

Im Zentrum des Beitrags stehen Antoine Watteaus Arabesken, eine Werkgruppe mit einer komplizierten Produktions- und Überlieferungsgeschichte.¹ Von ihm selbst sind hauptsächlich Entwurfszeichnungen und einige wenige gemalte Ausführungen überliefert. Watteau machte sich vermutlich bereits in seinen frühen Jahren in Paris während seiner Tätigkeit für die Maler Claude Gillot und später Claude III. Audran im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts mit dem Ornamentensystem vertraut.² Leider sind nur wenige seiner Werke dieser Zeit erhalten, da sie als wandgebundene Dekorationsmalerei in *hôtels* zumeist späteren Umgestaltungskampagnen zum Opfer fielen.³ Zu den Ausnahmen zählen die Tafelbilder *Der Faun* und *Der Betörer*, die Teil einer acht Tafeln umfassenden Raumausstattung im Hôtel de Nointel-Poulpry waren.⁴ Hinzu kommen die Gemälde *Die Schaukel* und *Der Spatzennestausnehmer*, deren äußere Rankenornamente nicht mehr vorhanden sind.⁵ Einen wesentlichen Anteil an der dennoch weiten Verbreitung seiner Arabeskenentwürfe haben die zwischen 1726 und 1735 von Jean de Jullienne, einem befreundeten Textilfabrikanten und Kunstsammler, herausgegebenen druckgrafischen Reproduktionen.⁶ Es ist an vielen Stellen nicht geklärt, ob die Stiche und Radierungen auf den von Watteau in Malerei ausgeführten Dekorationen oder eigens angefertigten Entwürfen basieren, da die Arabesken innerhalb des sogenannten *Recueil Jullienne* häufig nur mehr auf Skizzen zurückzuführen sind.⁷ Im Vergleich der erhaltenen Zeichnungen, Gemälde, Radierungen und Stiche ist dennoch ein grundlegendes Darstellungsprinzip der Arabesken Watteaus und seines Umfeldes zu erkennen: Ein äußerer ornamentaler Bereich mit Liniatur- und Rankenwerk rahmt ein Mittelfeld, in das eine Figur oder figürliche Szene mit mythologischer, allegorischer oder zumeist den *fêtes galantes* zuzuordnender Ikonografie eingestellt ist. Innerhalb von Watteaus Konzeption der Arabeske ist im Vergleich zu den Werken seiner Vorgänger zu beobachten, dass sich die zentralen Bildfelder ausweiten und die ornamentale Rahmung an den Rand verschiebt.⁸ Gemeinhin wird die Tendenz zur Ausdehnung des Gegenständlich-Figürlichen im Zentrum und zur Zurückdrängung des Ornamentes in der Forschung in einen linearen Entwicklungsprozess der Arabeske eingebunden.⁹ Hermann Bauer beschreibt, dass die flächenmäßige Erweiterung des figurativen Mittelfeldes «auf Kosten des Rand-Ornamentes» geschehe.¹⁰ Dieses Phänomen soll hier jedoch nicht als Dualität von zwei Kräften beschrieben werden. Zwar ist offensichtlich, dass Watteau den Figurenszenen mehr Raum gibt, jedoch geht es nicht um eine Unterordnung oder Verdrängung des Ornamentes als Rahmung; vielmehr, so die These, wirken hier beide auf den ersten Blick gegenläufige Bildelemente zusammen.¹¹

Wie Vera Beyer und Christian Spies aufgezeigt haben, bezieht sich ein aktueller Bildbegriff, der sich zumeist als mimetischer Repräsentationsbegriff versteht, vornehmlich auf das Figürliche oder das Gegenständliche und lässt damit die äs-

thetischen und bildstrukturellen Eigenschaften vermeintlich nur zierender Gestaltungselemente außen vor: «Gerade weil sie sich der mimetischen Repräsentation entziehen, können sie mustergültig als Struktur der Darstellung in den Blick genommen werden.»¹² Für die hier verfolgten Beobachtungen soll das Verhältnis von Bild und Ornament nicht als gegensätzlich oder sich widersprechend aufgefasst werden.¹³ Letzteres ist demnach nicht als dekoratives Beiwerk oder Schmuckelement, sondern als formales Ordnungsprinzip zu betrachten.¹⁴ Seine Verschränkung mit den gegenständlichen Bildelementen an den Grenzen des figurativen Mittelfeldes in Watteaus Arabesken soll als eine Struktur begriffen werden, die zwischen der Regelmäßigkeit des Ornamentalen und der Unregelmäßigkeit der Figuration vermittelt.¹⁵ Im Folgenden wird das Spannungsverhältnis in den Blick genommen, das eine dynamische Freisetzung der Blickbewegung und -lenkung zwischen Rand und Zentrum, Zierrat und Figur, Fläche und Tiefe innerhalb der Bildstruktur von Watteaus Arabesken befördert. Die Arabeske dient dabei als Grenzmarkierung zwischen Bildfeld und Wand und kraft des ornamentalen Systems als ein Prinzip der Verbindung verschiedener Bilder innerhalb einer Raumgestaltung. In ihrer abstrahierenden Form markiert sie den Übergang von der Wirklichkeit des Betrachter*innenraums zur Fiktionsebene des Bildes.

Exemplarisch für diese Prozesse und Tendenzen der Grenzüberschreitung auf der Fläche stehen Watteaus Gemälde *Der Betörer* (Abb. 1) und *Der Faun* (Abb. 2).¹⁶ Darin werden arabeske Elemente zur rahmenden Architektur der Figuren im Zentrum und setzen sie in ein räumliches Gefüge. Etwa in *Der Faun* wird mittels der Anmutung eines pergolaartigen Baus, der im oberen Bildteil dem flächenorientierten System der Arabeske folgt, im unteren aber mit seinen nach hinten versetzten Stützelementen in den Hintergrund eingreift, der Eindruck von Tiefenräumlichkeit bewirkt. Die Wesensart der ornamentalen Struktur bleibt erhalten; sie schließt sich nur zu Gehäuse- und Laubenformen zusammen, verlässt dabei ihre Linearität und bildet ein dreidimensionales Gebilde um die Figuren. Rahmung und Sockel, auf dem die Figuren agieren, verbinden sich dabei sowohl bild- als auch raumlogisch. Hermann Bauer beschreibt das Phänomen der Aneignung von Rahmung durch die Darstellungsordnung der Figuren im Zentrum von Watteaus Arabesken als eine Transformation vom «ornamentalen Modus» zu einem «Bildmodus». ¹⁷ Sie ist jedoch eher als ein Changieren zwischen Rahmen-Dimension und Bild-Dimension zu fassen.¹⁸ Als subtiles Element der Transgression fungiert in Watteaus *Der Betörer* etwa das Tuch, das von den Voluten in den oberen Ecken herabhängt und von den inneren Voluten oberhalb des Figurenpaares im Rhythmus einer Girlande aufgenommen wird. Einerseits orientiert sich die fast symmetrische Drapierung am Prinzip der Arabeske, andererseits durchbricht der Stoff mit seinen gegenständlichen und unregelmäßigen Eigenschaften als Teil der figurlichen Szene im Zentrum das Ordnungsprinzip der Rahmung. Er überschreitet die Grenzen zwischen tiefenillusionistischer Sphäre der Mitte und der linearen, an der Fläche orientierten Anordnung der rahmenden Ranken.

Der wesentliche Unterschied, den Watteau bei der Konzeption der Arabeske im Vergleich zu Audran und Gillot vollzieht, betrifft das raumstrukturierende Verhältnis von ornamentalem Rahmensystem und gegenständlicher Bildszene im Zentrum. Die Mittelfelder sind häufig durch das Darstellungsprinzip charakterisiert, die Figuren in einen dreidimensional illusionierten Bildraum mit landschaftlichem Hintergrund einzubetten. Sie unterscheiden sich damit von der Konvention, die zen-



1 Antoine Watteau, *Der Betörer*, um 1708, Öl auf Holz, 87 × 39 cm, Privatsammlung



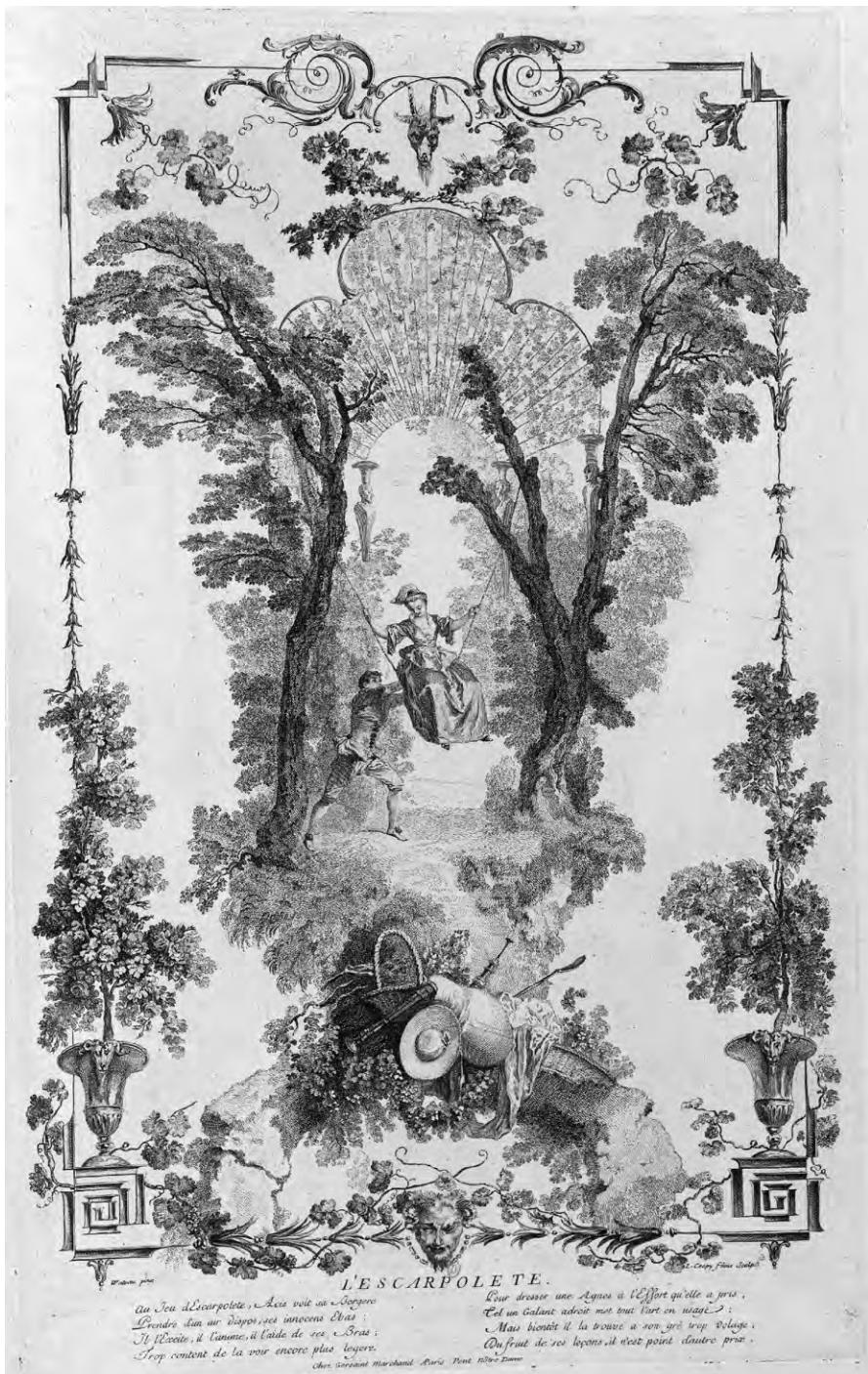
2 Antoine Watteau, *Der Faun*, um 1708, Öl auf Holz, 87 × 39 cm,
Privatsammlung

tralen Gestalten mittels ihrer Situierung vor einem flächigen, leeren Untergrund, auf dem auch das Ornamentgitter verläuft, in die arabeske Struktur einzubinden.¹⁹ Betrachtet man das Verhältnis der Figuration im Zentrum zu dem sie umgebenden Ornament insbesondere hinsichtlich rahmender Qualitäten, lassen sich zwei verschiedene Gruppen systematisieren:

Die Arabeske der ersten Gruppe verläuft getrennt vom figurativen Bild und rahmt es ausschnitthaft wie ein *tableau*.²⁰ Ihre Orientierung an der Fläche des Bildträgers und die Illusion eines Tiefenraums des Mittelfeldes koexistieren voneinander abgegrenzt. Am Beispiel des nach einem Gemälde von Watteau gefertigten Kupferstichs *La Terre* verdeutlicht sich die Ausschnitthaftigkeit des im Zentrum Gezeigten, das wie ein Landschaftsbild mit Figuren innerhalb der Ranken erscheint und vom ihnen begrenzt wird.²¹ Gleich einem Gemälderahmen werden die Gegenstände der zentralen Darstellung dabei auch angeschnitten oder verdeckt. Innerhalb der zweiten Gruppe, deren Werke für die hier verfolgte Beobachtung relevant sind, gehen Mittelfeld und Beiwerk ineinander über.²² Diese Übergänge sind durch vegetabile Bildelemente organisch verbunden. Arabeske Ornamente werden Teil des Bildraums oder vice versa gleichen sich Pflanzen des landschaftlichen Bildraums der Szene der arabesken Struktur an. Nachvollziehbar ist dies anhand des in Anlehnung an Watteau entworfenen Kupferstichs *L'Escarpolette* (Abb. 3):²³ Dort wo in anderen Arabesken – wie etwa in *Der Betörer* (Abb. 1) und *Der Faun* (Abb. 2) – eine Plattform als Bodengrund und Grenze der Figurenszene platziert ist, wird sie durch einen unbegrenzten, landschaftlich sich ausdehnenden Boden ausgetauscht, der perspektivisch nach vorne in Richtung der Betrachter*innen ragt, auf dem die Spielenden ihre Habseligkeiten niedergelegt haben.²⁴ Das Bildpersonal wirkt dadurch weit in den Hintergrund gerückt.

In *L'Escarpolette* und weiteren Arabesken wie *Der Spatzennestausnehmer* ist ein Übergreifen der zentralen Bildwelt auf die Rahmung zu beobachten, etwa wenn sie vom Astwerk der Bäume überschnitten wird.²⁵ An den Stellen, an denen hochgewachsene Stämme oder ausgreifende Zweige die arabeske Rahmenstruktur verdecken oder ersetzen, ihr damit ein konträres Repräsentations- und Formprinzip entgegenhalten, erfüllt sie dennoch ihre rahmende und strukturierende Funktion. Ornamentale Elemente der Rahmung werden umgekehrt zum Bestandteil der Eigenwirklichkeit des mittleren Bildes, etwa wenn aus Vasen wachsende Pflanzen sich mit den Vertikalen der Ranken verbinden. Die Arabeske, die mit ihrem linearen Verlauf entlang der Oberfläche des Bildträgers eigentlich nicht auf die ästhetische Illusion eines dreidimensionalen Tiefenraums abzielt, findet in solchen gegenständlichen Elementen der Figuration im Zentrum Übergangsformen von der räumlichen Repräsentationsordnung der Zwei- zur Dreidimensionalität. Ähnlich ermöglicht die sich der Raumlogik entziehende Integration der Pergola in die Baumkronen von *L'Escarpolette* eine Rückbindung an das Strukturprinzip der Arabeske. Zugleich bewirkt die Perspektivierung der Pergola einen tiefenillusionistischen Effekt.

Angesichts dieser Entgrenzungen ist zu fragen, warum die ornamentale Form der Arabeske nötig bleibt, wenn ihre Funktion als Rahmung teilweise aufgegeben wird und das landschaftliche *setting* der Szene im Mittelfeld achtlos über den Rahmen hinauswuchert. Anknüpfend an die wegweisende Studie von Hermann Bauer zur Rocaille, die sich auch mit der Frage nach dem Verhältnis von Rahmung und Gerahmtem beschäftigt, und die produktive Fortführung von Karin Leonhard, die Ornament im 18. Jahrhundert als «Metaform» und «Reflexionsfigur autopoietischer Vorgänge» definiert, wird hier die These formuliert, dass die genannten transgres-



L'E SCARPOLE T E.

au Jeu d'Escarpolette, Ainsi voit au Japon
Prendre dan sur l'apres ses unicos Elais :
Il Ecoute, il l'ame, il aide de ces Bras :
Trop content de la voir encore plus legeres.

chez Bertrand Marval, Paris, Print 1727.

Pour dresser une Agnes à l'Effort qu'elle a pris,
C'est un Galant adroit non pas fort en sujet :
Mais bonté il la trouve à son gré trop volage :
Qui frut de ses leçons il n'est point daudre pris.

3 Louis Crépy nach Antoine Watteau, *L'Escarpolette*, um 1727, Kupferstich, in: *L'Œuvre d'Antoine Watteau [...]*, hrsg. von Jean de Jullienne, Paris 1735, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet

siven Eigenschaften von Rahmung und Figuration in Watteaus Arabesken ein reflexives Potenzial enthalten.²⁶ Sie betonen das Spannungsverhältnis beider Repräsentationsformen innerhalb der Bildstruktur: die flache, ornamental verlaufende Arabeske, die im Prinzip linienartig auf sichtbarem Untergrund verläuft, auf der einen Seite und die figürliche Szene im Mittelgrund, die mit der Suggestion eines tiefenillusionistischen Bildraums, der jedoch nicht die gewohnte rechteckige Begrenzung aufweist, sondern in den leeren Raum der arabesken Ornamentstruktur ausgreift, auf der anderen Seite. An diesem Punkt nähern sich die auf den ersten Blick komplementären Bildelemente wieder an, denn ähnlich wie das sich auf der Fläche geordnet fortsetzende System sich ausbreitender Formen des arabesken Ornamentes dehnen sich die Äste der Bäume und Sträucher aus. Gleichwohl kontrastiert die geordnete und symmetrische Wirkung dieses Strukturprinzips mit der wild und ungeordnet wachsenden Natur. Weisen die Ornamentformen in ihrem Wesen teilweise einen floralen oder vegetabilen Charakter auf, wie an der Ähnlichkeit zu Blattwerk und Ranken deutlich wird, treffen hier zwei Konzepte des Verhältnisses von Natur und Kunst aufeinander: die künstlerisch gestaltete, zivilisierte Natur (*natura naturata*) und die Natur, die in und aus sich heraus gestaltet (*natura naturans*).²⁷ Am Spiel der Auflösung der Grenzen zwischen arabesk-ornamentaler und gegenständlicher Figuration zeigt sich die Rahmung als aktiver Ort der Aushandlung und Reflexion des Spannungsverhältnisses von Naturhaftem und Artefaktischem.²⁸ Dabei geht es jedoch nicht um die Markierung einer «radikalen Verschiedenheit von Natur und Kunstform», sondern um die «kontinuierliche Verwandlung von Natur und Kunst», wie Leonhard es in anderem Zusammenhang formuliert hat.²⁹

Die Reflexion der Rahmung und rahmender Strukturen findet in *L'Escarpolette* auf einer weiteren Ebene innerhalb des zentralen Bildfeldes selbst statt. Dies betrifft die rahmenden Eigenschaften, die sich insbesondere den Bäumen zuschreiben lassen, welche die Figuren im landschaftlichen Bildraum begrenzen. Hier schaffen sie in ihrer Wuchsrichtung in Analogie zum Verlauf der Arabeske eine Verdopplung der Rahmung. Ferner sind sie für die Konstruktion des an Seilen schwingenden Sitzes von erheblicher Bedeutung. Im besonderen Fall des Motivs des Schaukelns, das in den Arabesken Watteaus und seiner Nachfolger sehr häufig auftaucht, wird das strukturelle Verhältnis von Figur und Grund thematisiert.³⁰ Wie bereits beschrieben, kontrastiert die Flachheit des Ornamentes mit dem figürlichen Bildfeld im Zentrum und dessen Suggestion eines Tiefenraums. Die Darstellung des Schaukelns spitzt diesen Kontrast noch zu, weil die damit verbundene Vor-und-Zurück-Bewegung sich nicht entlang der Bildfläche vollzieht, die das arabeske Ornament verfolgt, sondern in den Vorder- und Hintergrund ragt.

Eine Steigerung der Verschränkung von illusionistischem Bildraum und Rahmenornament ist in Watteaus Zeichnung *Le galant jardinier* (1712) zu beobachten (Abb. 4).³¹ Selbige ist in den *Figures de différents caractères* als Stich von François Boucher seitenverkehrt veröffentlicht sowie als Radierung vom Comte de Caylus wiederholt.³² Im *Recueil Jullienne* wird die zentrale Szene ohne Rahmung mit arabesker Ornamentik wiedergegeben und als Reproduktion nach einem Gemälde von Watteau bezeichnet, das aber nicht mehr erhalten ist.³³ In Watteaus Bildfindung ist ein Baum im Zentrum als Teil des landschaftlichen Raums angeordnet, neben dem die Figuren agieren. Zugleich bezieht er sich in seiner Positionierung auf der zentralen Achse des Bildes als Fläche und der damit einhergehenden Herstellung von



4 Antoine Watteau, *Le galant jardinier*, 1712, Rötel auf Papier, 231 × 182 mm, Washington, National Gallery of Art

Symmetrie auf dessen Seiten mit arabesker Rahmung. Dabei verwischen Efeu- oder Weinranken an den Rändern die Grenzen zwischen der Rahmenstruktur und der galanten Szene. Einen Brückenschlag zwischen beiden Sphären bewirkt zudem die Ranke, die vom Baum im Zentrum zu den Seitenrändern der Rahmung gleich einer Girlande aufgehängt erscheint.

Ein weiteres Motiv der Transgression zwischen arabeskem Ornament und galanter Bildszene in *Le galant jardinier* bilden die am Baum aufgehängten Arbeitsutensilien. Als Attribute des Handwerks, das der dargestellte Gärtner betreibt, sind sie hier als Trophäe drapiert und besitzen eine allegorische Funktion. Die Form die-

ser Inszenierung erhält damit zwar einen ornamentalen Charakter, gleichwohl sind die Gegenstände plausibler Teil der Wirklichkeit der Figuren. Die Dinge korrespondieren mit den im Vordergrund abgestellten Gerätschaften des Gärtners über dem Bogen des unteren Randes. In ihrer Einbettung ins Rankenwerk, welches an den Rändern die Rahmenstruktur umspielt, bilden sie ornamentale Qualitäten heraus, ähnlich der am Baum hängenden Werkzeuge. Das Überwuchern der Ranke spitzt das Thema der Grenzüberschreitung noch zu. Ferner bildet der Griff der Karre im Vordergrund eine formale Bezuglichkeit zur bildkompositorischen Anordnung des Baumes, dessen Schwung von dort ausgeht. Damit wird aus der Perspektive der ornamentalen Rahmung auf formaler wie struktureller Ebene ein Eingriff oder eine Fortführung des Ornaments in den zentralen Bildraum evoziert. In der Summe dieser Motive wird der Baum im Zentrum zur zentralen Reflexionsfigur der Transgression arabesker Bildstrukturen.

Das künstlerische Nachleben von Watteaus Arabeskenkonzeption als ein die Grenzen der Repräsentationsordnungen überschreitendes Strukturprinzip verläuft in seiner Herausbildung und Fortführung nicht linear, sondern ist durch Varianz und Asynchronität geprägt. Da nur wenige originale Dekorationsmalereien und die dafür angefertigten vorbereitenden Zeichnungen von Watteau erhalten sind, bleibt unklar, ob seine Entwürfe für die vielfältige Wiederverwendung vorgesehen waren oder die Wiederaufnahme und Adaption eher durch das Zutun der Stecher und Publizisten bewirkt wurde, die seine Entwürfe im *Recueil Jullienne* kompilierten. Festzuhalten ist jedoch, dass seine Entwürfe bereits ab den 1720er Jahren – also kurz nach seinem Tod 1721 – für die Gestaltung von Kaminschirmen, Paravents, Wand- und Deckengemälden als Vorlage dienten.³⁴ Unter den zahlreichen Beispielen der Rezeption seiner arabesken Bildstrukturen soll hier auf Nicolas Lancrets Wandbilder eingegangen werden, die zwischen 1723 und 1727 vermutlich für den Gartensalon eines Pariser *hôtel* entstanden.³⁵ In Lancrets Gemälden dominiert die figurative Szene fast das gesamte Bildfeld. Die Arabesken-Ornamente als Rahmung treten im Verhältnis dazu recht unterschiedlich auf. In *Die Wippe* begrenzen sie die zentrale Darstellung und schneiden seitlich auch Bereiche der Landschaft ab. Oder das Blattwerk des Baumes endet unmittelbar vor dieser Grenze beziehungsweise verläuft dezent hinter dem Ornament wie auf der rechten Seite im Gemälde *Die Schaukel*. In *Die Weinernte* (Abb. 5) wiederum verdecken oder ersetzen die Bäume die seitlich verlaufende Arabeske weitgehend und steigern damit Watteaus Tendenz zur Überlagerung der arabesken Rahmenstruktur mit vegetabilen Elementen des gegenständlichen Bildfeldes. In allen Wandbildern Lancrets ist überdies zu beobachten, dass – ähnlich wie in *L'Escarpolette* (Abb. 3) – oberhalb der Baumwipfel Hermen als Figuren des Übergangs zur abstrahierenden Form der Arabeske fungieren. Dieses Vorgehen ist auch auf Watteau zurückzuführen, der in seinen Entwurfszeichnungen die Grenzen der unterschiedlichen Repräsentationsprinzipien von arabesker Ornamentik und zentraler figürlicher Szene durch Bildelemente verwischte, die in beiden ihre Daseinsberechtigung haben.

Abschließend lässt sich festhalten, dass in den von oder nach Watteau geschaffenen Arabesken die gegensätzlichen Eigenschaften des Ornaments, den flachen Grund sichtbar zu machen, und der zentralen Figuration, die sich an der Illusion eines dreidimensionalen Raums und der Fiktion einer Tiefenwirkung des bemalten Grundes orientiert, in ein produktives Spannungsverhältnis treten.³⁶ Die Bandbreite des Austarierens eines Kräfteverhältnisses zwischen beiden macht eine Refle-



5 Nicolas Lancret, *Die Weinernte*, um 1723–1727, Öl auf Leinwand,
149,8 × 82,5 cm, Cleveland Museum of Art

xion rahmender Qualitäten des Ornaments an den Grenzen zur gegenständlichen Figuration deutlich. Innerhalb der Bildstruktur funktioniert das eine nicht ohne das andere. Das arabeske Ornamentensystem kann daher nicht als *parergon* der zentralen gegenständlichen Figuration als *ergon* gegenübergestellt werden.³⁷ Die ornamentalen Rahmenelemente besetzen folglich nicht die Peripherie der Darstellung, sie werden aus rezeptionsästhetischer Perspektive sogar zum aktivierenden Ort der Bildbetrachtung und aktivem Ort der Verhandlung von Rahmung und Bildlichkeit. Watteaus Arabesken und ihre transgressive Rahmenstruktur fordern hierbei eine neue Art der Bildbetrachtung, da sie die gewohnte ästhetische Illusion des neuzeitlichen Bildes hintergehen.

Anmerkungen

- 1** Da die Forschungsliteratur zu Watteau einheitlich von «Arabesken» spricht, soll diese Begrifflichkeit im vorliegenden Beitrag beibehalten werden, jedoch mit dem Hinweis, dass sie vom gleichnamigen Ornamentbegriff der Kunst islamischer Kulturen zu unterscheiden ist. Vgl. Lotte Pulvermacher, Arabeske, in: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, 1915, Bd. 1, Sp. 895–900, hier Sp. 895. Günter Irmscher, *Ornament in Europa 1450–2000. Eine Einführung*, Köln 2005, S. 137, verzichtet aus diesen Gründen auf den Begriff «Arabeske» und spricht von «Régencegrotteske».
- 2** Vgl. Donald Posner, *Antoine Watteau*, Berlin 1984, S. 63; Marianne Roland Michel, *Watteau 1684–1721*, München 1984, S. 28.
- 3** Vgl. Katie Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1995, S. 155.
- 4** Vgl. Jean Cailleau, Decorations by Antoine Watteau for the Hôtel de Nointel, in: *The Burlington Magazine*, 1961, Bd. 103, S. i-v.
- 5** Antoine Watteau, *Die Schaukel*, um 1708/1709, Öl auf Leinwand, 95 × 73 cm, Helsinki, Ateneum Taidemuseo, vgl. *Antoine Watteau (1684–1721). Le peintre, son temps et sa légende*, hg. v. François Moureau u. Margaret Morgan Grasselli, Paris/Genf 1987, Pl. 25; Antoine Watteau, *Der Spatzennestausnehmer*, Öl auf Papier, 23,2 × 18,7 cm, Edinburgh, Scottish National Gallery, vgl. Roland Michel 1984 (wie Anm. 2), Tf. 60.
- 6** Vgl. Roland Michel 1984 (wie Anm. 2), S. 300–320.
- 7** Vgl. Martin Eidelberg, How Watteau Designed his Arabesques, in: *Cleveland Studies in the History of Art*, 2003, Bd. 8, S. 68–79, hier S. 68.
- 8** Vgl. Hermann Bauer, *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*, Berlin 1962, S. 5–6.
- 9** Vgl. Irmscher 2005 (wie Anm. 1), S. 137–141.
- 10** Bauer 1962 (wie Anm. 8), S. 6: «Das Ornament wird mehr und mehr bildhaft – in einem Maße, dass schließlich dieses Ornament daran stirbt.»
- 11** Zum Rahmen und seinem ornamentalen Charakter innerhalb parergonaler Bildstrukturen vgl. Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 56–104; Louis Marin, *Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture*, in: *Rivista di estetica*, 1982, Bd. 22, S. 16–35; Anna Degler, *Parergon. Attribut, Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*, Paderborn 2015, S. 58–69. Für einen Forschungsüberblick zu Bildphänomenen der Rahmung siehe Daniela Wagner u. Friderike Conrad, *Visuelle Dispositionen. Zu Rahmen und frames in Kunst und Kunstgeschichte*, in: *Rahmen und frames. Dispositionen des Visuellen in der Kunst der Vormoderne*, hg. v. Dems., Berlin/Boston 2018, S. 1–6.
- 12** Vera Beyer u. Christian Spies, Einleitung. Ornamente und ornamentale Modi des Bildes, in: *Ornament. Motiv – Modus – Bild*, hg. v. Dems., München 2012, S. 13–23, hier S. 14.
- 13** Vgl. Ebd., S. 13.
- 14** Vgl. Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, S. 13–24; Degler 2015 (wie Anm. 11), S. 42–44, 61–62.
- 15** Zum Rahmen als bildkonstituierender Grenzmarkierung vgl. Werner Wolf u. Walter Bernhart, Introduction. Frames, Framings, Framing Borders in Literature and Other Media, in: *Framing Borders in Literature and Other Media*, hg. v. Werner Wolf, Amsterdam/New York 2006, S. 1–40, hier S. 22–26; Beyer/Spies 2012 (wie Anm. 12), S. 17; Uwe Wirth, *Rahmenbrücke, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers*, welches aus Versen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde, in: *Rahmenbrücke, Rahmenwechsel*, hg. v. Dems., Berlin 2013, S. 15–60.
- 16** Antoine Watteau, *Der Faun*, Öl auf Holz, 87 × 39 cm, Privatsammlung; *Der Betörer*, Öl auf Holz, 80 × 39 cm, Privatsammlung, vgl. Roland Michel 1984 (wie Anm. 2), Tf. 58, 59.
- 17** Bauer 1962 (wie Anm. 8), S. 8.
- 18** Vgl. Bauer (ebd.), S. 9, der von einem Wechsel der «Rahmen-Dimension in die Bild-Dimension» spricht.
- 19** Vgl. Scott 1995 (wie Anm. 3), S. 153.
- 20** Zum Begriff des *tableau* im Sinne eines gerahmten Gemäldes vgl. Victor I. Stoichiă, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 9.
- 21** Gabriel Huquier nach Watteau, *La Terre*, 1729/1735, Kupferstich, vgl. Émile Dacier u. Albert Vuafart, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle*, 4 Bde., Paris 1922–1929, Bd. 4, Nr. 15. Für weitere Beispiele dieser Gruppe siehe ebd., Nr. 64, 65, 68–71, 119, 120, 140–143, 152, 153, 158–163, 217–220, 228–231, 266, 277–286.
- 22** Für weitere Beispiele innerhalb der hier vorgeschlagenen Systematisierung siehe Ebd., Bd. 4, Nr. 16, 17, 21, 22, 25, 29, 88–93, 98–101, 134, 135, 225, 267.
- 23** Louis Crépy nach Antoine Watteau, *L'Escarpolette*, um 1727, Kupferstich, vgl. Ebd., Bd. 4, Nr. 67.
- 24** Vgl. Bauer 1962 (wie Anm. 8), S. 8.
- 25** Antoine Watteau, *Der Spatzennestausnehmer*, Öl auf Papier, 23,2 × 18,7 cm, Edinburgh, Scottish National Gallery, vgl. Roland Michel 1984 (wie Anm. 2), Tf. 60; François Boucher nach

- Watteau, *Der Spatzennestausnehmer*, um 1727, Kupferstich, vgl. Dacier/Vuaflart 1922–1929 (wie Anm. 21), Bd. 4, Nr. 5.
- 26** Bauer 1962 (wie Anm. 8). Karin Leonhard, Ornament und Zeitlichkeit. Kartusche, Rocaille, Arabeske, in: *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunststheorie seit 1800*, hg. v. Thomas Kissel, Paderborn 2011, S. 63–85, hier S. 63. Karin Leonhard spricht der Arabeske ein selbstreflexives Potenzial zu, das in «ihrer Strukturierungsfähigkeit» begründet sei (vgl. ebd., S. 82). Zur «reflexiven Arabeske» um 1800 vgl. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 131. Zum autoreflexiven Potenzial bildlicher Darstellungen von Rahmenstrukturen in der Neuzeit vgl. Stoichić 1998 (wie Anm. 20).
- 27** Vgl. Natura naturans / natura naturata, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Darmstadt 1971–2007, Bd. 6, Sp. 504–509.
- 28** Vgl. Bauer 1962 (wie Anm. 8), S. 10.
- 29** Vgl. Leonhard 2011 (wie Anm. 26), S. 64.
- 30** Vgl. Donald Posner, The Swinging Women of Watteau and Fragonard, in: *The Art Bulletin*, 1982, Bd. 64, S. 75–88.
- 31** Antoine Watteau, *Le galant jardinier*, 1712, Rötel auf Papier, 231 × 182 mm, Washington, The National Gallery of Art, Alisa Mellon Bruce Fund, Inv.-Nr. 1992.78.1, vgl. Pierre Rosenberg u. Louis-Antoine Prat, *Jean-Antoine Watteau 1684–1721. Catalogue raisonné des dessins*, 3 Bde., Paris 1996, Bd. 1, Nr. 169, S. 262.
- 32** François Boucher, nach Watteau, *Le galant jardinier*, in: *Figures de différents caractères [...]*, hg. v. Jean de Jullienne, Paris 1716–1728, Nr. 163; Anne-Claude-Philippe de Caylus, *Le galant jardinier*, Radierung, Maße unbekannt, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, vgl. Rosenberg/Prat 1996 (wie Anm. 31), Bd. 1, Nr. 169b.
- 33** Jacques de Favannes, nach Watteau, *Le galant jardinier*, in: Dacier/Vuaflart 1922–1929 (wie Anm. 21), Bd. 4, Nr. 73.
- 34** Marianne Roland Michel erklärt das Ausmaß der Watteau-Rezeption mit der Verbreitung der Stichfolgen, Roland Michel 1984 (wie Anm. 2), S. 321. Vgl. Scott 1995 (wie Anm. 3), S. 154–156.
- 35** Nicolas Lancret, *Fünf Wandpaneele*, um 1723–1727, Öl auf Leinwand, *Die Wippe*, 150,7 × 89,5 cm; *Die Schaukel*, 151,1 × 90,2 cm; *Der Gärtner*, 151,1 × 36,8 cm; *Der Gartenbau*, 151,1 × 36,8 cm; *Die Weinrente*, 149,8 × 82,5 cm, Cleveland Museum of Art, vgl. *Nicolas Lancret 1690–1743*, hg. v. Mary Holmes, New York 1991, Nr. 7a–e, S. 60–66.
- 36** Vgl. Beyer/Spies 2012 (wie Anm. 12), S. 17.
- 37** Zur Parergonalität als Bewegung zwischen Innen und Außen, Rahmen und Gerahmten, das sich aus der Funktion der Rahmung als Grenzmarkierung konstituiert vgl. Derrida 1992 (wie Anm. 11), S. 74–80; Degler 2015 (wie Anm. 11).