 2018
William R. Newman, From Fire to Forces. Some Transformations of Imagery in Alchemical Texts from the High Middle Ages to Newton, in: Frank Fehrenbach, Robert Felfe und Karin Leonhard (Hg.), *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*, Berlin/Boston 2018, S. 53–73.

Newman/Principe 2002
William R. Newman und Lawrence M. Principe, *Alchemy Tried in the Fire. Starkey, Boyle, and the Fate of Helmontian Chymistry*, Chicago 2002.

Nicholson 2003
Kathleen Nicholson, Practicing Portraiture. Mademoiselle de Clermont and J.-M. Nattier, in: Melissa Hyde und Jennifer Milam (Hg.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Florenz 2003, S. 64–90.

Nies 1967
Fritz Nies, Zum Ursprung von Fr. Guéridon und seiner Geschichte im 17. Jahrhundert, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N. F. 17, 1967, S. 353–364.

Norberg 2007
Kathryn Norberg, Goddesses of Taste. Courtesans and their Furniture in Late Eighteenth-Century Paris, in: Dena Goodman und Kathryn Norberg (Hg.), *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us About the European and American Past*, New York 2007, S. 97–114.

Northrup 2014
David Northrup, *Africa's Discovery of Europe. 1450–1850*, Oxford 2014.

Ovid 2005
Ovid, *Metamorphosen*, übersetzt und hg. v. Hermann Breitenbach mit einer Einleitung von L. P. Wilkinson, Stuttgart 2005.

Panckoucke 1782–1830
Charles-Joseph Panckoucke, *Encyclopédie méthodique*, Paris 1782–1830.

Parker 1966
James Parker, French Eighteenth-Century Furniture Depicted on Canvas, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 24: 5, 1966, S. 177–192.

Parmentier 2000
Bérengère Parmentier, *Le siècle des moralistes. De Montaigne à LaBruyère*, Paris 2000.

Peabody 1996
Sue Peabody, *There Are No Slaves in France. The Political Culture of Race and Slavery in the Ancien Régime*, Oxford 1996.

Pereira Coutinho 1999
Maria Isabel Pereira Coutinho, *18th Century French Furniture*, Lissabon 1999.

Pernety 1757
Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture, et gravure*, Paris 1757.

Pietsch 1996
Ulrich Pietsch, *Johann Gregorius Höroldt, 1696–1775, und die Meissener Porzellanmalerei. Zur dreihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, Leipzig 1996.

Pietsch 2001
Ulrich Pietsch, Tschirnhaus und das europäische Porzellan, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), *Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651–1708). Experimente mit dem Sonnenfeuer*, Ausst.Kat. Mathematisch-Physikalischer Salon, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2001, S. 68–74.

Pietsch/Bischoff 2014
Ulrich Pietsch und Cordula Bischoff (Hg.), *Japanisches Palais zu Dresden. Die Königliche Porzellansammlung Augusts des Starken*, München 2014.

Piles 1699 [1673]
Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris 1699 [1673].

Piles 1708
Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708.

Pillivuyt 1985
Ghislaine Pillivuyt, *Les Flacons de la séduction. L'Art de parfum au XVIIIe siècle*, Lausanne 1985.

Pinkard 2009
Susan Pinkard, *A Revolution in Taste. The Rise of French Cuisine*, New York 2009.

Pope 1714
Alexander Pope, *The Rape of the Lock*, London 1714.

Posner 1990
Donald Posner, Mme. de Pompadour as a Patron of the Visual Arts, in: *The Art Bulletin* 72: 1, 1990, S. 74–105

Pradère 1989b
Alexandre Pradère, *French Furniture Makers. The Art of the Ébéniste from Louis XIV to the Revolution*, translated by Perran Wood, Malibu 1989.

Pradère 1989a
Alexandre Pradère, Meubles Français. La qualité qu'exigeait Gulbenkian, in: *Connaissance des arts* 446: April, 1989, S. 49–61.

Préaud/d'Albis 1991
Tamara Préaud und Antoine d'Albis, *La Porcelaine de Vincennes*, Paris 1991.

Préaud/d'Albis 1992
Tamara Préaud und Antoine d'Albis, Bouquets de Sèvres, in: *Connaissance des arts* 479, 1992, S. 68–77.

Priesner 2011
Claus Priesner, Johann Thölde und seine „Kunstfigur" Basilius Valentinus, in: Hans-Henning Walter (Hg.), *Johann Thölde. Um 1565–um 1614. Alchemist, Salinist, Schriftsteller und Bergbeamter* (Tagung vom 26. bis 28. Mai 2010 in Bad Frankenhausen am Kyffhäuser), Freiberg (Sachsen) 2011, S. 65–74.

Principe 2013
Lawrence M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, Chicago/London 2013.

Principe 2014
Lawrence M. Principe, Eine praktische Wissenschaft. Die Geschichte der Alchemie, in: Sven Dupré (Hg.), *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*, Ausst.Kat. Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, München 2014, S. 20–35.

Prown 1982
Jules David Prown, Mind in Matter. An Introduction to Material Culture Theory and Method, in: *Winterthur Portfolio* 17: 1, 1982, S. 1–19.

Rabreau 2000
Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806). L'Architecture et les fastes du temps*, Bordeaux 2000.

Raff 2008 [1994]
Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Münster u.a. 2008 [1994].

Rathe 2020
Clemens Rathe, *Die Philosophie der Oberfläche. Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Äußerlichkeiten und ihre tiefere Bedeutung*, Bielefeld 2020.

Rattner/Danzer 2006
Josef Rattner und Gerhard Danzer, *Europäische Moralistik in Frankreich von 1600 bis 1950. Philosophie der nächsten Dinge und der alltäglichen Lebenswelt des Menschen*, Würzburg 2006.

Rau/Rau 2009
Günter Rau und Monica Rau, *Das Glaslaboratorium des Johann Kunckel auf der Pfaueninsel in Berlin*, Berlin 2009.

Reilly 1989
Robin Reilly, *Wedgwood*, 2 Bde., New York 1989.

Rey 2011
Alain Rey (Hg.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris 2011.

Rigogne 2013
Thierry Rigogne, Entre histoire et mythes. Le premier siècle des cafés à Paris (1670–1789), in: Thierry Belleguic und Laurent Turcot (Hg.), *Les histoires de Paris (XVIe–XVIIIe siècle)*, 2 Bde., Paris 2013, S. 161–184.

Roche 1913
Denis Roche, *Le Mobilier français en Russie. Meubles des XVIIe et XVIIIe siècles et du commencement du XIXe siècle*, 2 Bde., Paris 1913.

Roche 1997
Daniel Roche, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVIIe–XIXe siècle)*, Paris 1997.

Rochebrune 1998
Marie-Laure de Rochebrune, À propos quelques plaques de porcelaine tendre de Sèvres peintes par Charles Nicolas Dodin (1734–1803), in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1998, S. 105–130.

Rochebrune 2002
Marie-Laure de Rochebrune, La passion de madame de Pompadour pour la porcelaine, in: Xavier Salmon (Hg.), *Madame le Pompadour et les arts*, Ausst.Kat. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München und National Gallery, London, Paris 2002, S. 406–419.

Rochebrune 2003
Marie-Laure de Rochebrune, *Le guéridon de madame du Barry*, Paris 2003.

Roethlisberger/Loche 2008
Marcel Roethlisberger und Renée Loche, *Liotard. Catalogue, sources et correspondance*, 2 Bde., Doornspijk 2008.

Roger 1968
Jacques Roger, La lumière et les lumières, in: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* 20, 1968, S. 167–177.

Rosenthal 2004
Angela Rosenthal, Visceral Culture. Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture, in: *Art History* 27: 4, 2004, S. 563–592.

Rousseau 1764
Jean-Jacques Rousseau, Pigmalion, scène lyrique, in: Joseph De La Porte (Hg.), *Oeuvres de M. Rousseau de Genève. Nouvelle édition revue, corrigée, & augmentée de plusieurs pièces qui n'avoient pas encore paru Autor*, Bd. 2, 1764, S. 197–212.

Rousseau 1782 [1761]
Jean-Jacques Rousseau, *Collection complete des Œuvres de J. J. Rousseau. 3. Contenant Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Genf 1782 [1761].

Sacy 1953
Jacques Silvestre de Sacy, *Le comte d'Angiviller. Dernier directeur général des batiments du Roi*, Paris 1953.

Saint-Julien 1755
Guillaume Baillet de Saint-Julien, *Seconde lettre a un partisan du bon gout. Sur l'Exposition des peintures, gravures & sculptures, faite par Messieurs de l'Académie Royale, dans le grand Salon du Louvre le 28 Août 1755*, Paris 1755.

Sala-Molins 1988
Louis Sala-Molins, *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris 1988.

Sala-Molins/Conteh-Morgan 2006
Louis Sala-Molins und John Conteh-Morgan, *Dark Side of the Light. Slavery and the French Enlightenment*, Minneapolis 2006.

Salmang/Scholze 2007 [1933]
Hermann Salmang und Horst Scholze, *Keramik*, 7., vollständig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Herausgegeben von Rainer Telle, Berlin u. a. 2007 [1933].

Sargentson 1996
Carolyn Sargentson, *Merchants and Luxury Markets. The Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*, London 1996.

Savary Des Bruslons 1741
Jacques Savary Des Bruslons, *Dictionnaire universel de commerce*, 3 Bde., Paris 1741.

Savill 2021
Rosalind Savill, *Everyday Rococo. Madame de Pompadour & Sèvres Porcelain*, 2 Bde., Norwich 2021.

Scheffers 1980
Henning Scheffers, *Höfische Konvention und die Aufklärung. Wandlung des honnête-homme-Ideals im 17. und 18. Jahrhundert*, Bonn 1980.

Schefzyk 2021
Miriam Schefzyk, *Migration und Integration im Paris des 18. Jahrhunderts. Martin Carlin und die deutschen Ebenisten*, Bielefeld 2021.

Schefzyk 2022
Miriam Schefzyk, Vom Triumpf des Porzellans als Einlegematerial im 18. Jahrhundert, in: *KERAMOS* 253/254, 2022, S. 37–48.

Scheurleer 1980
Lunsingh Scheurleer, *Chinesisches und japanisches Porzellan in europäischen Fassungen*, Braunschweig 1980.

Schütt 2000
Hans-Werner Schütt, *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*, München 2000.

Schwartz 1992
Selma Schwartz, *The Sèvres Porcelain Service for Marie-Antoinette's Dairy at Rambouillet. An Exercise in Archaeological Neo-Classicism*, London 1992.

Schwartz 2002
Selma Schwartz, The „Etruscan" Style at Sèvres. A Bowl from Marie-Antoinette's Dairy at Rambouillet, in: *Metropolitan Museum Journal* 37, 2002, S. 259–266.

Schwartz 2021
Selma Schwartz, Les Porcelaines de la laiterie et le goût „étrusque", in: Renaud Serrette und Gabriel Wick (Hg.), *Vivre à l'Antique de Marie-Antoinette à Napoléon Ier*, Ausst.Kat. Centre des monuments nationaux, Saint-Rémy-en-l'Eau 2021, S. 100–123.

Scott 1973
Barbara Scott, The Comte d'Angiviller. The Last Directeur-Général des Bâtiments, in: *Apollo. The Magazine of the Arts* 97: Januar, 1973, S. 78–85.

Scott 1973
Barbara Scott, Madame du Barry. A Royal Favourite with Taste, in: *Apollo. The Magazine of the Arts* 97: Januar, 1973, S. 60–71.

Scott 2005
Katie Scott, Framing Ambition. The Interior Politics of Mme de Pompadour, in: *Art History* 28: 2, 2005, S. 248–290.

Sergène 1972–1974
André Sergène, *La Manufacture de Sèvres sous l'Ancien Régime*, Nancy 1972–1974.

Seufert 1996
Sabine Seufert, Madame de Pompadour zwischen Koketterie und Frömmigkeit, in: *kritische berichte* 24: 4, 1996, S. 84–92.

Seufert 1998
Sabine Seufert, *Porträts der Madame de Pompadour*, München 1998.

Sheriff 1996
Mary D. Sheriff, *The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago 1996.

Sloboda 2009
Stacey Sloboda, Porcelain Bodies. Gender, Acquisitiveness, and Taste in Eighteenth-Century England, in: Alla Myzelev und John Potvin (Hg.), *Material Cultures 1740–1920. The Meanings and Pleasures of Collecting*, Burlington 2009, S. 19–36.

Smith 1994
Pamela H. Smith, *The Business of Alchemy. Science and Culture in the Holy Roman Empire*, Princeton 1994.

Smith 2015
Andrew F. Smith, *Sugar. A Global History*, London 2015.

Sonntag 2001
Hans Sonntag, Zur „Tragant-Zucker-Kunst" der Conditoren als eine der Quellen des plastischen Porzellanschaffens in Europa, in: *KERAMOS* 172, 2001, S. 13–28.

Spallanzani 2002
Marco Spallanzani, Porcellana medicea e porcellana romana, in: *Faenza* 88: 1–6, 2002, S. 122–132.

Stein 1979
Robert Louis Stein, *The French Slave Trade in the Eighteenth Century. An Old Regime Business*, Madison 1979.

Stein 1988
Robert Louis Stein, *The French Sugar Business in the Eighteenth Century*, Baton Rouge/London 1988.

Stickel 2010
Lena Katharina Stickel, *Zur Ikonographie einer Maîtresse en titre. Strategien der Legitimation in den Porträts der Madame de Pompadour*, München 2010.

Stolz 1992
Susanna Stolz, *Die Handwerke des Körpers. Bader, Barbier, Perückenmacher, Friseur. Folge und Ausdruck historischen Köprerverständnisses*, Marburg 1992.

Streitbörger 2013
Wolfgang Streitbörger, *Technē – Techne. Eine anwendungsorientierte terminologische Analyse diese Wortes*, Würzburg 2013.

Suchy 2022
Verena Suchy, *Perlpreziosen. Barocke Materialität, deviante Körperlichkeit und die Kunst des Grotesken*, Dissertation, o. O. 2022.

Sudan 2016
Rajani Sudan, *The Alchemy of Empire. Abject Materials and the Technologies of Colonialism*, New York 2016.

Suhr 2006
Dierk Suhr, *Die Alchemisten. Goldmacher, Heiler, Philosophen*, Ostfildern 2006.

Sussmann 1982
George D. Sussmann, *Selling Mother's Milk. The Wet-Nursing Business in France 1715–1914*, Chicago/London 1982.

Swinburne 1841
Henry Swinburne, *The Courts of Europe at the Close of the Last Century*, London 1841.

Terrasson 1969
Jeanne Terrasson, *Madame de Pompadour et la création de la „Porcelaine de France". Art et expansion économique au XVIIIe siècle avec une étude de l'inventaire notarié des biens et archives de Mme de Pompadour*, Fribourg 1969.

Tisseau 1927
Paul Tisseau, *La marquise de Créqui*, Paris 1927.

Tourneux 1877–1882
Maurice Tourneux (Hg.), *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, 16 Bde., Paris 1877–1882.

Trauth 2004
Nina Trauth, Madame de Pompadour als Türkin? Maskeraden zur kulturellen und geschlechtlichen Selbstdarstellung im orientalisierenden Porträt des Barock, in: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz und Herbert Uerlings (Hg.), *Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004, S. 75–96.

Trouillot 1982
Michel-Rolph Trouillot, Motion in the System. Coffee, Color, and Slavery in Eighteenth-Century Saint-Domingue, in: *Review* V: 3, 1982, S. 331–388.

Ukers 1920
William H. Ukers, *All About Coffee*, New York 1920.

Vaughan 1652
Thomas Vaughan, *Aula lucis, or The House of Light*, London 1652.

Verlet 1976
Pierre Verlet, Objets prestigieux retrouvés, in: *Revue de l'Art* 34, 1976, S. 61–69.

Verlet 1982
Pierre Verlet, *Les meubles français du XVIIIe siècle*, Paris 1982.

Verlet et al. 1953
Pierre Verlet, Serge Grandjean und Marcelle Brunet, *Sèvres*, 2 Bde., Paris 1953.

Vigée-Lebrun 1835–1837
Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs de Mme Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, 3 Bde., Paris 1835–1837.

Wagner 2013 [2001]
Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2013 [2001].

Wagner 2021
Monika Wagner, Gloss for All. Shiny Cars and Bemberg Silk in the 1920s, in: Antje Krause-Wahl, Petra Löffler und Änne Söll (Hg.), *Materials, Practices, and Politics of Shine in Modern Art and Popular Culture*, London u.a. 2021, S. 23–35

Walker 1999
Harlan Walker, *Food in the Arts. Proceedings of the Oxford Symposium on Food and Cookery 1998*, Totnes 1999.

Walsh 1984
John Walsh, Acquisitions/1983, in: *The J. Paul Getty Museum Journal* 12, 1984, S. 225–316.

Wannenes 1998
Giacomo Wannenes, *Le mobilier français du XVIIIe siècle*, Mailand 1998.

Watelet 1788–1791
Claude-Henri Watelet (achevée par Pierre-Charles Levesque), *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, 2 Bde., Paris 1788–1791.

Watson 1966
Francis John Bagott Watson, A Possible Source for the Practice of Mounting French Furniture with Sèvres Porcelain, in: Carl Nordenfalk (Hg.), *Opuscula in honorem C. Hernmarck*, Stockholm 1966, S. 245–254.

Watson 1967
Francis John Bagott Watson, Les marchands-merciers et le goût français au XVIIIe siècle, in: *L'œil* 151-153, 1967, S. 12–21 und 81.

Wesley 2014
Morgan Wesley, Igne refutata. Thermal Analysis in the Laboratory Practices of John Dwight and Ehrenfried Walther von Tschirnhaus, in: Sven Dupré (Hg.), *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*, Cham u. a. 2014, S. 181–200.

White 2021
John White, Wirken und Zufall. Delfter Ausschussware des 17. Jahrhunderts und materielle Eigendynamik, in: *KERAMOS* 249/250, 2021, S. 51–61.

Whitehead 2010a
John Whitehead, *Sèvres, une histoire céramique. Bd. 4: Sèvres sous Louis XV. Naissance de la légende*, Paris 2010.

Whitehead 2010b
John Whitehead, *Sèvres, une histoire céramique. Bd. 5: Sèvres sous Louis XVI et la Révolution. Le premier apogée*, Paris 2010.

Wildenstein 1962
Georges Wildenstein, Simon-Philippe Poirier. Fournisseur de Madame du Barry, in: *Gazette des Beaux-Arts* 140: 60, 1962, S. 365–377.

Wilson 2017
Timothy Wilson, *Italian Maiolica and Europe. Medieval, Renaissance, and Later Italian Pottery in the Ashmolean Museum, Oxford, with some Examples Illustrating the Spread of Tin-Glazed Pottery Across Europe*, Oxford 2017.

Wilson et al. 1984
Gillian Wilson, Adrian Sassoon und Charissa Bremer-David, Acquisitions Made by the Department of Decorative Arts in 1983, in: *The J. Paul Getty Museum Journal* 12, 1984, S. 173–224.

Wilson Frothingham 1955
Alice Wilson Frothingham, *Capodimonte and Buen Retiro Porcelains. Period of Charles III*, New York 1955.

Wittwer 2004
Samuel Wittwer, *Die Galerie der Meißener Tiere. Die Menagerie Augusts des Starken für das Japanische Palais in Dresden*, München 2004.

Worley 2003
Michael Preston Worley, *Pierre Julien. Sculptor to Queen Marie-Antoinette*, Shanghai 2003.

Wuhrmann/Couvreur 2018
Sylvie Wuhrmann und Aurélie Couvreur (Hg.), *Pastels du 16e au 21e siècle*, Lausanne 2018.

Yonan 2016 [2010]
Michael E. Yonan, Igneous Architecture. Porcelain, Natural Philosophy and the Rococo Cabinet Chinois, in: Alden Cavanaugh (Hg.), *The Cultural Aesthetics of Eighteenth-Century Porcelain*, New York 2016 [2010], S. 65–85.

Yonan 2021
Michael Yonan, The Materiality of Porcelain and the Interpretation of Ceramic Art, in: *The Journal of the Walters Art Museum* 75, 2021, S. 1–59.

You 2016
Yao-Fen You, From Novelty to Necessity. The Europeanization of Coffee, Tea, and Chocolate, in: Yao-Fen You (Hg.), *Coffee, Tea, and Chocolate*, Ausst.Kat. Detroit Institute of Arts, Detroit 2016, S. 11–68.

Zaccagnini 2022
Alessandra Zaccagnini, Das „Steingut mit Vogelsammlung" des Museo e Real Bosco von Capodimonte. Ein Tafelservice zwischen Ornithologie und Dekor am Hofe der Bourbonen, in: *KERAMOS* 253/254, 2022, S. 59–69.

Zick 1965
Gisela Zick, D'après Boucher. Die „Vallée de Montmorency" und die europäische Porzellanplastik, in: *KERAMOS* 29, 1965, S. 3–47.

Zick 1969
Gisela Zick, Der zerbrochene Krug als Bildmotiv des 18. Jahrhunderts, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 31, 1969, S. 149–204.

Zick 1984
Gisela Zick, Die russische Wahrsagerin. Ein Tisch für Marie Karoline von Neapel, in: *Kunst und Antiquitäten* Sept./Okt., 1984, S. 36–52.

Abbildungsnachweis

Abb. 1.1: © Porzellansammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Adrian Sauer
Abb. 1.2, 2.7, 2.30: CC0 1.0 Universal
Abb. 1.3, 2.35, 2.53, 2.55, 2.57: bpk / GrandPalaisRmn / Martine Beck-Coppola
Abb. 1.4, 2.3, 2.4, 2.6, 2.12, 2.22, 2.23, 2.28, 2.31, 2.51, 3.7, 3.9, 3.10, 3.14, 3.33, 3.34: OA Public Domain
Abb. 2.1: © Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Angèle Dequier
Abb. 2.2 : © RMN-Grand Palais (Sèvres - Manufacture et musée nationaux) / Thierry Ollivier
Abb. 2.5: © 2007 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi
Abb. 2.8: CC BY-SA 4.0
Abb. 2.9: © 2013 Musée du Louvre / Thierry Ollivier
Abb. 2.10, 2.11: bpk / The Metropolitan Museum of Art
Abb. 2.13: © 1997 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski
Abb. 2.14–2.16, 2.21, 2.24, 2.25: © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet
Abb. 2.17: bpk / GrandPalaisRmn / Jean-Marc Manaï
Abb. 2.18: © Calouste Gulbenkian Foundation
Abb. 2.19, 2.20: Gallet 1980, S. 72
Abb. 2.26, 3.17, 3.32: bpk / GrandPalaisRmn / Gérard Blot
Abb. 2.27: bpk / GrandPalaisRmn / Christian Jean
Abb. 2.29: Lemonnier 1983, S. 133
Abb. 2.33: Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais - Photo L. Chastel
Abb. 2.34, 3.38: CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet, Histoire de Paris
Abb. 2.36, 2.37, 2.39–2.44: Foto: Joana Mylek
Abb. 2.38: © Colombe Clier / Centre des monuments nationaux
Abb. 2.45, 2.58: bpk / GrandPalaisRmn / Le Studio Numérique
Abb. 2.46: Schwartz 2021, S. 121
Abb. 2.47: Schwartz 2021, S. 123
Abb. 2.48: Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main
Abb. 2.49: Maës 2016, S. 63
Abb. 2.50: bpk / GrandPalaisRmn / Sylvie Chan-Liat
Abb. 2.52: Maës 2016, S. 61
Abb. 2.54: Maës 2016, S. 65
Abb. 2.56: Schwartz 2021, S. 117
Abb. 3.1: © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographe : Nathalie Sabato
Abb. 3.2: © The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens. Gift of MaryLou Boone
Abb. 3.3: © President and Fellows of Harvard College
Abb. 3.4, 3.5: © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
Abb. 3.6: © Adrian Sassoon, London
Abb. 3.8, 3.24–3.26, 3.29, 3.30: © The Wallace Collection
Abb. 3.11, 3.12: © Bonhams, London
Abb. 3.13, 3.27: CC0 Paris Musées / Musée Cognacq-Jay, le goût du XVIIIe
Abb. 3.15, 3.19–21, 3.28: © Victoria & Albert Museum, London
Abb. 3.16: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - Tony Querrec
Abb. 3.18: © 2007 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Martine Beck-Coppola
Abb. 3.22: © 2020 Milwaukee Art Museum, Foto: John R. Glembin
Abb. 3.23: Auktionskat. Galerie Chartres 1999, Lot 47
Abb. 3.31: © 2012 Musée du Louvre / Harry Bréjat
Abb. 3.32: © 2022 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle
Abb. 3.35, 3.36: bpk / GrandPalaisRmn (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda
Abb. 3.37: © Musée d'histoire de Nantes–Château des ducs de Bret