

Vorwort

von Stephanie Bung

Die Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert ist – frei nach Kant – ein Meilenstein auf dem Weg des Menschen heraus aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Ihr vollständiger Titel lautet *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, und als der Philosoph Diderot und der Mathematiker d'Alembert im Jahre 1747 die Herausgeberschaft dieses Werkes übernahmen, ahnten sie vermutlich nicht, was auf sie zukam. Schließlich ging es ursprünglich nur darum, bereits existierende Enzyklopädien zu ergänzen und aus dem Englischen ins Französische zu übertragen. Wer hätte gedacht, dass sich dieser Plan verselbständigen, dass das englische Vorbild, die *Cyclopaedia* von Ephraim Chambers, zur Konkurrenz werden und dass es vor allem fünfundzwanzig Jahre dauern würde, bis 1765 der letzte Textband und 1772 der letzte Band der Druckgraphiken erschienen war? Allein dieser lange Entstehungszeitraum sowie die Beteiligung von vielen Autoren und Künstlern legt Zeugnis ab von der immensen, konstruktiven und im besten Sinne des Wortes „aufgeklärten“ Energie, die in dieses Werk investiert wurde und der Respekt zu zollen uns selbst und allen unseren Zeitgenossen gut ansteht.

Apropos Respekt: Was erlauben wir uns, diese Ausstellung einer gezielten Auswahl von Druckgraphiken der *Encyclopédie* unter dem Titel „Wikipedia des 18. Jahrhunderts“ anzukündigen? Die Frage ist berechtigt, denn auch wenn sich Diderot – einen hypothetischen Blick in die Zukunft werfend – sicherlich manchmal gewünscht hätte, auf jene Technologien zurückgreifen zu können, die eine fortwährende Genese der Wikipedia des 21. Jahrhunderts gewährleisten, so sind die Unterschiede natürlich gravierend. Von der heute vielfach beschworenen „Schwarmintelligenz“ kann mit Bezug auf das 18. Jahrhundert, geschweige denn auf das Unternehmen *Encyclopédie* nicht die Rede sein. Zu keinem Zeitpunkt haben die Herausgeber die Entscheidung darüber, welches Wissen sie aufbereiten und wie sie es sich verfügbar machen, völlig aus der Hand gegeben. Sie arbeiten nicht mit beliebigen, sondern mit ausgewiesenen Personen zusammen, seien es Freunde oder Fachleute, und Diderot begibt sich sogar persönlich in die Manufakturen und Handwerksstuben, um das spezifische *know-how* für die von ihm so sehr geschätzte Kategorie der *arts mécaniques* (dt. mechanischen Künste) dort abzuschöpfen, wo es zur Anwendung gebracht wird. Und nicht zuletzt verwenden die Verantwortlichen viel Mühe auf das Vorwort ihrer *Encyclopédie*, in dem sie ihr Vertrauen darauf zum Ausdruck bringen, dass sich das menschliche Wissen nicht nur sammeln, sondern vor allem auch strukturieren lässt. Sie wollen Zusammenhänge herstellen und weisen immer wieder darauf hin, dass die reine Information, möge sie noch so detailliert sein, ohne diese Zusammenhänge nichts nützt. Ihr Vorhaben vergleichen sie mal mit einer genealogischen Tafel, mal mit einer Weltkarte oder

mit einem Archipel, dessen Landmassen unter Wasser miteinander verbunden sind, wobei sie betonen, dass es ihnen sowohl um die in diesen Bildern veranschaulichte Verbundenheit des Wissens als auch um die genaue Kenntnis seiner Konstituenten geht. An dieser Stelle kommen sie der Vorstellung unseres heutigen Wissensmanagements schon recht nahe, zumindest in der Theorie, und zwar zu einem Zeitpunkt, zu dem sie sich das heutige Ausmaß an Notwendigkeit zur Strukturierung und Verwaltung von Informationen nicht im Traum vorstellen konnten. Doch noch in einem anderen Punkt hat die *Encyclopédie* des 18. Jahrhunderts den enzyklopädischen Anspruch moderner Medien vorweg genommen, und dieser Punkt liegt uns besonders am Herzen. Es geht um die Überzeugung, dass Wissen verfügbar sein und mehr Menschen zugänglich gemacht werden muss als jemals zuvor.

Diesem Ziel ist auch die Ausstellung der hier versammelten Druckgraphiken (frz. *planches*) verpflichtet, die von neun Studierenden des Instituts für Romanische Sprachen und Literaturen im Rahmen einer Lehrveranstaltung ausgewählt und in Form der hier veröffentlichten Essays beschrieben und kommentiert wurden. Denn einerseits gibt es mittlerweile zwar niemanden mehr, der sich nicht mit Hilfe eines Internetzugangs die siebzehn Text- und elf Bildbände der *Encyclopédie* herunterladen könnte. Andererseits drohen ihre Inhalte jedoch nicht nur in der Masse der im Netz verfügbaren Information unterzugehen, sondern auch aufgrund der ihr eigenen voluminösen und komplexen Darstellungsform unsichtbar zu werden. Wie nähert man sich diesem Mammut von einem Werk, ohne sich von ihm einschüchtern zu lassen? Die Ausstellung ausgewählter *planches*, in denen sowohl die Vielfalt als auch die überaus präzise Umsetzung des enzyklopädischen Gedankens der Aufklärung enthalten ist, scheint uns ein guter Weg, um über den persönlichen Zugang angehender Romanistinnen und Romanisten Anregungen zu geben und eben jene Sichtbarkeit zu stiften, die ironischerweise durch die Perfektionierung der Verfügbarkeit im elektronischen Zeitalter auch gerade wieder verloren gehen kann.

Doch dieser Zugang wäre uns vermutlich ohne einen höchst glücklichen Umstand verborgen geblieben: Im Herbst letzten Jahres zeigte mir Michel Vincent, der Direktor der Französischen Bibliothek und des *Centre Culturel* in Essen, eine Loseblattsammlung faksimilierter Druckgraphiken der *Encyclopédie*, die er dem Institut für Romanische Sprachen und Literaturen leihweise zur Verfügung stellte. Verbunden mit dieser Leihgabe war der Vorschlag, das Faksimile doch einmal – idealerweise unter Einbeziehung von Studierenden – einem größeren Publikum zu präsentieren. So wurde die Idee für die erwähnte Lehrveranstaltung geboren, aus der diese Ausstellung und die hier versammelten Essays hervorgegangen sind. Im Folgenden finden Sie zwar nicht für jede der ausgestellten Bildtafeln einen Essay, doch jede Bildtafel wirft unzählige Fragen auf. Einige davon werden in den studentischen Texten aufgegriffen, andere müssen sich die Betrachter und Betrachterinnen selbst stellen. Denn schließlich war es nicht zuletzt der Rätselcharakter.ii

dieser Bilder, der uns auf den ersten Blick gefangen nahm und den wir gerne vermitteln möchten.

Bevor ich nun das „Wort“ endlich an die Studierenden weitergebe, hier noch einige praktische Hinweise zum Umgang mit diesem kleinen Katalog: Alle *planches*, die in der Ausstellung mit einer Überschrift ausgezeichnet sind, wurden in einem der Essays beschrieben und kommentiert. Sie finden die entsprechenden Seitenzahlen unten rechts im jeweiligen Rahmen des Exponats. Die Bildbeschreibungen stützen sich auf das Faksimile, das Sie in Auszügen auch noch einmal in der Vitrine sehen können. Die zu den Druckgraphiken gehörenden Textbände der *Encyclopédie*, die ebenfalls für die Essays konsultiert wurden, finden Sie unter: <http://www.e-rara.ch/zuz/doi/10.3931/e-rara-22462>.

Wir danken Herrn Michel Vincent sehr herzlich für diese wunderbare Anregung, uns mit diesem Material auf diese Weise zu beschäftigen. Bei Herrn Albert Bilo bedanken wir uns sehr herzlich für die Erlaubnis, es im Foyer der Universitätsbibliothek auszustellen sowie bei Frau Ulrike Scholle und bei Frau Jessica Jodejahn für die großartige Unterstützung bei der Umsetzung dieses Vorhabens. Frau Mira C. Arora danken wir sehr herzlich für die Gestaltung des Plakats. Frau Susanne Moerters, Frau Claudia Simons, Frau Nathalie Hedtfeld und Frau Gina Beckmann danke ich von Herzen für ihre Hilfe bei der Organisation von Text und Bild. Mein besonderer Dank gilt jedoch den Studierenden und ganz besonders Frau Wiebke Dellwig für ihren unermüdlichen Einsatz für das Projekt.

Sallon – Ist das ein Salon?

von Alina Bonarewitz

Sobald wir heute den Begriff „Salon“ hören, denken wir Literatur- und Kulturwissenschaftler unwillkürlich an ein geselliges Zusammensein, geprägt von Soziabilität und Harmonie. So war es sicherlich auch einst in der Rue Saint-Thomas-du-Louvre im Jahre 1627. Dort, in ihrem Stadtpalais,¹ hat die Marquise de Rambouillet nachhaltig das Bild der Salonkultur geprägt; man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, sie habe eben jene geheimnisvolle und magisch anziehende Kultur erschaffen.² Zumindest ist sie jedoch für den Erwartungshorizont verantwortlich, vor dem wir nun die vorliegende Bildtafel (*planche*) mit dem Titel ‚Sallon‘ betrachten:

Auf der *planche* ist ein hoher und mit viel Liebe zum Detail ausgestalteter Kuppelsaal zu erkennen. An den Seiten sind Sitzgelegenheiten zu erkennen. Der riesige Kuppelsaal ist mit äußerst aufwendigen Verzierungen versehen. Licht strahlt durch die hohen Fenster in den Saal. Der *Sallon*³ ist von korinthischen Säulen gesäumt. An den Seiten stehen auf Säulen kleine erosartige Figuren, die nach oben zu deuten scheinen: Oben in der Kuppel ist ein Fresko erkennbar, welches vermutlich den Himmel sowie eine engelsartige Figur zeigt. Der Betrachter gewinnt den Eindruck dass sich dem *Sallon* ein riesiges Außengrundstück anschließt: Er schaut geradeaus durch den Saal, aus dem Fenster, das eventuell sogar eher eine Terrassentür darstellt als ein Fenster, und erkennt einen großen Springbrunnen. Es befinden sich einige Personen in dem *Sallon* der laut Bildunterschrift der Familie Spinola gehört und sich in ihrem Haus in Genua befindet. Die Personen sind allesamt edel gekleidet und in verschiedene Aktivitäten vertieft: Links vorne an dem Eingang zu dem Saal⁴ stehen zwei Personen und eine von ihnen scheint sich prächtig zu amüsieren. Rechts vorne in der ersten Sitznische stehen zwei Herren vor einer sitzenden Dame und scheinen eine anregende Konversation zu führen. Hinten rechts in der Sitznische sitzen ein Herr und eine Dame auf einer Bank und die Dame wirkt gegenüber dem zu Boden schauenden Herrn erhaben. Vor dem Balkon⁵ steht ein Pärchen⁶ Arm in Arm und die Dame hat ihren Blick gen Garten gerichtet. Unmittelbar vor dem Pärchen, das heißt in der Mitte des Saales steht ein

¹ In diesem, heute nicht mehr existenten Haus hatte die Marquise de Rambouillet ein Empfangszimmer eingerichtet: Die *chambre bleue*, zu Deutsch das ‚blaue Zimmer‘. Dieses hieß so, da es mit einem azurblauen Samtstoff bezogene Wände hatte, was zu der Epoche äußerst ungewöhnlich war und daher typisches Merkmal der bei der Marquise de Rambouillet stattfindenden intimen Gesellschaftsrunden (*cercle des beaux esprits*) wurde.

² Die Marquise de Rambouillet gilt bis heute als *Salonnière par excellence* (einzigartige und besondere Salondame) und wird in Schriften zu der Salonkultur stets aufgeführt, was ihre Wichtigkeit hervorhebt.

³ *Sallon* entspricht der Schreibweise auf der *planche* in der Enzyklopädie die von der Autorin hier übernommen wurde.

⁴ Zumindest ist eine große Tür erkennbar.

⁵ So möchte ich dieses große Fenster in der hinteren Bildmitte betiteln, da es eine Art Terrassentür darzustellen scheint. Außerdem war es nicht ungewöhnlich, dass der Salon ein offener Raum war, das heißt, dass er die Möglichkeit bot, auf die Terrasse oder in den Garten des Anwesens zu treten.

⁶ Ob es sich hierbei um ein Liebespärchen handelt, kann lediglich behauptet, jedoch nicht mit Gewissheit gesagt werden.

weiteres Pärchen – ebenfalls Arm in Arm: der Herr macht eine ausholende Geste mit seinem linken Arm, so als wollte er seiner Dame den Saal und den Garten präsentieren. Die Dame folgt seinem Blick, der nach oben gerichtet ist und wahrscheinlich das prachtvolle Deckenfresko in den Fokus der Aufmerksamkeit lenken soll.

Ein Blick in einschlägige Lexika zeigt: Der Begriff „Salon“ ist tatsächlich in erster Linie mit der Architektur verbunden. Die ursprüngliche Bedeutung beschreibt zunächst nichts weiter als ein Zimmer oder einen Saal in einem Haus oder einem Stadtpalais – nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa. Im *Dictionnaire du Grand Siècle*⁷ definiert Bluche wie folgt:

Salon. Le mot, avec ses diverses acceptions, vient tard, au Grand Siècle, et s'impose mal. Dans le *Dictionnaire universel* de Furetière, paru posthume en 1690, écrit entre 1670 et 1685, on ne trouve que cette définition: « Grande salle forte élevée, et couverte en cintre, qui a souvent deux étages ou rangs de croisées. La mode des salons nous est venue d'Italie. On reçoit d'ordinaire les ambassadeurs dans un salon. » Comme pièce d'habitation, salon n'a donc point alors détrôné *salle*.⁸

Im Anschluss wird die Komplexität des Begriffs „Salon“ deutlich hervorgehoben, ebenso wie die Mannigfaltigkeit seiner Verwendung. Bluche verweist auf die Ambiguität der Verwendung dieses in seiner Bedeutung heterogenen Begriffs: Während im 17. Jahrhundert unter „Salon“ zunächst einmal nichts weiter verstanden wird als ein hoch gewölbter, zweistöckiger Kuppelsaal, in dem wichtige Gäste empfangen wurden, so wird seine soziokulturelle Bedeutung erst viel später verwendet. Die Enzyklopädie Diderots und d'Alemberts, entstanden im 18. Jahrhundert, definiert den Begriff „Salon“ ebenfalls noch vor dem Hintergrund seiner architektonischen Dimension.⁹ Im Folgenden wird eine Zusammenfassung des Enzyklopädieartikels gegeben.

Diderot beginnt mit einer Beschreibung des architektonischen Aufbaus des Salons. Dieser befände sich entweder in der Mitte des Hauses, am Kopfe einer Galerie oder eines großen Apartments. Normalerweise hat der Salon die Form eines Rechtecks und erstreckt sich über zwei Etagen. Bei der Beobachtung seiner baulichen Dimension gilt es besonderes Augenmerk auf die Symmetrie seiner Gesichtspunkte zu legen: Zwei Fensterseiten und eine nach außen hin gebogene Decke. Diese nach außen hin gebogene Decke sei das grundlegendste Charakteristikum eines Salons, denn nur so ähnele er dem italienischen Vorbild, welches dort in Paläste integriert sei. Auf diese allgemeine kurze Beschreibung des

⁷ Zu Deutsch: Lexikon des Großen Jahrhunderts. Das 17. Jahrhundert ist das große Jahrhundert Frankreichs. Dies hat kulturspezifische Gründe, u.a. durch die Regentschaft Ludwig XIV.

⁸ Bluche 1992, S. 1405. Zu Deutsch: Salon. Der Begriff mit seiner Vielzahl an Bedeutungen entwickelte sich recht spät im Grand Siècle und hatte Mühe sich durchzusetzen. Im Universallexikon von Furetière, welches nach seinem Tode im Jahre 1690 veröffentlicht wurde und das zwischen 1670 und 1685 entstanden war, findet man nur diese Definition: „Großer, hoher Saal mit Kuppel, der sich typischerweise über zwei Etagen erstreckt. Die Mode der Salons ist uns aus Italien zugetragen worden. Üblicherweise empfängt man in einem Salon Botschafter.“ Als Wohneinheit hatte der Salon zunächst einmal also nur die Bedeutung *Saal*.

⁹ Allerdings ist auch hier bereits seine soziokulturelle Bedeutung unterschwellig lesbar.

Salons als Raum folgt eine kurze Aussage darüber, dass neben diesem typisch rechteckigen Salon zudem runde, ovale, achteckige oder sonstige Salontypen existieren. Anschließend geht Diderot auf die Signifikanz der Dekoration des Salons ein, denn diese konstituiert erst den Wert des Raumes zu einem vollkommenen palastähnlichen Empfangszimmer: Korinthische Säulen die Spiegel und/oder Tische rahmen werden von Diderot hier aufgeführt. Wenn Diderot auch die Beliebigkeit der Dekoration eines Salons hervorhebt, so verweist er dennoch auf den Enzyklopädieartikel „*Traité de la décoration des édifices*“, dessen Existenz wiederum die Bedeutung der Dekoration¹⁰ unterstreicht. Gegen Ende des einleitenden Paragraphen geht Diderot auf den Sinn, den praktischen Nutzen des Salons ein: In einem Salon ruht man sich nach der Jagd oder einem Spaziergang aus, in ihm spielt oder speist man mit geladenen Gästen oder widmet sich mit eben diesen der Konversation.¹¹

Die *planche* des Salons ist der Sektion „Architektur“ entnommen. In dieser Sektion widmen sich die Autoren der Enzyklopädie den Bauwerken der Antike und der damaligen Zeit. Es ist deutlich herauszustellen, dass die Architektur nachhaltig von der Antike und ihren Traditionen, Konzeptionen von Überzeugungen sowie Glauben beeinflusst ist. Die Wertschätzung der antiken Gebilde einstiger Metropolen, wie z.B. die der Ruinen von Athen, ist spürbar. Athen ist ein besonders interessanter Fall, denn Frankreich sieht sich in der Nachfolge der griechischen und römischen Tradition, als Leitkulturnation der Neuzeit. Neben Prunkbauten lassen sich in dieser Sektion auch religiöse Bauwerke finden, wie z.B. eine Darstellung der Arche Noah aus jüdischer Sichtweise. Darüber hinaus widmet sich die Sektion der Anatomie der Bauwerke: Es sind Konstruktionsphasen einzelner Bauwerke abgebildet oder z.B. ein Querschnitt durch ein zeitgenössisches Theater. Einige Bauwerke werden in ihren Einzelteilen dargestellt – Säulen und Fresken beispielsweise. Aufgrund der vorliegenden Heterogenität dieser Sektion ist es durchaus interessant sich die Frage zu stellen, wieso ein zeitgenössischer Salon Italiens ebenfalls integriert wurde. Die Antwort auf diese Frage könnte lauten: Im 18. Jahrhundert ist der Salon bereits ein wesentliches Merkmal der französischen Kulturnation, seine Ursprünge liegen jedoch in Italien.

Wie wir gesehen haben, definieren frühneuzeitliche Lexika den Begriff „Salon“ als einen repräsentativen zweistöckigen Kuppelsaal italienischer Bauart. Diese Definition findet sich sowohl in unserer *planche* als auch in dem dazugehörigen Enzyklopädieartikel wieder. Allerdings ändert sich diese Bedeutung im Laufe der Zeit: „Salon“ bezeichnet sowohl einen

¹⁰ Besonders auch in Bezug auf den Schein nach Außen, das Strahlen, das Prestige, welches durch die Ausstattung des Salons manifestiert wird. Wahrscheinlich hat Diderot unwillkürlich die Bedeutung der Dekoration als „beliebig“ (*arbitraire*) bezeichnet und ohne Absicht: Ihm war das Prestigegehalt der räumlichen Ausschmückung sicherlich bewusst.

¹¹ Nach diesem einleitenden Teil des Enzyklopädieartikels beschreibt Diderot den auf der *planche* zu sehende *Sallon* der Familie Spinola aus Genua: Diderot erläutert die Historie der Familie sowie ihre Problematik. Zum Salon im Allgemeinen folgt nichts mehr.

Empfangsraum¹² als auch eine Zusammenkunft von Mitgliedern beider Geschlechter und verschiedener Stände, die sich der Konversation widmen. Er ist Ausdruck unterschiedlicher Formen der Geselligkeit, die von der Gastgeberin, der *salonnière*, moderiert wurden¹³. Die Anfänge dieser Form der Geselligkeit finden sich im 16. Jahrhundert in der italienischen Renaissance. In eben jener erfährt sie in den italienischen Kulturzentren Florenz, Neapel, Rom, Turin und Venedig seine Ausprägung.¹⁴ Folglich beschreibt der Salon einen meistens in der Stadt angesiedelten „Raum an der Schwelle von Privatheit und Öffentlichkeit“ (Zimmermann 2014). Die Stadt ist Zentrum des Kulturtransfers, da hier die Verbindung zu Metropolen außerhalb Frankreichs besonders gegeben war.¹⁵ Aufgrund seiner interkulturellen und vor allem intellektuellen Ausrichtung war der Salon „von Anfang an [Ort] der Zirkulation von Wissen und diversen Praktiken“ (Zimmermann 2014), war fast ausschließlich von Damen geführt und galt als Bildungsinstitution eben jener. Darüber hinaus wurden hier Freundschaften geschlossen, die auch über die Landesgrenzen hinweg gepflegt wurden. So bekam der Briefwechsel eine neue Dimension: das Interesse an bestimmten aktuellen und lebensweltlichen Inhalten konnte grenzenlos geteilt werden. Als Ort des Mäzenatentums zeichnet sich der Salon außerdem durch seine hohe Innovation¹⁶ und Förderung des Intellekts aus. Letztendlich war der Salon auch eine „Projektionsfläche sowohl von geschlechterspezifischen Utopien als auch von divergierenden politis[chen] Vorstellungen“ (Zimmermann 2014), die ihre prägnante Dimension durch die Salondebatten erreichten. Margarete Zimmermann definiert den Salon aus heutiger Sicht als einen Gedächtnisort¹⁷, der ein immer noch währendes sozokulturelles Phänomen darstellt (vgl. Zimmermann 2014).

Um ein letztes Mal zu unserer *planche* zurückzukehren: Sie zeigt einen Raum, der an einen riesigen Ballsaal oder an den Innenraum einer Kathedrale erinnert. Die Zusammenkunft der Menschen, die im Vergleich mit den dekorativen Elementen winzig klein abgebildet sind, tritt hier eindeutig in den Hintergrund. Und dennoch kann der heutige Betrachter gar nicht anders, als in diesem italienischen ‚Sallon‘ bereits jene Salonkultur zu entdecken, die Frankreich im 18. Jahrhundert so sehr geprägt hat, dass sie bis heute untrennbar mit dieser Kulturnation verbunden ist und uns derart magisch fasziniert.

¹² Der Salon als architektonisches Gebilde umfasste Zimmermann zufolge ebenfalls Gärten oder Grotten des Außengeländes eines Adelspalais oder bürgerlichen Wohnhauses, wo er sich im Erdgeschoss befand. Es war ein „Raum der Zuflucht und der Intimität [...] dessen Ausstattung häufig den Seelenzustand oder die intellektuellen bzw. künstlerischen Vorlieben seiner Bewohner(in) spiegelte“ (Zimmermann 2014).

¹³ Es luden Damen zu einem Treffen ein und nicht Herren.

¹⁴ In Deutschland ist das späte 18. und das frühe 19. Jahrhundert der Zeitraum der Blütezeit des Salons. Dort ist Berlin das Zentrum der Salonkultur.

¹⁵ Zimmermann führt u.a. die Stadt als Zentrum des Buchdrucks an.

¹⁶ Es entstand ein offener Gesprächsraum in intimer Runde, der (neue) literarische Formen wie Porträt, Maxime, Rätsel, Sonett, Epigramm oder Salonalbum hervorbrachten, bzw. die bereits bestehenden Formen in ihrer Produktion intensivierten.

¹⁷ Ein *lieu de mémoire*; Diese Bezeichnung geht auf Pierre Nora zurück. Ein Gedächtnisort ist nicht zwangsläufig ein materieller Gegenstand. Er kann, und tut es in Bezug auf den Salon wohl auch, ein geistiges Erbe darstellen. Siehe hierzu: Pierre Nora: *Les lieux de mémoire*, Paris: Éditions Gallimard, 1984-97.

Literatur

- Bluche, François (1990): *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris.
- Zimmermann, Margarete (2014), „Salon“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, hrsg. von Friedrich Jaeger, abrufbar unter:
http://referenceworks.brillonline.com/search?s.q=Salon&s.f.s2_parent=s.f.book.enzyklopaedie-der-neuzeit&search-go=Search. (letzter Abruf: 22.06.2016).

sowie der Artikel „Sallon“ der *Encyclopédie*.

***Boulangier* und *Patissier* – Die Künste des Backens**

von Ngoc Phuong Chung

Die *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert vermittelt heute noch ein allgemeingültiges Wissen. Die zwei Druckgraphiken (*planches*), die ich ausgewählt habe, gehören zu der Sektion *Agriculture* (Landwirtschaft) und tragen den Titel *Boulangier* (Bäcker) und *Patissier* (Konditor). Die zwei Handwerke haben eine Gemeinsamkeit, nämlich das Backen als solches. Backen kann als eine Art Kunst verstanden werden, und die Kunst des Bäckers ist es, Brot zu backen. Das Brot galt und gilt immer noch als wichtigstes Nahrungsmittel vieler Kulturvölker, aber in Frankreich ist es geradezu ein Mythos. Und wer würde das beim Genuss einer knusprigen Stange Baguette bestreiten wollen? Nicht ganz so prominent sind Kuchen und Zuckerbackwerk, doch mittlerweile sind auch hierzulande französische Spezialitäten wie *petits fours*, *Madeleine* oder *Maccarons* bekannt und beliebt. Doch welchen Stellenwert hatten die Künste des Backens für Diderot und seine Zeitgenossen?

Die *planche* mit dem Titel *Boulangier* zeigt die Arbeit eines Bäckers und die verwendeten Utensilien. Das Bild ist in zwei Teile gegliedert: der obere Teil stellt die Szene eines Bäckerbetriebes dar. Auf dem Bild sind fünf Personen zu erkennen, vermutlich der Bäckermeister und vier weitere Angestellte. In der *Encyclopédie* wird berichtet, dass anfangs nur zu Hause gebacken wurde, und im Normalfall waren es die Mütter, die den Teig mit den Händen kneteten und dann auf einer heißen Fläche, über Asche, backten. Dieses Brot hatte nicht viel mit unserem heutigen gemeinsam, da es von der Konsistenz fester war und oft mit anderen Zutaten vermengt wurde, beispielsweise mit Butter, Eiern, Fett oder Safran. Des Weiteren war der Bäckerbetrieb in den meisten Fällen ein Familienbetrieb, d.h. vor allem die Kinder des Bäckermeisters waren an den Betrieb gebunden und konnten sich nicht davon lösen. Es ist anzunehmen, dass die dargestellten Personen männlich sind und jeder einen eigenen Arbeitsbereich besitzt. Die Figur 1 auf dem Bild steht an einer viereckigen Truhe, in der sich vermutlich das bereits fertig gemahlene Mehl befindet, das dort eingelagert wurde. In dem unteren Teil des Bildes ist das Objekt in Figur 9 detailliert dargestellt. Die Figuren 2, 3 und 4 in der Szene formen den Teig für die Brote und die letzte Figur, Figur 5, ist für das Backen im Ofen zuständig. In dem unteren Bild werden zwei verschiedene Backöfen dargestellt (Fig. 1 und 2) und die dazugehörigen Werkzeuge, beispielsweise die Fig. 10, 8 und 6, die dem Bäcker helfen, die Backwaren in den Backraum zu legen oder heraus zu nehmen. Das zweite Bild, das den Titel *Patissier* trägt, ist nach dem gleichen Prinzip aufgebaut. Das obere Bild zeigt den Betrieb einer Konditorei und unten werden die verwendeten Werkzeuge abgebildet. Dazu gehören beispielsweise Backbleche (Fig. 1), verschiedene Backformen und Schüsseln zur Zubereitung (Fig. 2, 9, 8), der Mörser zur Zerkleinerung des Mehls (Fig. 6) oder der große Baktisch an dem die Süßspeisen

vorbereitet werden. Die Utensilien einer Bäckerei und Konditorei sind sehr ähnlich und auch die Werkstätten der beiden sind kaum voneinander zu unterscheiden.

Nach der kurzen Beschreibung der *planches*, werde ich auf die historische Entwicklung des Brotes und des Berufs des Bäckers eingehen. Die Wurzeln des Brotbackens liegen sehr weit zurück. Das älteste Brötchen Europas ist rund 3000 Jahre alt. Das 3,5 cm lange und verkohlte Brötchen, das vermutlich als Opfergabe diente, stammt aus der Zeit um 900 v. Chr. und wurde 1952 in Övelgönne bei Hamburg ausgegraben (vgl. www.baeckerverband.de). Das konnte der Autor des *Encyclopédie*-Artikels mit dem Eintrag *Boulangier* natürlich nicht wissen, aber es ist dennoch bemerkenswert, wie viel Raum er der Geschichte des Brotbackens widmet. Er geht dabei insbesondere auf das alte Rom ein, dessen Bäckereibetriebe und deren Beschaffenheit er geduldig auf mehreren Seiten beschreibt. Die Zeit davor handelt er relativ kurz ab, dabei begannen Menschen schon vor 10.000 Jahren damit, Getreide zu kultivieren. Aus archäologischen Befunden geht hervor, dass man vor etwa 8000 Jahren bereits Hirse und Sorghum verarbeitet hat (vgl. www.baeckerhandwerk.de). Aus der Bibel kann man entnehmen, dass gesäuertes Brot zu Zeiten Abrahams unbekannt war, und der Sage nach hatten die Griechen das Brotbacken vom Gott Pan gelernt. Es ist schwierig einen genauen Urheber der Backkunst festzulegen, jedoch könnte man Ägypten als erste Hochkultur des Brotes betrachten, aufgrund der vielen Entwicklungen und Fortschritte, die dort zu finden sind. Die Ägypter wussten das Brot bereits sehr früh zu schätzen, was aus schriftlichen Überlieferungen aus den Jahren 3000 – 2800 v. Chr. hervorgeht. Dort galt das Brot sowohl als Grundnahrungsmittel aller Bevölkerungsschichten als auch als Zahlungsmittel, als Tauschobjekt oder als Basisentlohnung für Arbeiter. Der Vorläufer des Brotes war allerdings der Brei. Die Ägypter fanden heraus, dass zerkleinertes und eingeweichtes Getreide nahrhafter und bekömmlicher war als die rohen Körner. Es begann damit, dass die geernteten Körner mit Hilfe eines Mörsers oder zwei Steinen gemahlen wurden. Das Mehl wurde dann mit Wasser und Salz zu einem Teig vermengt und am Feuer gebacken. Die Ägypter erhitzen das Brot in Tontöpfen, während man im Zweistromland Backteller aus Ton verwendete, die zur Herstellung von Fladen dienten. Allerdings handelte es sich dabei weniger um einen Back-, als um einen Trocknungsprozess. Die Germanen dagegen verwendeten den Tunnelbackofen und in den arabischen Ländern war der Erdbackofen sehr weit verbreitet. Eine wichtige Erfindung in Ost- und Südosteuropa war die Backglocke und später in Rom die Entwicklung des Backofens zur Kuppelform auf einem Unterbau.

Bereits im 15. Jahrhundert war das Gewerbe des Bäckers bezüglich der berufsständischen und sozialen Korporationswesen, in Betriebsform und Arbeitsorganisation, Berufszugang und Qualifikation, Produktionstechnik und Qualitätskontrolle ausgebildet. Die Arbeitsorganisation und Qualitätskontrolle waren in Zünften organisiert, und der Bäcker war einem hohen Druck

ausgesetzt, die quantitative und qualitative Herstellung zu gewährleisten. So wurden beispielsweise regelmäßig Strichproben seitens der Lebensmittelpolizei entnommen, um die Qualität der Waren, sowie Herstellungskosten und Gewinnmargen zu kontrollieren und zu ermitteln. Hielt sich ein Bäckermeister nicht an die Vorschriften, so drohte ihm ein massives Bußgeld, in manchen Fällen sogar eine Haftstrafe. Im Allgemeinen gehörte der Beruf des Bäckers zu den wirtschaftlich und sozial besser gestellten Handwerken, da die meisten Bäcker als Nebenerwerb mit Getreide, also Mehl, Gries, Kleie und Korn handelten. Der angesehenere Beruf des Bäckers war jedoch durch schwere Arbeitsbedingungen geprägt. Die ständige Hitze, der Mehlstaub, das Arbeiten im Gehen und Stehen sowie die langen Arbeitszeiten von bis zu 14 Stunden, machten die Arbeitsbedingungen nicht einfach. Zudem galt das Kneten des Brotteiges bis zur Einführung der motorbetriebenen Knetmaschinen im 19. Jahrhundert als die anstrengendste körperliche Tätigkeit des Bäckers. Im Normalfall war der Bäckerbetrieb ein Alleinbetrieb des Meisters, der maximal zwei jährlich oder halbjährlich, später auch wöchentlich entlohnte Gesellen und einen Lehrling beschäftigte. Es wurde bereits seit dem 14. Jahrhundert eine Lehrzeit von bis zu drei Jahren eingeführt (vgl. Göttmann 2014). Alle Mitarbeiter einer Bäckerei wohnten in einem Haus, wie es auch in anderen älteren Handwerken üblich war. Der Beruf des Bäckers war früher eine Männerdomäne, Frauen waren hingegen meist für den Verkauf zuständig (vgl. Göttmann 2014).

„Als arm galt, wer kein Brot hatte“ (vgl. Hirschfelder 2014). Die Wichtigkeit des Brotes spiegelt sich in vielen Bräuchen und Redensarten wider. Beispielsweise schenkte man einer werdenden Mutter zur Geburt oder Taufe Brot. Die abergläubische Mutter aß nach der Geburt das Brot der Paten, um das Kind vor Unheil, bösen Wünschen oder tödlichen Krankheiten zu schützen. Bei der Brautwerbung oder bei Neigungsbekundungen schnitt das Mädchen ihrem Auserwählten ein Stück Brot ab und ließ ihn davon kosten. Dieser Brauch wurde mit einer Verlobung gleichgesetzt. Auf Hochzeiten war das Brot der Vorläufer unserer heutigen Hochzeitstorte. Es wurde von der Familie der Braut mitgebracht und nur der Bräutigam durfte es anschneiden. Der Anschnitt wurde dann von dem Hochzeitspaar aufgehoben, als Symbol dafür, dass das Brot im neuen Haushalt niemals ausgehen möge. In Kombination mit Salz galt das Brot als glücksbringend, welches man beispielsweise Ehepaaren zum Einzug in das neue Eigenheim schenkte (vgl. Hirschfelder 2014). Im Zusammenhang mit dem Tod oder Begräbnis wird dem Brot eine andere Bedeutung zugeschrieben. Das Brot symbolisiert Schutz oder Armenspende, es ist aber auch ein Erkennungszeichen im Jenseits und drückt die Verbindung mit dem Verstorbenen aus. Interessanterweise finden derartige Bräuche, die es schließlich auch in Frankreich gegeben haben wird, keine Erwähnung in dem dazugehörigen *Encyclopédie*-Artikel. Dies ist umso

erstaunlicher, als die Autoren der *Encyclopédie* sonst eigentlich keine Gelegenheit ungenutzt ließen, gegen den Aberglauben ihrer Zeit Einspruch zu erheben.

Der grundlegende Unterschied eines Konditors gegenüber einem Bäcker ist, dass ersterer keine Brotwaren herstellt. Die Wurzeln des Konditorhandwerks liegen bei den Griechen, die ca. 400 v. Chr. schon Honigfladen und süße Rahmgebäcke herstellten. Bei den Römern wurden später flache Käsekuchen, sowie Rahm- und Kremfladen produziert. Jedoch hat sich das Handwerk erst mit der Verbreitung des Rohrzuckers etabliert (vgl. www.konditoren.de). Die Zuckerrohrpflanze (*Saccharum officinarum* L.) hat ihren Ursprung im asiatischen Raum, nämlich in Melanesien. Von dort aus gelang sie nach Indonesien, Indien und Persien. Erst zwischen dem 7. und 15. Jahrhundert, als die Pflanze in die mediterrane Welt gelangte, verbreiteten sich die Herstellungstechnologien (vgl. Menninger 2014). Im Jahre 1150 bereitete man bereits in Venedig das Marzipan zu, das ein Gemisch aus Mandeln und Zucker war. Aber erst im 19. Jahrhundert wurde die Kunst der Süßspeisen ausgereift. Auf großen Festen und Veranstaltungen der Renaissance oder des Barocks, waren die prächtigen Tafelaufsätze aus Zucker und Tragant nicht wegzudenken. Mit Hilfe der Zuckergewinnung aus den heimischen Rohrzuckerpflanzen, waren Konditorwaren für eine breite Bevölkerungsschicht erhältlich. Somit wurde der Grundstein für das Konditorhandwerk gelegt und man konnte den Beruf durch eine dreijährige Lehrzeit erlernen (vgl. www.konditoren.de).

Die Wichtigkeit der Berufe des Bäckers und des Patissiers haben sich bis heute nicht geändert. Das Brot war, ist und wird für den Menschen – auch in Zeiten zunehmender Allergien – immer ein großer Bestandteil unserer Nahrung bleiben und ist kaum aus unserem Alltag wegzudenken. Und wer von uns könnte sich vorstellen, endgültig auf Kuchen und süßes Backwerk zu verzichten?

Literatur

- Göttmann, Frank (2014), „Bäcker“, in: Jaeger, Friedrich (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit <http://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/bildhauertechnik-a0471000#> (am 7.6.2016).
 - Hirschfelder, Gunther (2014), „Brot“, in: Jaeger, Friedrich (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit (am 7.6.2016).
 - Menninger, Annerose (2014), „Zucker“, in: Jaeger, Friedrich (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit (am 7.6.2016).
 - <http://www.konditoren.de/presse> (am 7.6.2016).
 - <http://www.baeckerverband.de> (am 7.6.2016).
 - <http://www.baeckerhandwerk.de> (am 7.6.2016).
- sowie die Artikel „Boulangier“ und „Patissier“ der *Encyclopédie*.

Figure équestre – das Korsett der Darstellung

von Wiebke Dellwig

Die *planche* mit der Bildunterschrift „*Sculpture, des statues équestres, figure équestre de cire, avec les jets, les events et les égouts des cires*“¹ zeigt die Herstellung einer Reiterstatue (frz. *statue équestre*) aus Wachs. Abgebildet sind die Form der Reiterstatue und die in diese führenden Rohre mit ihren zahlreichen Verästelungen, durch die das heiße Wachs (frz. *cire*) gegossen wird. Anderes ist nicht zu sehen.

Für die Herstellung solcher Wachsstatuen gab es im 18. Jahrhundert eigene Werkstätten, *fonderies (blanchisseries)* genannt (vgl. Art. „Fonderie“). Erstaunlich im Vergleich zu anderen *planches* ist, dass hier nicht die ganze Gusswerkstatt dargestellt ist, sondern nur der Ausschnitt, in dem heißes Wachs über schmale und erhitzte Kanäle in die Tiefdruckform gegossen wurde, wo es schließlich aushärten konnte (vgl. Buczynski, Hegener 2014). Es fehlt die Abbildung der im entsprechenden Artikel der *Encyclopédie* beschriebenen Kessel, in denen das Wachs erhitzt wurde, die Treppen, die zur Kesselöffnung führten, die Schmelzöfen und dazugehörigen Schornsteine, die Tanks für das heiße Wachs, die Wasserbecken zur Kühlung des Abgusses, sowie der durch die Werkstatt verlaufende Sickerschacht für überlaufendes Wasser aus den Becken (vgl. Buczynski, Hegener 2014). Die nötigen Arbeitsschritte im Herstellungsprozess bleiben dem Betrachter somit verborgen.

Durch die Reduktion auf diese wenigen Bildelemente und den, im Unterschied zu anderen Abbildungen aus der *Encyclopédie*², völligen Verzicht auf die Darstellung der gesamten Werkstatt wirkt die Reiterstatue nicht wie eine Gussform. Vielmehr hinterlässt die Darstellung beim Betrachter den Eindruck einer Marionette, die an Fäden gehalten wird. Eine andere mögliche Assoziation ist die eines Käfigs, der Reiter und Pferd eng umschließt. Erschwert wird die Identifikation der Gussform überdies dadurch, dass dem Betrachter keine Möglichkeit geboten wird, die Größe derselben mit Sicherheit zu bestimmen. Um zu erfahren, worum es sich hier genau handelt, ist die Bildunterschrift folglich unerlässlich. Es lässt sich also feststellen, dass der im Zusammenhang mit den Drucken der *Encyclopédie* vielfach betonte Rätselcharakter der Darstellungen auch in diesem Fall eine große Rolle spielt.

Des Weiteren erscheint die Darstellung der Tiefdruckform sehr detailgetreu und die Haltung von Reiter und Pferd geben Anlass zu Interpretationen. Das Pferd ist im Lauf abgebildet, wodurch die Darstellung lebendig wirkt. Sorgfältige Schattierungen lassen auch die Muskulatur des Pferdes wirken, als sei sie in Bewegung. Der Reiter wendet den Blick vom

¹ Zu Deutsch etwa: Skulptur, Reiterstatuen, Reiterfigur aus Wachs, mit den Düsen, den kleinen Öffnungen und den Röhren für das Wachs.

² Man vergleiche dieses Bild etwa mit den Abbildungen von *boulangier* und *patissier* (Section 3, planches 24 und 25), es gibt darüber hinaus noch viele weitere Beispiele.

Betrachter ab, wodurch keine Gesichtszüge zu erkennen sind. Die Streckung seines Körpers wirkt jedoch ebenso realitätsnah wie die scheinbare Bewegung des Pferdes.

In der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert wird die Statue im Allgemeinen, unabhängig von ihrem Material, als realitätsnahe Abbildung eines in der Natur vorkommenden Körpers beschrieben (vgl. Artikel „Statue“), ja sogar als Imitation der von Gott geschaffenen Natur durch den Menschen. Die auf unserer *planche* zu sehende Form stellt eine solch naturgetreue Abbildung dar. Dass für die Illustration von Wachsabgüssen in der *Encyclopédie* eine Reiterstatue gewählt wurde, ist als Verweis auf die seit der Antike geltenden Kategorien von Statuen zu verstehen. Die *Encyclopédie* zählt folgende drei Kategorien auf: „*statues antiques en pédestres, équestres, & curules*“ (dt. antike Statuen zu Fuß [Standbild], zu Pferd und sitzend; vgl. Artikel „Statue“). Daraus lässt sich schließen, dass eine Reiterstatue wie die auf der *planche* abgebildete im 18. Jahrhundert als wichtiges Kulturgut angesehen wurde. Aus den weiteren Ausführungen im *Encyclopédie*-Artikel zu Statuen wird zudem deutlich, dass die Herstellung von Statuen von den Autoren nicht als Handwerk, sondern als eigene Kunstform begriffen wurde. In Bezug auf Wachsfiguren findet sich in der *Encyclopédie* explizit der Begriff „*art*“ (dt. Kunst; vgl. Artikel „Cire“). Unsere Abbildung unterstützt dies durch ihre Detailtreue. Im Hinblick auf die Rückbesinnung auf ästhetische Ideale der Antike im Frankreich des 18. Jahrhunderts ist diese Einschätzung nachvollziehbar.

Eine Frage, die sich aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts aufdrängt, wenn man das Bild dieser Reiterstatue in Zusammenhang zu seiner Bildunterschrift betrachtet, ist, zu welchem Zweck im Frankreich des 18. Jahrhunderts Figuren aus Wachs gegossen wurden. Denn im 21. Jahrhundert kennen wir hauptsächlich Statuen aus widerstandsfähigem Metall. Bienenwachs wird heute in erster Linie mit der Herstellung von Kerzen verbunden. Jahrhundertlang war dies tatsächlich der Hauptverwendungszweck des Materials. In der Frühen Neuzeit wusste man den praktischen Nutzen von Wachs jedoch in vielerlei Hinsicht zu würdigen: man gebrauchte es zum Abdichten im Schiffsbau, zum Imprägnieren empfindlicher Oberflächen, zum Unterstützen der Widerstandsfähigkeit von Lederwaren, als Bindemittel in der Malerei oder als sogenannte verlorene Form für die Herstellung von Naturabgüssen, die nach dem Abguss zerschlagen wurde. Häufig dienten weichere Wachsstatuen als Modelle für Bronzestatuen im Rahmen des Wachsausschmelzverfahrens (vgl. Artikel „Cire“). Wie Geffcken feststellt, wurde dieses Verfahren nicht nur in Europa angewandt, sondern erfuhr auch eine starke Expansion in Ostasien, Westafrika und Amerika. (vgl. Geffcken 2014). Diese Aufzählung bemüht sich nicht um Vollständigkeit der Verwendungszwecke von Bienenwachs in der Frühen Neuzeit. Sie dient lediglich der Orientierung und kann in diversen Handwerksbereichen fortgeführt werden. Es zeigt sich, dass Bienenwachs ein sehr bewehrter und ebenso alter Werkstoff ist (vgl. Artikel „Cire“).

Als spezifisch europäisch lässt sich letztlich bezeichnen, dass man Wachs im 18. Jahrhundert auch zur Herstellung von Figuren verwendete (vgl. Geffken 2014), wie das Beispiel der Wachsfigurenkabinette illustriert. Es könnte folglich durchaus sein, dass die Reiterstatue aus der *Encyclopédie* ein Ausstellungsstück eines solchen Kabinetts darstellte, die neben Reiterstatuen auch Porträtbüsten, Totenmasken, anatomische Modelle einzelner Körperteile oder ganzer Körper enthielten (vgl. Geffken 2014). Das prominenteste Wachsfigurenkabinett, Madame Tussauds, entstand im ausgehenden 18. Jahrhundert und ist bis heute ein Publikumsmagnet (vgl. Kornmeier 2003, S. 12) und international verbreitet.

Heute zeigt die Museenkette Madame Tussauds vor allem lebensecht wirkende Wachsmodele berühmter Menschen und Filmcharaktere des 20. und 21. Jahrhunderts (vgl. www2.madametoussauds.com). Der Legende nach hatte ursprünglich der Vorgänger und Lehrmeister Marie Tussauds, Philippe Curtius, in Zeiten der Französischen Revolution, also wenige Jahre nach Fertigstellung der *Encyclopédie*, Wachsnachbildungen der Köpfe Hingerichteter angefertigt und ein bekanntes Wachsfigurenkabinett zur Ausstellung gebracht (vgl. Kornmeier 2003, S. 13). Viele Geschichten ranken sich um diese Anekdote, sodass eine klare Analyse der historischen Fakten schwerfällt. Doch, wie sich am Beispiel der Erstausgabe der *Encyclopédie* zeigen lässt, waren Curtius und Tussaud nicht die ersten, die in Frankreich ein Wachsfigurenkabinett für den Publikumsverkehr zugänglich machten. Im Artikel zu Wachs wird der Maler Benoît hervorgehoben (vgl. Artikel „Cire“), dem die Erfindung einer solchen Ausstellung zugeschrieben wird. Es wird sogar erwähnt, dass sich die Wachsfiguren Benoîts sowohl am Hofe als auch im Volke größter Bewunderung erfreuten. Für die Autoren der *Encyclopédie* ist es wichtig zu erwähnen, dass die Verwendung des Werkstoffs Wachs keine gesundheitlichen Risiken für die lebenden Modelle seiner Figuren beständen und dass es sich um einen fast geruchsneutralen Stoff handele.

Die Anpreisung der Vollkommenheit und lebensnahen Gestaltung der Wachsfiguren von Benoît liest sich in der *Encyclopédie* fast wie eine Reklame für sein Wachsfigurenkabinett, nicht wie eine sachliche Darstellung. Nur sehr knapp wird erwähnt, dass die anatomischen Modelle desselben Meisters den Figuren in nichts nachstünden (vgl. Artikel „Cire“). Dies lädt zu der Annahme ein, dass das Wachsfigurenkabinett zur Entstehungszeit der *Encyclopédie* den für medizinischen Unterricht wichtigen anatomischen Modellen den Rang abgelaufen hatte. Denn mit der Entstehung der Wachsfigurenkabinette, und letztlich auch mit ihrer beginnenden Kommerzialisierung, gesellte sich zum praktischen Nutzen der Modelle aus Bienenwachs ein Unterhaltungscharakter, der sich über vier Jahrhunderte hinweg erhalten sollte. Zu klären wäre daher noch, ob sich die Zeichner der *Encyclopédie* gegen die Darstellung der gesamten Gusswerkstatt entschieden, um dem zeitgenössischen Betrachter nicht die Faszination für die lebensnahen Nachbildungen zu nehmen. Eine denkbare Erklärung ist dies in jedem Fall, obwohl es das Credo von Diderot und seinen Weggefährten

war, möglichst alles zu zeigen, was sich zeigen ließ. Faszination geht jedoch auch deshalb von der Darstellung der Reiterstatue aus, da sie unterschiedliche Wissensbereiche miteinander verknüpft. Sie verbindet das im 18. Jahrhundert gesammelte Wissen über die Anatomie von Mensch und Tier, über antike Imitation von in der Natur vorkommenden Wesen, über Kunst, Ästhetik, Werkstoffe, sowie ihre Bearbeitung, und letztlich auch Statik, da eine Reiterstatue von allein stehen muss.

Zum Werkstoff Wachs bleibt noch zu sagen, dass es bis heute zur Nachbildung menschlicher Körper verwendet wird, da es in Farbe und Beschaffenheit wie kein anderes Material der menschlichen Haut ähnelt, wie bereits in der *Encyclopédie* betont wird, und sich im erhitzten Zustand leicht modellieren lässt (vgl. Kornmeier, S. 30). Bereits im 18. Jahrhundert war man sich außerdem bewusst, dass Wachs nicht immer die gleiche Färbung und Konsistenz aufweist. Als Naturprodukt ist es Schwankungen unterlegen, die sich der Mensch in der Frühen Neuzeit zunutze machte (vgl. Artikel „Cire“). So eignete sich für die Herstellung von Statuen, wie der auf der hier behandelten *planche* abgebildeten, besonders hartes Wachs, das bereits ein wenig gelagert wurde, wodurch es verblasste (vgl. Artikel „Cire“). Bedeutend war außerdem, dass es erst bei hohen Temperaturen zu schmelzen begann und selbst bei sommerlichem Wetter in Form blieb, wie Diderot bemerkt (vgl. Artikel „Cire“). Nach Bedarf konnten im Fertigungsprozess der Figuren Farbstoffe zum flüssigen Wachs gegeben werden (vgl. Artikel „Cire“), um den gewünschten Effekt zu erzielen. Außerdem war es möglich, die fertig gegossenen Statuen nach dem Abkühlen zu bemalen.

Schließlich lässt sich festhalten, dass im Falle unserer *planche* eine deutliche Diskrepanz zwischen der graphischen Darstellung und der Repräsentation in den Artikeln der *Encyclopédie* herrscht. Während die Abbildung einzig die Gussform der Reiterstatue in den Fokus rückt, kommt dieser im Text kaum Beachtung zu. Hingegen lässt sich viel über den Werkstoff Wachs erfahren. Nur durch beide Medien in Kombination miteinander entsteht ein schlüssiges und aufschlussreiches Bild der Herstellung von Wachsfiguren im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Es ist allerdings nicht davon auszugehen, dass den zeitgenössischen Rezipienten immer beide Medien vorlagen, was zu einem ambivalenten Eindruck und vielen Fragen geführt haben mag. Es wäre daher sehr interessant, anhand einzelner Fallbeispiele die Rezeption der *planches* und der Artikel vergleichend zu untersuchen. Dies kann an dieser Stelle jedoch nicht geleistet werden.

Literatur

- Buczynski, Bodo / Hegener, Nicole (2014): „Bildhauertechnik“, in: Jaeger, Friedrich (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit - Online, <http://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/bildhauertechnik-a0471000#> (zuletzt abgerufen am 07.06.2016)

- Geffcken, Hermann (2014): „Wachs“, in: Enzyklopädie der Neuzeit (zuletzt abgerufen am 28.05.2016).
- Kornmeier, Uta (2003): *Taken from life - Madame Tussaud und die Geschichte des Wachsfigurenkabinetts vom 17. bis frühen 20. Jahrhundert* (<http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/kornmeier-uta-2003-04-28/PDF/kornmeier.pdf>, zuletzt abgerufen am 01.06.2016)
- <https://www2.madametussauds.com/berlin/de/> (zuletzt abgerufen am 08.06.2016)

sowie die Artikel „Cire“, „Fonderie“, „Statue“ aus der *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

Le Jeu de Paume – die gewaltfreie Alternative zum Fußball

von Étienne Jagenow

Das sogenannte „jeu de paume“ (dt. Spiel mit der Handfläche), welches als Vorreiter des heutzutage global praktizierten Tennissports gilt, hat vermutlich seinen Ursprung in den mittelalterlichen Klöstern Frankreichs des 14. Jahrhunderts (vgl. Mallinckrodt 2014). Die Ursprünge des „jeu de paume“ mögen allerdings laut Diderots *Encyclopédie* noch weiter in die Vergangenheit zurückreichen und zwar bis ins 2. Jahrhundert nach Christus. Würde man laut Diderots und d’Alemberts Werk einigen Autoren Glauben schenken, so ginge das „jeu de paume“ auf den Arzt *Galen* zurück, der Zeit seines Lebens im antiken Griechenland praktizierte (vgl. Artikel „Paume“ sowie Rotzoll 2014). Den Ausführungen der *Encyclopédie de Diderot et d’Alembert* zu Folge verordnete dieser Arzt den Patienten, die zu übersteigertem impulsiven Verhalten neigten und die dadurch als potenzielle Schlaganfallkandidaten in Frage kamen, das „jeu de paume“ als eine Art Medizin, um ihr triebhaftes Temperament zu bändigen und ihre gesunde körperliche Konstitution zu fördern (vgl. Artikel „Paume“). In diesem Zusammenhang unterstreicht der Autor abermals die positive Wirkung des „jeu de la paume“ auf die Gesundheit: „[O]n peut dire que le jeu de la paume est un exercice fort agréable et très utile pour la santé“¹ (Artikel „Paume“).

Zu einem großen Teil mitverantwortlich für die Entstehung dieses Vorläufers des Tennissports ist dessen, vor allem zum Ende des 20. Jahrhunderts in vielen Ländern, größte Konkurrent um den Titel als Volkssport Nummer Eins – der Fußball. Im Mittelalter zeichnete sich das Fußballspiel dadurch aus, dass es „ein wildes, unkontrolliertes Kampfspiel um einen Ball“ war, „der u.a., aber nicht ausschließlich mit dem Fuß bewegt werden durfte“ (Rheinhardt 2014). Die Unkontrollierbarkeit dieses Sports wurde größtenteils dadurch hervorgerufen, dass klare, bzw. allgemeingültige Regeln fehlten und dass das Spielfeld nicht ausreichend determiniert war. Oft wurde querfeldein oder gar zwischen zwei Dörfern, die nicht selten mehrere Kilometer auseinander lagen, gespielt. Ziel war es, wie heute auch, den Ball in das gegnerische Tor zu befördern, welches jedoch, im Gegensatz zu heute, in vielen Fällen das Stadttor der jeweiligen ‚Gegnerstadt‘ war (vgl. Rheinhardt 2014). Das Fehlen von insbesondere schriftlich festgehaltenen Regeln hatte nicht selten eine hitzige bis aggressive Spielatmosphäre zur Folge, welche oftmals starke Verletzungen oder sogar Todesfälle nach sich zog (vgl. *ibid.*). Besonders beliebt war diese Form des Ballsports bei der einfachen Bevölkerung – Wohlhabende oder Adlige fanden sich selten unter den Akteuren (vgl. *ibid.*).

Anfang des 14. Jahrhunderts überlegte man sich in den Klöstern, wie eine kultivierte Sportart, die dem primitiven Charakter des damaligen Fußballspiels entgegenstand, aussehen müsste. Als eine Art „gewaltfreie Alternative“ zum Fußball entwickelte man

¹ dt.: Man kann sagen, dass das „jeu de paume“ eine sehr angenehme und gesundheitsfördernde Sportart ist.

daraufhin das „jeu de paume“ (Mallinckrodt 2014). Das Regelwerk dieses „fürstlichen Spiels“ stellte sich, im Vergleich zur kontemporären Tennisvariante weitaus komplizierter dar (vgl. *ibid*). Das Ziel dieses mittelalterlichen Vorläufers des Tennis, bei dem sich mindestens zwei bis maximal vier Spieler auf dem Spielfeld befanden, war es, den Ball über ein relativ locker gespanntes Netz in das gegnerische Feld zu spielen, von wo dieser dann entweder direkt aus dem Flug oder nach dem ersten Bodenkontakt retourniert werden musste. Zu Beginn eines jeden Spiels wurde mittels eines Schlägers, welcher auf dem Boden gedreht wurde, ermittelt, welcher Spieler das Spiel per Aufschlag einleitet (vgl. *ibid*). Im Gegensatz zu heute wurde der Aufschlag beim „jeu de paume“ nicht direkt im gegnerischen Feld platziert, sondern musste erst über ein sich seitlich des Spielers mit Aufschlagsrecht befindliches Schrägdach gespielt werden (siehe *planche*; vgl. Artikel „Paume“). Punktgewinne wurden in Schritten von 15 Punkten pro erfolgreichem Spielzug gezählt – die Maximalpunktzahl eines Satzes lag bei 60 Punkten (vgl. *ibid*). Die Mannschaft, welche den Aufschlag retournieren musste, konnte Punkte erzielen, indem sie den Ball in eine große Öffnung namens *dédans* schlug, die sich an der Rückwand des gegnerischen Feldes befand (vgl. Kiel & von Alvensleben o.D.). Die aufschlagende Mannschaft hingegen hatte für einen Punktgewinn eine Vielzahl kleinerer Löcher an der Rückwand des Gegnerfeldes zur Verfügung, die Bezeichnungen wie z.B. *grille* oder *lune* trugen (vgl. Kiel & von Alvensleben o.D.).

Eine besondere Regel des „jeu de paume“ stellte die sogenannte *Schassenregel* dar, welche eine zweite Bodenberührung des Balles im gegnerischen Spielfeld zuließ. Sie besagte, dass ein Ball an der Stelle, an welcher er zum zweiten Mal den Boden berührte, möglichst schnell von einem der Spieler gefangen werden musste. Diese Position wurde dann von einem zur jeweiligen Mannschaft gehörenden *valet de jeu*, einem Spielassistenten, markiert (vgl. Artikel „Paume“). Daraufhin wechselten die Mannschaften die Spielfelder, sodass die Mannschaft, die den Ball zuvor gefangen hatte, nun versuchen musste mit einem Schlag und zwei Bodenberührungen des Balles, über die vorher markierte Stelle hinaus zu kommen. Falls dieser Versuch erfolgreich verlief, konnte die Mannschaft einen Punktgewinn für sich verbuchen; waren die gegnerischen Spieler in der Lage dies zu verhindern, wurde dieser Mannschaft der Punkt angerechnet (vgl. Kiel & von Alvensleben o.D.).

Die *planche* (dt. Druckgraphik) „Paulmerie, Jeu de Paume & Construction de la Raquette“ zeigt, sehr detailgetreu, die einzelnen Facetten des „jeu de paume“. Die Abbildung ist, wie auch viele andere der hier ausgestellten *planches*, in zwei Partien aufgeteilt. Im oberen Bereich wird eine „salle du jeu de paume“ (dt. Ballhaus) im Längsschnitt dargestellt. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass dieser liebevoll gezeichnete Längsschnitt es dem Betrachter ermöglicht, in die für diese Zeit charakteristische Atmosphäre eines Ballhauses einzutauchen. Im vorderen Bereich der Abbildung, wie auch im hinteren Bereich auf der Galerie, befinden sich Zuschauer verschiedenen Alters, was zeigt, dass das „jeu de paume“

auf Groß und Klein eine Faszination ausgeübt zu haben scheint. Schaut man über die Zuschauer in Netznähe hinweg, erkennt man die vier Feldspieler, die den Ball über das in der Mitte gespannte Netz von einem Feld ins andere befördern. Des Weiteren lassen sich im linken Bildabschnitt hinter den zwei Spielern ein zum Spielfeld gehöriges Schrägdach und eines der oben beschriebenen *grilles*, bzw. *lunes* an der Rückwand erkennen.

Im Laufe der Zeit fand eine Evolution der Spielgeräte statt. Die untere Partie der *planche* zeigt unterschiedliche Etappen der Fertigung zweier Schlägerarten. Wurden die handgenähten Bälle, welche von der Größe her mit derer heutiger Bälle vergleichbar sind, anfangs noch mit der bloßen Handfläche gespielt, kamen später zum Schutz der Hände spezielle Handschuhe und ab ca. 1500 zunehmend Schläger (frz. *raquette*), die den heutzutage verwendeten Schlägern ähneln, zum Einsatz. Diese *raquettes* bestanden bei Einführung der selbigen noch aus einer Schlagfläche aus massiven Holz (siehe Figur 7); später wurde diese Art der Schlagfläche von einem aus Schafsdarm angefertigten, feinmaschigen Netz abgelöst, welches am äußeren Rahmen des aus Eschenholz gefertigten Schlägers durch kleine Löcher geführt und fest verknotet wurde (siehe Figur 4.).

Anfangs ausschließlich von Adligen, Angehörigen des Hofes oder dem König selbst gespielt, erfreute sich das „jeu de paume“ im 16. und 17. Jahrhundert auch unter den normalen Bürgern einer steigenden Beliebtheit (vgl. Mallinckrodt 2014). Dies führte dazu, dass nicht nur in Paris, dem Epizentrum des „jeu de paume“, sondern auch in ganz Frankreich und anderen Ländern Westeuropas, wie den Niederlanden, Italien, Spanien und Deutschland, sogenannte städtische Ballhäuser entstanden, die die Ausübung dieses Sports möglich machten (vgl. *ibid*). Allein in der französischen Hauptstadt sollen zum Ende des 16. Jahrhunderts bis zu 250 Ballhäuser existiert haben (vgl. *ibid*). Darüber hinaus gab es zur damaligen Zeit, wie auch heute, unter den Zuschauern Wetten auf den Ausgang des Spiels, wobei teilweise horrendes Summen eingesetzt wurden, die „ein Zeichen ostentativen Konsums wurden [...]“ (Mallinckrodt 2014). Nicht selten wurden „vo[n] Fürsten für weniger Vermögende [Wettgelder] gestellt bzw. mitunter auch bei einem Sieg verschenkt“ (*ibid*). Darüber hinaus ist bekannt, dass schon damals professionelle Spieler existierten, die zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert als sportliche Berühmtheiten vielen Menschen bekannt waren (vgl. Mallinckrodt 2014). Ähnlich heutiger Sammelkarten populärer Sportler sind beispielsweise „aus dem 18. Jahrhundert eine Serie von franz. Fayence-Tellern erhalten, die berühmte *jeu de paume*-Spieler abbilden“ (Mallinckrodt 2014). Somit zeigt sich, dass die Sammelleidenschaft Sportinteressierter, die besonders in Phasen großer Sportereignisse um sich greift, ebenfalls eine lange Tradition hat.

Der Niedergang des „jeu de paume“ ist nicht zuletzt auch dem französischen König Louis XIV. zuzuschreiben, der aufgrund seiner Passion für Tanz, Schauspiel und Billard keinen Gefallen an diesem körperlich fordernden Sport hatte (vgl. FAZ 2015). Im Verlauf des 17

Jahrhunderts wurden somit viele Ballhäuser in Frankreich und anderen Ländern zu Theatern, Opernhäusern, Billardsälen oder Casinos umfunktioniert, sodass man dem „jeu de paume“ ein Jahrhundert später in vielen Ländern Westeuropas kaum noch Beachtung schenkte (vgl. Mallinckrodt 2014). Die im Pariser *Jardin des Tuileries* befindliche *Galerie nationale du Jeu de Paume* wird beispielsweise seit Anfang des 20. Jahrhunderts als Museum für zeitgenössische Kunst genutzt. Bis zum heutigen Tage hat sich am geringen Bekanntheitsgrad dieses Spiels nichts geändert; jedoch praktizieren momentan noch einige Spieler diesen Sport, welche größtenteils aus Frankreich, den Vereinigten Staaten oder Australien stammen (vgl. FAZ 2015).

Literatur

- Frankfurter Allgemeine Zeitung (2015), „Jeu de Paume. Tennis wie im 17. Jahrhundert“ in *Sport*. <<http://www.faz.net/aktuell/sport/jeu-de-paume-tennis-wie-im-17-jahrhundert-13582149.html>> (Zugriff am 3. Juni 2016).
- Kiel, Cord Wilhelm & Alvensleben von, Roman. o.D. *Tennishistorische Ausstellung vom Deutschen Tennisverein Hameln e.V.* <http://www.dthameln.de/_mediafiles/333-tennishistorische-ausstellung.pdf> (Zugriff am 3. Juni 2016).
- Mallinckrodt, Rebekka (2014), „Tennis“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. Ed. Friedrich Jaeger. Brill Online, 2016. Reference. Universitaetsbibliothek Duisburg Essen. 03 June 2016 <<http://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/tennis-a4290000>> (Zugriff am 3. Juni 2016).
- Rheinhardt, Jens (2014). „Fußball“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. Ed. Friedrich Jaeger. Brill Online, 2016. Reference. Universitaetsbibliothek Duisburg Essen. 03 June 2016 <<http://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/fuball-a1227000>> (Zugriff am 3. Juni 2016).
- Rotzoll, Maïke (2014), „Humanismus, medizinischer“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. Ed. Friedrich Jaeger. Brill Online, 2016. Reference. Universitaetsbibliothek Duisburg Essen. 03 June 2016 <<http://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/humanismus-medizinischer-a1758000>> (Zugriff am 3. Juni 2016).

Sowie der Artikel „Paume“ in der Encyclopédie.

***Economie Rustique* – Die Wurzeln Chaneles**

von Samir Meddourene

Ich möchte zunächst anmerken, dass die zwei von mir auserwählten *planches* (Druckgraphiken) aus der Sektion *Agriculture* (Landwirtschaft) ein besonderes Element und damit etwas Wertvolles für die Menschheit darstellen. Es handelt sich nämlich um einen wichtigen Werkstoff, die Baumwolle (*Gossypium*), die überwiegend zur Herstellung von Kleidung genutzt wird. Diese Darstellungen präsentieren detaillierte Bilder, angefangen von der Anbauregion über die Verarbeitung und die dazugehörigen Werkzeuge bis hin zu Spinnerei und Weberei, wo die Baumwolle zu Stoff weiterverarbeitet wird.

Bevor ich jedoch näher auf den Baumwollstoff eingehe, möchte ich zunächst im Detail diese edle Pflanze vorstellen, die in Figur 2 der *planche* zu sehen ist. Die Baumwollpflanze gehört zur Familie der Malven und lässt sich nur in heißen oder wärmeren Gebieten der Erde anbauen. Diese Pflanze besitzt drei bis siebenlappige Blätter, die herzförmig und mehr oder weniger langgestielt sind. Des Weiteren besitzt sie einen doppelten Blütenkelch; davon hat der äußere an der Spitze drei herzförmige mehrfach geteilte Blätter, im Gegensatz zu dem inneren, der kürzer und fünfspaltig ist. Aus der Blüte kommen die Samenkapseln hervor. Die Kapseln machen schließlich das Wesentliche dieser einzigartigen Pflanze aus. Sind die Kapseln reif, springen sie auf und lassen die Samenhaare in einem rundlichen oder auch länglichen Büschel zu Faustgröße hervorragen (vgl. Oppel 1902, S. 40f.). Dieser Prozess ermöglicht die Gewinnung der Baumwolle. Da ich die wesentlichen Bestandteile dieser Pflanze beschreiben habe, komme ich nun auf die äußeren Bedingungen ihres Anbaus und auf den geschichtlichen Hintergrund zu sprechen.

In Figur 1 wird illustriert, dass die Baumwolle in tropischen und subtropischen Zonen kultiviert wird (vgl. Pfister 2014). Auf diesem Bild ist der gesamte Prozess der Baumwollernte und ihrer Verarbeitung abgebildet. Es stellt sich jedoch die Frage, wo und wann die Baumwolle ihren Ursprung wirklich hatte und wie sie nach Europa kam. Um diese Fragen zu klären, bedarf es einer Erläuterung des geschichtlichen Hintergrundes dieses Phänomens. Die Wurzeln der Baumwolle oder des Baumwollanbaus liegen in verschiedenen Teilen der Erde. Doch von allen Ländern der vergangenen Zeit, mit denen man die Baumwolle assoziiert, findet sie am ehesten in Indien ihren Ursprung. Bis 3000 v. Chr. lassen sich Spuren der Baumwollerzeugnisse zurückverfolgen, hauptsächlich in Form von Geweberesten und Schnüren, die in bäuerlichen Kulturen bei Mohenjo-daro (Indien) entdeckt wurden. Jedoch stammen die wichtigsten Informationen aus Überlieferungen der indischen Literatur, in der die Baumwolle erstmals um 800 v. Chr. erwähnt wurde (vgl. Kümpers 1961, S. 11). In diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal näher auf die indische Literatur eingehen, welche den Beweis der erstmaligen Erwähnung von Baumwolle liefert. Es handelt

sich um die Gesetzesbücher des Manu (im Hinduismus der Stammvater der Menschen), die in das 8. Jahrhundert v. Chr. fallen. Was die Baumwolle betrifft, spricht man hier nicht von der Pflanze, sondern von der Anwendung der daraus hergestellten Fäden. In einem Buch des Manu steht geschrieben, dass der Opferfaden, den die Brahmanen sich über den Kopf zu legen pflegten, aus *Karpasi* (Baumwolle) hergestellt wird (vgl. Oppel 1902, S. 10f.).

Von dem Herkunftsland Indien gelangte die Baumwolle schon recht früh nach Ostasien, wo um 100 v. Chr. unter dem chinesischen Kaiser Wu Ti der erste Handelsaustausch stattfand. Von diesem Zeitpunkt an fand die Baumwolle ihren Weg in viele einzelne Länder.

Was die ökonomischen Ursachen betrifft, entwickelte sich die Baumwollindustrie erst in der Neuzeit zu einem eminenten Wirtschaftszweig, angefangen in Japan und China (vgl. Kümpers 1961, S. 12). Schließlich gelangte die Baumwolle im 15. Jahrhundert auch nach Europa. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts machte die Baumwolle die Hälfte des Wertes venezianischer Importe aus. Später, und bis ins frühe 18. Jahrhundert, waren auch Marseille und Genua die hauptsächlichen Importhäfen für die Einfuhr von Baumwolle nach Kontinentaleuropa (vgl. Pfister 2014). Der Grund dafür war die Entwicklung der Rohbaumwolle, die man in ihren Herkunftsländern insbesondere für den Export anbaute. Ein weiterer Aspekt, der der Baumwolle zu Gute kam, war der Merkantilismus. Unter dem Begriff Merkantilismus versteht man eine Wirtschaftstheorie, die vom 16. bis ins 18. Jahrhundert bedeutsam war. Sie zielte darauf ab, die gewerbliche Produktion und den Export von Fertigwaren zu steigern und sollte somit Handelsgewinne und Reichtum fördern (vgl. Sokoll 2014). Um Fertigwaren, beispielsweise Stoffe, Tücher oder Kleidung, zu *exportieren*, mussten Rohstoffe, beispielsweise Rohbaumwolle, *importiert* werden. Im Laufe der Industrialisierung und der mechanischen Entkernung der Rohbaumwolle entwickelten sich die Südstaaten der USA im frühen 19. Jahrhundert zu den wichtigsten Lieferanten (vgl. Pfister 2014). Die vier größten Baumwollerzeuger und gleichzeitig auch die wichtigsten Verarbeiter sind heute die USA, China, Indien und die GUS (vgl. Paulitsch 2004, S. 18). Die Baumwolle hat nicht nur eine enorme Bedeutung für die Wirtschaft, sondern auch soziale, politische und ökologische Auswirkungen auf die Welt. In dem von der UNO als Entwicklungsland eingestuften Mali¹ beispielsweise macht der Baumwollsektor 10 Prozent des Bruttoinlandsprodukts und 59 Prozent der Ausfuhrerlöse aus. Der Export von Baumwolle ist somit Malis wichtigstes Exportgut, so dass ca. 2,5 Millionen Menschen, die in 200.000 Betrieben tätig sind, von der Baumwolle leben können (vgl. Paulitsch 2004, S. 36).

Die charakteristischen Eigenschaften erlangt die Baumwolle erst durch die Verarbeitung. Somit kommen wir zu unserer Figur 3 der *planche*, die diesen Prozess darstellt. Auf dieser Zeichnung wird die ursprüngliche Technik der Verarbeitung abgebildet, nämlich die

¹ 70 Prozent der Bevölkerung in Mali leben unterhalb der Armutsgrenze.

Spinnerei. Auf dem Bild ist ein Mann zu sehen, der in der Hocke die Rohstoffbündel der Baumwolle zu Fasern spinnt. Die Spindel ist eine nach beiden Enden zulaufendes Holzstäbchen, an dem meist eine Rolle, der sogenannte Wirtel, aufgesteckt ist (siehe Figur 4 und 5). Die Aufgabe der Spindel ist es zum einen, die nötige Drehung für die Bildung des Fadens zu geben und zum anderen, den gesponnenen Faden aufzunehmen (vgl. Ooppel 1902, S. 202). Das Spinnen selbst durchläuft einen bestimmten Prozess. Ooppel erklärt diesen Prozess folgendermaßen:

Nachdem von dem Rohstoffbündel ein lang ausgezogenes Faserbüschel an der Spitze der Spindel befestigt und diese mit den Findern der einen Hand in schnell-drehende Bewegung gesetzt worden ist, wird das Ausziehen von Faserbüscheln mit der andern so lange möglichst gleichmässig fortgesetzt, bis die eine Hand die zu drehende Spindel und den sich dabei verlängernden Faden nicht mehr in grössere Entfernung fortzuführen vermag. (Ooppel 1902, S. 203)

Dieses Verfahren entspricht einem alten Prinzip des Spinnens, das mit diesem uralten Spinngerät vollzogen wurde. Diese Methode galt als Grundbaustein für die spätere Verarbeitung der Baumwolle, nämlich durch das Spinnrad. Das Spinnrad, welches auf der zweiten *planche* zu sehen ist, wurde durch eine der vielen großen Erfindungen des 18. Jahrhunderts entscheidend weiterentwickelt (vgl. Ooppel 1902, S. 222). Dieser Fortschritt des Spinnvorganges ließ nicht lange auf sich warten, denn noch im selben Jahrhundert revolutionierte ein in England lebender Deutscher, namens Ludwig Paul, den Spinnvorgang. Er konstruierte im Jahre 1738 eine Spinnmaschine (vgl. Ooppel 1902, S. 242). Im Laufe der Industrialisierung und des technologischen Fortschritts wird die Baumwollverarbeitung heute überwiegend maschinell betrieben. In einigen Gebieten, vor allem in Entwicklungsländern, gibt es aber auch noch aktive Spinnereien, die von Hand betrieben werden.

Bisher war ausschließlich die Rede davon, auf welcher Art und Weise die Baumwolle bearbeitet wurde und welche Prozesse sie auf ihrem Weg zum fertigen Produkt durchlaufen musste. Doch welchen Nutzen hat sie und wofür dient sie? Im 20. Jahrhundert sind die Kleidungsstücke aus Baumwolle fast über die ganze Erde verteilt. Das war nicht immer so. So hatte die Baumwolle bzw. die Baumwollbekleidung beispielsweise einen deutlich geringeren Wert in nördlicheren Gebieten, denn diese Bevölkerung bevorzugte eher dichte Stoffe, wie beispielsweise Fell oder Leder (vgl. Ooppel 1902, S. 271). Bis heute ist die Baumwolle ein wichtiger Bestandteil unseres Lebens, denn wir alle tragen oder nutzen sie in Form von Bekleidung oder Haustextilien. Doch was macht die Baumwolle als Kleidungsstück so besonders? Die Bekleidung der Menschen ist so wichtig, dass ich sie als „zweite Haut“ bezeichnen möchte. Daher sollte die Kleidung sorgfältig ausgewählt werden. Heutzutage werden viele chemische Stoffe in Kleidungen eingearbeitet. Diese Stoffe können dem Menschen erhebliche Schäden zufügen. Daher ist die Baumwolle, bezüglich der Gesundheit, die bessere Wahl. Die Baumwolle gilt als ein natürlicher und hautfreundlicher Stoff. Sie ist

angenehm auf der Haut zu tragen, da sie nicht kratzt und durch ihre dünne Faserung atmungsaktiv ist. Zudem ist sie strapazierbar und reißfest.

Abschließend möchte ich daher noch einmal die Wichtigkeit der Baumwolle betonen. Sie ist ein Kulturgut, das über Jahrtausende hinweg Geschichte geschrieben hat. Die Baumwolle ist in unserer Welt omnipräsent und für den Menschen unverzichtbar.

Literatur

- Kümpers, Hilde (1961), *Kunst auf Baumwolle. Kapitel aus der Kunst- und Kulturgeschichte der Baumwolltextilien*. Dortmund.
- Ooppel, Prof. Dr. A. (1902), *Die Baumwolle*. Leipzig.
- Paulitsch, Katharina (2004), *Am Beispiel Baumwolle: Flächennutzungskonkurrenz durch exportorientierte Landwirtschaft*. Unter:
http://www.wupperinst.org/globalisierung/pdf_global/baumwolle.pdf . (letzter Zugriff am 15.06.2016).
- Pfister, Ulrich (2014), „Baumwolle“, in: Friedrich Jaeger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. http://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/baumwolle-a0370000?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.enzyklopaedie-der-neuzeit&s.q=baumwolle (letzter Zugriff am 13.06.2016).
- Sokoll, Thomas (2014), „Merkantilismus“, in: Friedrich Jaeger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit Online* (letzter Zugriff am 13.06.2016).

La Verrerie – Glaskunst für den König

von Isabel Röring

Im Frankreich des beginnenden 18. Jahrhunderts, einige Jahre bevor die Industrialisierung auch hier Einzug hielt, fanden sich zahlreiche vorindustrielle Gewerbe, die so genannten Manufakturen, in denen mittels nahezu ausschließlicher Handarbeit verschiedenste Güter produziert wurden (vgl. Pfister 2014). Die Begriffe Manufaktur und Fabrik wurden von den damaligen Zeitgenossen fälschlicherweise synonym gebraucht – eine Fabrik zeichnet sich nämlich im Gegensatz zu einer Manufaktur vor allem durch das Benutzen von zu der Zeit noch nicht ausgereiften Arbeitsmaschinen aus (vgl. *ibid.*).

Es gab vornehmlich vier verschiedene Typen von Manufakturen: die *maisons royales*, die ausschließlich für das Königshaus produzierten, sowie die *manufactures royales* – vergleichbar mit privaten Unternehmen, die im Auftrag des Staates produzierten und in den Genuss einiger Privilegien wie beispielsweise Steuervergünstigungen kamen. Außerdem gab es die *manufactures privilégiées*, die den *manufactures royales* prinzipiell ähnelten, sich auf diesen Titel allerdings nicht berufen und somit nicht deren Vorteile nutzen konnten und schließlich auch die gewöhnlichen *manufactures* ohne Titel oder bestimmten Status, die kaum finanzielle Unterstützung erwarten konnten (vgl. Bély 2010). Alle besagten Manufakturen waren jeweils auf ein Produktionsgebiet spezialisiert und somit reichten die hergestellten Produkte von Textilien, über Leder, Holz und Eisen bis hin zu Gläsern/Spiegeln (vgl. Bély 2010).

„*L’art de la verrerie*“ (dt. die Glaskunst) wird laut Diderot und d’Alembert in ihrer *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* als *art mécanique* (dt. mechanische Kunst) bezeichnet, die es zum Ziel hat, den allgemein hin als Glas bezeichneten, durchsichtigen und fragilen Körper herzustellen, der verschiedenste Formen annehmen kann (vgl. *Encyclopédie: Verrerie*). In Zeiten, in denen Glas ein seltener Rohstoff war und die komplizierten Verarbeitungstechniken noch weitestgehend unbekannt waren, verfügte die Glaskunst über ein besonders hohes Prestige (vgl. Bély 2010). Im Jahre 1548 wurden den Glasmachern mittels eines *lettre patente* (ein schriftliches Dokument zwecks Verleihung eines Titels oder zur Vergabe von Rechten/Privilegien) durch den König (Henri II) sogar bestimmte Adelsprivilegien verliehen. Daher schreibt Bély: « De médiocres gentilshommes

verriers se targuent de souffler le verre creux avec la canne et vont au four l'épée au côté »¹ (vgl. *ibid.*).

Aufgrund dieses hohen Ansehens der Glaskunst und den im Verlauf noch näher definierten, komplexen Arbeitsschritten zur Herstellung verwundert es nicht, dass es laut Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* verschiedene Glasmanufakturen gab, die sich jeweils auf ein Gebiet spezialisierten – darunter zum Beispiel *la verrerie en bouteilles* (dt. Glasmanufaktur für Flaschen), *la verrerie à vitres* (dt. Glasmanufaktur für Fensterscheiben) oder *la verrerie en crystal* (dt. Glasmanufaktur für Kristallglas) (vgl. *Encyclopédie: Verrerie*).

Bevor im weiteren Verlauf ein konkretisierter Herstellungsablauf erläutert wird, ist es zunächst sinnvoll, sich ein Bild von einer exemplarischen Glasmanufaktur zu verschaffen. Die erste *planche* (dt. Druckgraphik) veranschaulicht die Produktionshalle einer *verrerie à vitres* (dt. Glasmanufaktur für Fensterscheiben). Auch wenn es sich hierbei um eine spezielle Manufaktur handelt, so ist der Aufbau der Glasmanufakturen unabhängig von ihrer Spezialisierung recht ähnlich. Im Zentrum der hohen Halle (größtenteils eine Holz-Balken-Konstruktion) steht ein gusseiserner, ummauerter Ofen, in dem verschiedene Rohstoffe wie beispielsweise Quarzsand erhitzt werden. Die Zusammenstellung der Rohstoffe variiert dabei je nach gewünschter Glasart (vgl. Glasherstellung).

Die hier von Diderot und d'Alembert gewählte Darstellung zielt darauf ab, dem Betrachter einen generellen Eindruck einer solchen Produktionsstätte zu vermitteln. Es ist dem Betrachter zwar möglich, sein Augenmerk auf jeweils nur einen der zahlreichen dargestellten Produktionsschritte zu richten, aber diese sind im Vergleich zur unteren *planche* deutlich simpler dargestellt. Dies betrifft auch ihre Beschreibung in der *Encyclopédie*. Zwar werden die einzelnen Stationen in der Beschreibung der *planche* betitelt und kurz erläutert, jedoch ist hervorzuheben, dass sich dort immer wieder Verweise zu Beschreibungen von anderen zum Themenbereich *verrerie* gehörigen *planches* finden – beispielsweise zu den konkreten Werkzeugen, die hier zum Teil sogar nur grob erkennbar sind.

Die untere *planche* hingegen fokussiert sich auf einen in seine Teilstücke zerlegten Produktionsprozess für ein Stielglas, welches in erster Linie verwendet wird, um Wasser und Wein zu servieren. Wie oben bereits erwähnt, wird auch hierfür ein festgelegtes Rohstoffgemisch benötigt, welches solange erhitzt wird, bis sich die

¹ Sinnbildliche Übersetzung: Die Glasmacher, durchschnittliche Edelmänner, rühmen sich damit, das hohle Glas mit einem Rohr (=Glasmacherpfeife) aufzublasen und sie gehen mit ihrem Schwert gewappnet in den Ofen.

Rohstoffe miteinander verbinden und folglich bereit für die Weiterverarbeitung sind (siehe Figur 1). Interessant ist an dieser Stelle vor allem die Detailtreue, mit der Diderot und d'Alembert besagten gusseisernen Ofen darstellen. Veranschaulicht Figur 1 lediglich, dass dieser halbrund angelegt ist, so erkennt man in Figur 2, welche Maßnahmen ergriffen wurden, um zu verhindern, dass zu viel Hitze verloren geht. Die Temperatur im Ofen selbst beläuft sich auf über 1000° Celsius und damit das Glas ideal verarbeitet werden kann, muss es konstant heiß bleiben. Demnach sieht man in Figur 2 nicht nur, dass an beiden Seiten neben der Öffnung des Ofens massive Platten angebracht sind, die die Hitze zumindest für einige Augenblicke daran hindern soll, auf direktem Wege in die oben beschriebene weitläufige Halle zu entweichen. Man sieht ferner vor der Öffnung auf Hüfthöhe des *maître* (dt. Meister) eine Marmorplatte liegen, die zur Abdeckung der Öffnung dient, solange niemand dort arbeitet. Auf der vorliegenden Abbildung jedoch sieht man, wie der *maître* mithilfe einer so genannten Glasmacherpfeife (vgl. Glasherstellung) die erhitzte Rohstoffmasse – *poste* genannt – aufnimmt.

Die heiße, weiche Rohstoffmasse wird in einem nächsten Arbeitsschritt über eine Marmorplatte gerollt, um diese für die weitere Verarbeitung in Form zu bringen. An dieser Stelle kommt die Glasmacherpfeife schließlich zu ihrem Einsatz, da der *maître* mithilfe dieser Luft in die Masse bläst, woraufhin diese sich wölbt. Um das Glas in die gewünschte Form zu bringen, wird es währenddessen in eine Gussform gehalten (siehe Figur 4). Während der meisten Arbeitsschritte bei der Herstellung verschiedener Glasarten ist es wichtig, den Stab mit der Glasmasse konstant zu drehen, um die Masse gleichmäßig bearbeiten zu können, weshalb an der Werkbank des *maître* auch eine so genannte *bardelle* angebracht ist – eine Art Ablage, auf der er den Stab drehen kann (vgl. Figur 3-7).

Nachdem das Glas nun schon erste Formen annimmt – man kann zu diesem Zeitpunkt bereits die Form des Kelches erkennen –, widmet sich der *maître* nun der Spitze der Glasmasse. Dazu stehen ihm verschiedene Werkzeuge zur Verfügung, darunter eine Klemme und eine Schere sowie Wachs, die allesamt an der Werkbank befestigt werden und im Sinne der bereits erwähnten Detailtreue auf der *planche* deutlich zu erkennen sind (vgl. Figur 5). In diesem Arbeitsschritt wird mithilfe dieser Werkzeuge ein sogenannter *bouton* (dt. Knopf) geformt, aus dem zu einem späteren Zeitpunkt der Stiel des Glases geformt wird. Wie auch heute in Manufakturen und sogar Fabriken üblich, gab es auch damals schon Auffangbehälter für Glasverschnitte, die zu einem späteren Zeitpunkt vermutlich wieder für eine erneute Bearbeitung eingeschmolzen wurden.

Der komplexeste Arbeitsschritt bei der Herstellung eines Stielglases ist das Hinzufügen des Stiels, weshalb der *maître* hierfür Unterstützung von einem weiteren Arbeiter erhält (vgl. Figur 6). Dieser hält den *bouton* fest, damit der *maître* mithilfe der Klemme den Stiel ausformen kann. Der Stiel muss nicht nur den Proportionen des Glases entsprechen, sondern kann je nach Wunsch auch verschiedenartig ausgestaltet werden. Es ist durchaus denkbar, dass beispielsweise die *maisons royales*, die ausschließlich für das Königshaus produzierten, ihren Gläsern und Kelchen besondere Formen und Gravuren verliehen, um ihren privilegierten Status mit exklusiver Glaskunst zu untermauern. Bevor dann als letzter, auf der *planche* jedoch nicht visualisierter Schritt das Glas von der Glasmacherpfeife getrennt und geschliffen wird, muss der *maître* noch die *patte* (dt. Pfote, hier: Fuß des Glases) formen.

Auch wenn heute der Großteil an Gläsern, Flaschen und Fensterscheiben maschinell hergestellt wird, so gibt es dennoch zahlreiche kleinere Betriebe, in denen Handarbeit nach wie vor großgeschrieben wird und in denen begeisterte Zuschauer sich die Herstellungsprozesse vor Ort ansehen dürfen – fast so wie Diderot und d’Alembert im 18. Jahrhundert.

An dieser Stelle sei folglich stellvertretend einer dieser Betriebe an der Côte d’Azur in Frankreich genannt, die *Verrerie de Biot* in Biot. Das ursprüngliche Familienunternehmen ist inzwischen vor allem durch seine extravaganten Glasdesigns weltbekannt. Interessierte Touristen können vor Ort jedoch nicht nur Gläser und Vasen kaufen, sondern finden im Verkaufsraum auch ausgefallene Glasfiguren, Schmuck oder Geschirr und sie haben ferner die Möglichkeit, an einer Führung durch das hauseigene Museum zur Geschichte der Glaskunst teilzunehmen. Der spannendste Teil jedoch ist, den Glasbläsern bei ihrer Arbeit zuzusehen. Hierfür gibt es einen verhältnismäßig kleinen Raum, der es einer überschaubaren Touristengruppe erlaubt, dem Herstellungsprozess eines Glases beizuwohnen – bei Bedarf auch von Mitarbeitern näher erläutert. Die eigentliche Produktionsstätte ist für Touristen zwar nicht zugänglich und es wird vermutlich keine Halle mit Holz-Balken-Konstruktion sein, aber insbesondere die Arbeitsschritte und Werkzeuge haben sich seit damals kaum geändert. Die Glasbläserei von Biot zeichnet sich jedoch vor allem dadurch aus, dass ihre Gläser durch eine – selbstverständlich firmeninterne und somit geheime – Mischung von Rohstoffen und durch eine spezielle Bearbeitung Luftblasen im Glas selbst enthalten. Nicht zuletzt durch diese komplexe und außergewöhnliche Glaskunst hat es der Betrieb zu internationalem Erfolg gebracht, da dies als besonders edel und vor allem selten gilt. Interessenten müssen deshalb für die extravagante Verarbeitung

relativ viel Geld investieren; ein Besuch der Glasbläserei in Biot ist für Touristen aber dennoch immer eine Reise wert.

Literatur

- Bély, Lucien (2010), Dictionnaire de l'Ancien Régime, Paris.
- <http://www.petzi-kristall.de/Glasherstellung/glasherstellung.htm> (Zugriff am 10.06.16)
- Pfister, Ulrich (2014), „Manufaktur“, in: Enzyklopädie der Neuzeit online. Ed. Friedrich Jaeger. Brill Online, 2016. Reference. Universitätsbibliothek Duisburg Essen. 01 June 2016. Link: http://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/manufaktur-a2602000?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.enzyklopaedie-der-neuzeit&s.q=manufaktur (Zugriff am 01.06.2016)

sowie der Artikel „Verrerie“ aus der *Encyclopédie*.

La Matrice und La Veine cave – das Uhrwerk Mensch

von Elena Schmenk

« *Les palettes & la spirale sont les parties les plus déliées d'une montre, mais n'en sont pas les moins importantes. Assûrons-nous des découvertes: mais gardons-nous de rien prononcer sur leurs suites, si nous ne voulons pas nous exposer à faire un mauvais rôle. Sans la connoissance de l'Anatomie déliée, combien de cures qu'on n'eût osé tenter!* »¹

Betrachtet man den Eintrag Diderots zur *Anatomie* in der *Encyclopédie*, so rückt dabei besonders seine Metapher des menschlichen Körpers als Uhrwerk, dessen kleinste Bestandteile nicht immer die unwichtigsten sind, ins Auge. Diesen Vergleich nutzt Diderot, um die Ausweitung der Praxis der Anatomie zu rechtfertigen, die ihm zufolge unabdingbar in der fortschreitenden uns heute bekannten *Aufklärung* sei und einen wesentlichen Beitrag dazu leisten könne, dass zukünftig Störfaktoren – also Krankheiten – im menschlichen Körper vermieden oder beseitigt würden und er sozusagen weiter *tickt*.

Die erste Druckgraphik (*planche*) zeigt die Stämme der Hohlvene und ihre Abzweigungen so wie sie in einem menschlichen Körper zu finden sind. Dabei verweist die der Zeichnung beigelegte Bildbeschreibung auf eine Unterteilung in die sogenannte *untere* sowie in die *obere Hohlvene*, die ihrerseits verschiedenste Venen und Arterien mit Blut versorgen. Unter Betrachtung bestimmter medizinischer Fachtermini für diese beiden Parteien – der *veine cave descendante* oder *supérieure* und der *veine cave ascendante* oder *inférieure* – lässt sich neben der räumlichen Platzierung der Hohlvene auch die Richtung des Blutflusses im menschlichen Körper feststellen. Dieser Hinweis findet sich – unter Berufung auf verschiedene Autoren – auch in dem zugehörigen Eintrag in der *Encyclopédie*, der in diesem Zuge einen Verweis auf *Sang & Circulation*, also dem Blut und seiner Zirkulation, bietet. Ferner gestattet der Eintrag eine Verknüpfung mit den sich auf der *planche* befindlichen Venen und Arterien, indem auch er auf den Verlauf und die Mündung sowohl der *oberen* als auch der *unteren Hohlvene* detailliert eingeht.

Die zweite *planche* präsentiert, isoliert vom weiblichen Körper, auf eine höchst detaillierte Art und Weise *la matrice*, die Gebärmutter einer Frau. Dabei wird in der Beschreibung der *planche* nicht nur auf die einzelnen Bestandteile eingegangen, sondern auch ein Vermerk auf die Tatsache offeriert, dass bei dieser Leiche die Klappe des Gebärmutterhalses weniger deutlich zu erkennen sei, als es normalerweise der Fall ist. Solche Ergänzungen sind jedoch nicht nur in der Beschreibung der *planche* selbst zu finden. Zwar beschreibt der

¹ Deutsche Übersetzung: „Die Paletten & die Spirale sind die kleinsten Teile einer Uhr, aber sie sind deshalb nicht weniger bedeutend. Versichern wir uns der Entdeckungen, aber nehmen wir uns davor in Acht, über deren Folgen zu urteilen, wenn wir uns nicht der Gefahr aussetzen wollen, uns zu blamieren. Wie viele Behandlungen [des menschlichen Körpers] hätte man unversucht gelassen, ohne die Kenntnis der kleinsten anatomischen Teile!“

einhergehende Eintrag in der *Encyclopédie* nebst einer generellen Definition, dass die Gebärmutter jenen Ort konstituiert, an welchem der Fötus sowohl gezeugt als auch bis zu seiner Entbindung mit Nährstoffen versorgt wird (und hierbei wird zu Beginn keine Unterscheidung zwischen Mensch und Tier gemacht), auch Herkunft des Wortes, ihre räumliche Platzierung, ihre Anpassungsmöglichkeiten in der Schwangerschaft und in der *planche* veranschaulichte Bestandteile. Jedoch werden auch hier Besonderheiten hervorgehoben, die durch Beispiele und Entdeckungen von Ärzten während einer Sektion untermauert werden. Als Beispiel sei das Vorkommen einer Doppelanlage der Gebärmutter genannt.

Bis ins 17. Jahrhundert herrschte die Auffassung vor, dass die Zirkulation des Blutes im menschlichen Körper einer zentrifugalen Bewegung zugrunde lag. Erst unter dem Einfluss der sogenannten Solidarpathologie, gegründet von Asklepiades und im 18. Jahrhundert erneut durch den schweizerischen Arzt Albrecht von Haller zum Vorschein gebracht, verbreitete sich ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert die Auslegung des Gefäßsystems als eine hydraulische Maschine. Dabei sei die Atmung auf die Tätigkeit eines Blasebalgs zu beziehen, die Zähne mit dem Scherwerk zu vergleichen und die Organe mit Teilen eines mechanischen Körpers gleichzusetzen. Auch der Entdecker des Blutkreislaufs, William Harvey, verstand den menschlichen Körper als einen mechanischen Apparat; weiter führte es nur Descartes, der den Körper in seiner Gesamtheit als Maschine beschrieb. Dabei spricht auch er von einer Uhr, die der Mensch darstellt: ist sie aufgezogen, so tickt sie; ist dies nicht der Fall, so handelt es sich lediglich um einen Gegenstand, ein Objekt ohne Leben. Dies deckt sich stark mit Diderots Ausführungen, dass der Körper in seiner Ganzheit als Maschine betrachtet werden muss, damit die Ursache bestimmter Störungen, also Krankheiten, effizient beseitigt werden kann. Jenes Ursache-Wirkung-Verhältnis lässt sich exemplarisch sowohl auf der *planche* feststellen, die die Hohlvene graphisch darstellt, als auch im zugehörigen Eintrag in der *Encyclopédie*: erstere gewährt bei einer globalen Betrachtung einen Einblick in die Verknüpfungen des Gefäßsystems, die metaphorisch paraphrasiert bis in die Zehenspitzen des Körpers reichen. Ein etwas detaillierterer Blick auf die einzelnen Komponenten der *planche* führt zu dem Schluss, dass die Hohlvene sämtliche Organe und Muskelstränge mit Blut versorgt, die maßgeblich zum Leben beitragen. Letztere unterstützt dies aufs Äußerste.

Ebenfalls lässt sich eine Verbindung zu Diderots und d'Alemberts Auffassung der *arts mécaniques* herstellen: Ihren Auffassungen zufolge war es von großer Bedeutung, diese auf dieselbe Sphäre mit den *arts libéraux* zu stellen, da auch diese einen gesellschaftlichen Nutzen aufzuweisen hatten und keinesfalls Erniedrigung durch eine Höherstellung der *arts libéraux* erfahren sollten. Durch Beschreibungen Descartes, Da Vincis und auch unter Berufung auf die bereits erwähnten Auffassungen Diderots, dass der menschliche Körper

eine Maschine sei, dessen Mechanik so detailliert wie nur irgend möglich beschrieben werden sollte, wird fast direkt auf eben jene Signifikanz der *arts mécaniques* verwiesen, da sich die Anatomie in jene einordnen zu lassen scheint. Ist also das Gefäßsystem als Teil des Uhrwerks des menschlichen Körpers unabdingbar, so kann suggeriert werden, dass auch die zweite hier abgebildete *planche* der *matrice* unentbehrlich im unaufhörlichen *Tick Tack* der Mechanik ist.

Die Gebärmutter als solche wurde vor Beginn der Sektionslehre als ein im weiblichen – und manchmal auch im männlichen – Körper angesiedeltes Organ angesehen, das daraufhin als „Schutz [...] für das Werden und das Leben bzw. der sexuellen Lust“ (Jarzebowski 2014) angenommen wurde. Erst im 18. Jahrhundert setzte sich der Glaube durch – und hier haben Sektionen einen großen Beitrag geleistet –, dass der Uterus nicht etwa ein sich frei im Körper bewegendes, sondern ein festes Organ ausschließlich im weiblichen Körper ist. Dies schließt jedoch nicht die Annahme aus dem 18. Jahrhundert aus, dass die Gebärmutter die Frau im höchsten Maße dominiert und dass sie populären Vorstellungen zufolge als ein Tier im Körper verstanden wurde, das sein eigenes Leben führte (Jarzebowski 2014). Als Beispiel sei hier die Kröte genannt, die als „Seelentier“ und somit als Übermittler menschlicher Eigenschaften galt und bis ins 20. Jahrhundert als Symbol des weiblichen Uterus‘ galt. Betrachtet man ihn auf einer Makroebene folglich als der menschlichen Maschine *Körper* zugehöriges Organ, das einen wesentlichen Beitrag in ihr leistet – schließlich ist es als die Frau dominierend beschrieben –, so ist es möglich, die *planche* durchaus als zu den *arts mécaniques* zählenden Beiträgen zu erwähnen und ihr Erscheinen in der begrenzten Sammlung zu rechtfertigen. Auf einer etwas reduzierteren Ebene stellt die Gebärmutter als lebenspendendes Organ natürlich selbst eine Maschine dar, die mit ihren vielen „Einzelteilen“ adäquat als solche auf der *planche* und im zugehörigen Eintrag der *Encyclopédie* repräsentiert wird. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Besonderheiten und die Krankheiten, von denen in letzterer die Sprache ist, von großer Bedeutung, da nur ein Wissen um diese gewährleisten kann, dass die Maschine im Falle von Störungen repariert werden kann und die Uhr weiter tickt, um bei den bereits erwähnten prägnanten Metaphern zu bleiben.

All dies würde sich wunderbar in Zusammenspiel von *arts mécaniques* und den Metaphern des Menschen als Maschine und als Uhrwerk einfügen und somit die Wichtigkeit und die Ziele der Anatomie einleuchtend und wirksam unterstreichen, gäbe es in dem Eintrag zur *matrice* in der *Encyclopédie* nicht den Verweis darauf, dass die Frau durchaus in der Lage ist, ohne Gebärmutter zu leben, ja, dass es manchmal sogar lebensrettend ist, wenn ihr diese entfernt wird. Wie ist dies jedoch unter Anbetracht der ihr zukommenden Rolle möglich? In diesem Zusammenhang bildet der Uterus zwar auf der Makroebene einen Teil der Maschine *Körper*, der für einen Defekt zuständig sein kann und ihr irreversiblen Schaden

zufügen oder, schlimmer noch, sie zerstören kann. Die Gebärmutter konstituiert jedoch keinesfalls einen unabdingbaren Bestandteil des Körpers, ohne welchen der Körper als solcher nicht existieren kann und setzt sich somit klar von dem Gefäßsystem der anderen *planche* ab. Ihre Entfernung auf der angedeuteten Mikroebene impliziert die Außerbetriebnahme einer eigenen Maschine an sich, die von Zeit zu Zeit so geschädigt sein kann, dass selbst ein auf Korrektur und Reparatur ausgelegter chirurgischer Eingriff dieser Außerbetriebnahme nicht entgegenwirken kann. Inwiefern greift also die Beschreibung sowohl Descartes' als auch Diderots, dass der menschliche Körper ein Uhrwerk sei, dessen Mechanik in Abhängigkeit zu einem jeden Bestandteil steht? Kehren wir zurück zu eines von Diderots Zielen, die die Anatomie verfolgen soll: Die Genesung der *machine entière*. So stellt Diderot die Befreiung des menschlichen Körpers von Störfaktoren an erste Stelle und wendet sich in gewissem Maße von der Auffassung ab, dass in eben diesem wie bei einer Maschine oder einer Uhr jeder Bestandteil unabdingbar ist. Dies soll jedoch keinesfalls als Absage an die Vorstellung des Körpers als Uhr oder Maschine gelten, da durch die Beseitigung der Gebärmutter zwar der Erhalt des Lebens an sich gewährleistet wird, die „Mechanik“ der Frau jedoch fortan in höchstem Maße – nämlich durch Unfruchtbarkeit – gestört ist oder zumindest doch fundamental verändert wurde. Vielmehr demonstrieren die Ausführungen zur Entfernung der Gebärmutter ein aussagekräftiges Beispiel dafür, von welcher großer Bedeutung die Anatomie für die Aufklärung war und rechtfertigen so den Stellenwert der *Anatomie* in der *Encyclopédie*.

Übrigens: Diderot selbst war der Auffassung, dass die Rubrik *Anatomie* – mit all Ihren einzelnen Bestandteilen – als Gebiet zur Erschließung von Wissen über den menschlichen Körper in einem rein wissenschaftlichen Lexikon besser angesiedelt sei. Zu verdanken haben wir die anatomischen Artikel den hier exemplarisch ausgestellten *planches*, die Diderot zufolge eine solch hohe Aussagekraft und Anschaulichkeit besitzen, dass sie es sind, durch die sich die Rubrik „Anatomie“ in der *Encyclopédie* rechtfertigt, da sich letztere ja gerade von einem rein wissenschaftlichen Zwecken vorbehaltenen Lexikon unterscheiden will.

Literatur

- Eckart, Wolfgang Uwe (2014), „Anatomisches Theater“, in: Friedrich Jaeger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit Online*.

<http://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/anatomisches-theater-a0151000#>. (Zugriff am 1.6.2016)

- Eckart, Wolfgang Uwe (2014), „Solidarpathologie“, in: Friedrich Jaeger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. (Zugriff am 1.6.2016).

- Jarzebowski, Claudia (2014), „Gebärmutter“, in: Friedrich Jaeger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. (Zugriff am 1.6.2016)
- Miller, Jon / Prankel, Dieter (2014), „Mechanismus“, in: Friedrich Jaeger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. (Zugriff am 1.6.2016)

sowie die Artikel „Anatomie“, „Cave“, „Matrice“ und das Vorwort der *Encyclopédie*.

Couturière und Tailleur d'habits – die Haute Couture des 18. Jahrhunderts

von Davina Ulbrich

Das 18. Jahrhundert wird im Französischen auch „*Siècle des Lumières*“ genannt und gilt unbestritten als eines der bedeutendsten Jahrhunderte der europäischen Kulturgeschichte. Es brachte einige bedeutenden Künstler und Gelehrte hervor, wie beispielsweise Gottfried Wilhelm Leibniz und Isaac Newton, Jean Jaques Rousseau und Immanuel Kant, James Smith, Voltaire, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach und viele weitere, welche es verdient hätten, an dieser Stelle erwähnt zu werden. Es war geprägt durch immensen wissenschaftlichen Fortschritt, die Aufklärung, den Niedergang des Absolutismus und die Entstehung einer bürgerlichen Gesellschaft.

Ein Thema, welches mit dem 18. Jahrhundert seltener assoziiert wird, ist die Mode. Zu Unrecht, möchte man meinen, handelt es sich doch um einen wesentlichen Indikator für gesellschaftliche Zustände und Veränderungen, um ein soziales Konstrukt, durch das wir in erheblichem Maße definieren, wer wir sind und wie wir von unserer Umwelt wahrgenommen werden wollen, um ein Zeichensystem, durch das wir unserem Sinn für Ästhetik, Geschlechterrollen und sozialen Status Ausdruck verleihen (vgl. Mentges 2014a). Vor diesem Hintergrund lohnt sich auch der Blick auf zwei Druckgraphiken (*planches*) der *Encyclopédie*, die einige modische Details ihrer Zeit zum Gegenstand haben.

Die *planche* mit dem Titel „Couturière“ weist eine Zweiteilung auf. In ihrem oberen Abschnitt sind zwei Frauen abgebildet. Die erste Frau trägt ein langes Kleid mit Korsett und Rüschen und präsentiert sowohl die Vorder- als auch die Rückansicht ihres Kleidungsstückes. Die zweite Frau, die deutlich kleiner dargestellt ist, trägt ein kürzeres Kleid, mit kürzeren Ärmeln. Zudem trägt sie eine Kopfbedeckung und hält einen Besen in der linken Hand. Sie wird nur von der Seite gezeigt und schaut die erste Frau an. Wie man den Anmerkungen entnehmen kann, stellt sie eine Dienerin (*servante en juste*) dar. Im zweiten Abschnitt der *planche* fallen verschiedene Schnittmuster ins Auge. Die Figuren 1 bis 6 zeigen die Schnittmuster für das Kleid der Dame (oben links). Die nachfolgenden Schnittmuster (Fig. 7-10) dienen zur Anfertigung einer *robe de chambre* (Morgenmantel oder Schlafrock), der in Figur 11 dann vollständig abgebildet wird. Lediglich die zwei letzten Schnittmuster (Fig. 12/13) verweisen auf die Kleidung der Dienerin, die eine Weste trägt.

Wie der Titel der *planche* „Tailleur d'Habits, Habillements actuels“ bereits erahnen lässt, illustriert diese Druckgraphik die Männermode. Es sind zwölf verschiedene Kleidungsstücke von Männern abgebildet, die im 18. Jahrhundert aktuell waren. Ohne Hilfe ist es schwierig, diese Kleidungsstücke genau zu identifizieren. Abbildung 1 zeigt offenkundig einen Frack mit Doppelschlitz. Abbildung 2 zeigt ein ganz ähnliches Kleidungsstück, jedoch in einem kürzeren Schnitt. Die Abbildungen 3 und 4 zeigen eine kurze Hose. Aufgrund der Anordnung der Abbildungen liegt die Vermutung nahe, dass die Figuren 1 und 3 bzw. 2 und 4

zusammengenommen jeweils ein vollständiges Ensemble bilden. Die weiteren Abbildungen zeigen von Fig. 5 bis Fig. 12 aufsteigend ein Chor- bzw. Feiergewand, einen langen Mantel eines Abts, einen kurzen Mantel eines Abts, einen Gehrock, einen Morgenmantel bzw. Schlafrock, eine Palastrobe, eine Weste und einen Frack.

Was fällt nun auf, wenn man die beiden inhaltlich eng miteinander verwandten *planches* in direktem Vergleich betrachtet? Als einer der zentralsten Unterschiede ist zunächst der Umstand zu nennen, dass die *planche* zum „Tailleur d’Habits“ durch eine Vielzahl von unterschiedlichen Kleidungsstücken gekennzeichnet ist, wohingegen die *planche* zur „Couturière“ eine deutlich geringere Varianz an Kleidungsstücken aufweist. Dieser Umstand erinnert uns an einige gesellschaftliche Normen der Zeit. Zunächst einmal gab es keine kurzlebigen Veränderungen in der Mode (Trends), sondern klare Vorgaben, vor allem mit Bezug auf Stand und Geschlecht (vgl. Rublack 2014). Bei den Frauen war dies der kegelförmige Reifrock und das Korsett. Die Taille wurde hier zum zentralen weiblichen Körperteil, welches es zu betonen galt. Die Kleidung der Frau ist somit sehr streng reguliert und im wahrsten Sinne des Wortes „einengend“. Die männliche Bekleidung ist vielfältiger und zudem auch insgesamt zwangloser. Das typische Ensemble bestand aus kurzen/knielangen Hosen (*frz. culottes*) (Fig. 3 und 4 der *planche* „Tailleur d’Habits“), einem eng anliegenden Wams und Beinlingen. Weitergehende Einschränkungen (z.B. hinsichtlich des Schnitts) gab es nicht (vgl. Mentges 2014a).

Daneben deuten beide *planches* auf die große Bedeutung von Mode hinsichtlich der Zuordnung zu einem bestimmten Stand hin. Bei der *planche* „Tailleur d’Habits“ fällt auf, dass hier offensichtlich ausschließlich die Kleidung des Klerus sowie der höfischen Gesellschaft bzw. des Adels abgebildet sind. Kleidung der Arbeiter- oder Dienerschaft findet sich in dieser Illustration nicht. Bei der *planche* „Couturière“ zeigt sich die Standesdifferenzierung durch die Anzahl der jeweils dargestellten Schnittmuster (unten rechts finden sich lediglich zwei kleine Schnittmuster zur Weste der Dienerin) und durch die bildliche Darstellung von Herrin und Dienerin. Diese Darstellungsweise kann als Nachweis des stark desintegrativen Charakters von Mode im 18. Jahrhundert angesehen werden: Die Bekleidungsnormen dienen im 18. Jahrhundert vor allem der Abgrenzung der einzelnen Stände, durch offene Präsentation von Prunk und Luxus (vgl. Mentges 2014b).

Als Gemeinsamkeit lässt sich festhalten, dass in beiden *planches* jeweils auch eine *robe de chambre* abgebildet ist. Dies lässt sich als Hinweis darauf interpretieren, dass im 18. Jahrhundert Mode auch in den Bereichen eine gesellschaftliche Funktion hatte, in denen sie heute nahezu ausschließlich privaten Zwecken dient. So war es im 18. Jahrhundert durchaus üblich, Gäste im kleinen Kreis abends auch im Schlafrock zu empfangen (vgl. Bernhardt 2013). Im Hochadel gab es zudem die Rituale des „coucher“ bzw. „lever“, zu welchen ein Adelige bzw. eine Adelige einen kleinen in der Regel sehr exklusiven Kreis an Gästen zu

sehr später oder früher Stunde in seine/ihre privaten Räume einlud, um ihm oder ihr beim Ankleiden Gesellschaft zu leisten. Diese Rituale waren von großer gesellschaftlicher Bedeutung und wurden als Privileg angesehen (vgl. Blanco 2016, S. 265).

Abschließend lässt sich die große Anzahl verschiedener männlicher Kleidungsstücke auch dahingehend interpretieren, dass im 18. Jahrhundert das Thema Mode für die Männer insgesamt eine deutlich größere Rolle gespielt hat, als dies heute der Fall ist. Die männliche Mode war wertvoller, prunkvoller und vielfältiger als die Mode der Frauen. In den höheren Ständen gab es zwischen den Männern intensive Konkurrenzkämpfe (vgl. Rublack 2014). Wenn aber Mode, wie eingangs beschrieben, ein zentrales gesellschaftliches Konstrukt ist, welche gesellschaftliche Veränderung hat dann dazu geführt, dass die Bedeutung der Mode für Männer nach dem 18. Jahrhundert so stark nachgelassen hat? Die Literaturwissenschaftlerin und Modeexpertin Barbara Vinken findet auf diese Frage eine überaus interessante Antwort. Sie sieht die Französische Revolution und den damit begonnenen Übergang von der Ständegesellschaft zur bürgerlichen Gesellschaft als Auslöser. Mit diesem Übergang gilt für die dominierende gesellschaftliche Klasse nunmehr Leistung als primär und nicht mehr die Repräsentation. Dies gilt jedoch nur für den männlichen Teil der Bevölkerung, da Frauen z.B. von Arbeitswelt und Politik ausgeschlossen sind. In dieser neuen Gesellschaft haben somit die Männer Leistung zu erbringen und es gilt für sie als unnötig – weil nicht leistungsfördernd –, sich mit Mode zu beschäftigen. So wird die Mode zum alleinigen Betätigungsfeld der gesellschaftlich geringgeschätzten Frauenwelt und prägt dadurch ihren bis in die heutige Zeit reichenden Ruf der Oberflächlichkeit (vgl. Vinken 2015).

Somit kann zu guter Letzt festgehalten werden, dass der Mode im 18. Jahrhundert eine enorme Bedeutung sowohl für die Männer als auch für die Frauen zukam, zumindest in gehobenen Gesellschaftsschichten. Doch auch für die unteren Stände hatte Mode eine hohe Relevanz, allerdings nicht aus Sicht des Konsumenten, sondern aus Sicht des Produzenten. Dies wird vor allem dann deutlich, wenn man die Artikel zu den oben beschriebenen *planches* betrachtet. Denn diese Artikel befassen sich nicht, wie man erwarten könnte, mit der in den *planches* abgebildeten Mode, sondern mit dem dahinterstehenden Handwerk. Beide Artikel beschreiben im Wesentlichen die Ordnung des jeweiligen Zunftwesens. Inhalt beider Artikel sind das jeweilige Gründungsdatum der entsprechenden Zunft, die Dauer der Ausbildung (in beiden Fällen drei Jahre), die Zusammensetzung des Prüfungsausschusses, die mindestens zu absolvierende Gesellenzeit, die Anfertigung eines Meisterstücks als Teil der Meisterprüfung und die Einschränkung, dass nur ein Meister (*tailleur*) bzw. eine Meisterin (*couturière*) ausbilden darf. Mit Blick auf die frühe Neuzeit ist die enorme Ähnlichkeit zwischen beiden Artikeln, das heißt die Ähnlichkeit in der Beschreibung des Schneiderhandwerks und desjenigen der Schneiderin, bemerkenswert. Die Zünfte aller Handwerke waren bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus rein männlich dominiert,

dies galt auch für das Schneiderhandwerk. Für Frauen waren vor allem Hilfstätigkeiten, wie z.B. als Näherin vorgesehen (vgl. Stöger/Reith 2014). Somit stellt die im Artikel zur „Couturière“ erwähnte Gründung der Zunft der weiblichen Gewandschneiderinnen bereits im Jahr 1675 eine ganz entscheidende gesellschaftliche Neuerung dar. Die Gründung der Zunft kann als Erweiterung des Arbeitsmarktes für qualifiziertes, das heißt ausgebildetes und zünftig organisiertes weibliches Personal gesehen werden. Erwähnt werden muss jedoch, dass der Beruf der „Couturière“ auf die Anfertigung von Damenbekleidung, Wäsche, Kinderbekleidung und Verzierungen beschränkt ist. Dies schmälert die gesellschaftliche Bedeutung der Gründung einer weiblichen Zunft jedoch kaum.

Was könnten die Gründe für diese Entwicklung gewesen sein? Das Bekleidungs-gewerbe stellte Ende des 17. Jahrhunderts und im 18. Jahrhundert in den meisten europäischen Städten nach dem Baugewerbe das größte Gewerbe dar. Allein in Paris arbeiteten um 1770 rund 2.000 Schneidermeister, 7.000 Gesellen, 3.000 Näherinnen und hunderte Lehrlinge. Berücksichtigt man nun noch den Umstand, dass Konfektionsware weitgehend unbekannt war und Kleidung, auch aufgrund enorm hoher Stoffpreise, nahezu ausschließlich auf Maß gefertigt wurde (vgl. Stöger/Reith 2014), was einen sehr personal- und zeitintensiven Fertigungsprozess darstellt, so liegt der Schluss nahe, dass es zur Deckung der Nachfrage der in beiden Geschlechtern überaus modeaffinen Bevölkerung schlicht keine Alternative gab, als auch die weibliche Bevölkerung am Arbeitsleben in stärkerem Maße zu beteiligen. Somit könnte man abschließend auf den – zugegebenermaßen etwas überspitzt formulierten – Gedanken kommen, dass die modischen Männer des Hochadels unabsichtlich die Emanzipation der berufstätigen Frau unterstützt haben. Denn war es nicht zuletzt auch ihre Nachfrage, die auf der Seite des Angebots maßgeblich dazu beitrug, dass dem Schneiderhandwerk das Schneiderinnenhandwerk zur Seite gestellt werden musste und sich dadurch das Zunftwesen gegenüber der weiblichen Arbeitswelt öffnete?

Literatur

- Bernhardt, Kirsten (2013), *Geselligkeit im Schlafrock. Leipziger Studentenumulte im frühen 18. Jahrhundert*. In: Gastlichkeit und Geselligkeit im akademischen Milieu in der Frühen Neuzeit. Hg. v. Kirsten Bernhardt, Barbara Krug-Richter und Ruth-E. Mohrmann. Münster.
- Blanco, José F. (2016), *Clothing and Fashion: American Fashion from Head to Toe*. Volume One. California.
- Mentges, Gabriele (2014a), „Kleidung“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Ed. Friedrich Jaeger. <http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_a2120000> (letzter Zugriff am 15.06.2016).
- Mentges, Gabriele (2014b), „Kleiderordnung“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Ed. Friedrich Jaeger. (letzter Zugriff am 15.06.2016).
- Rublack, Ulrika (2014), „Mode“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Ed. Friedrich Jaeger (letzter Zugriff am 15.06.2016).

- Stöger, Georg and Reith, Reinhold (2014), „Schneider/in“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Ed. Friedrich Jaeger (letzter Zugriff am 15.06.2016).
- Vinken, Barbara (2015), „Oberflächlich und ein bisschen blöd - Mode gilt als Laster, dabei ist sie ein gesellschaftlicher Seismograph.“ <<http://www.fluter.de/de/148/thema/13683/>> (letzter Zugriff am 15.06.2016).

sowie die Artikel „Couturière“ und „Tailleur d’habits“ aus der *Encyclopédie*.

La Réale – Königsbastarde und Galeerensträflinge

von Florian Vitz

Der Betrachter sieht eine detaillierte Zeichnung eines Schiffes, die mit *Pl. II* nummeriert ist.¹ Untertitelt ist die Zeichnung mit folgenden Worten « *Marine, Dessein d'une Galere à la Rame nommée la Réale* ».² Anhand des Begleittextes aus dem maritimen Bereich der *Encyclopédie* und anhand der Erläuterung am linken unteren Bildrand erfährt der Betrachter, dass die Zeichnung von M. Belin angefertigt wurde.³ Jacques-Nicolas Belin (1703-1772) war ein bekannter Seekartograph,⁴ der bei der Erstellung der maritimen Artikel wie der entsprechenden Druckgraphiken (*planches*) der *Encyclopédie* maßgeblich mitwirkte.⁵ Allerdings handelt es sich bei der vorliegenden Bildtafel um eine Kopie der ursprünglichen Zeichnung Belins.⁶ Folglich ist der Zeichner der Bildtafel Louis-Jacques Goussier (1722-1799). Er war Mathematiker, Zeichner und Diderots Assistent für mechanische Künste.⁷

Zu sehen ist die rechte Seite (gen. Steuerbord) des Schiffes. Am Heck des Schiffes (A) sieht der Betrachter ansatzweise kunstvolle Eingravierungen, die an der Außenseite zu erkennen sind. Entlang der Reling am Heck sind zwei Figuren mit Flügeln erkennbar. Weiter ist eine engelsartige Figur sichtbar, die anscheinend nach dem Steuerruder (T) greift. Des Weiteren ist eine Fahne (C) mit einem Gesicht auszumachen, hierbei handelt es sich höchstwahrscheinlich um das Antlitz des Königs, da die *Réale* das Schiff des Königs bzw. des Generals der Flotte und zugleich das Flaggschiff der Galeerenflotte war.⁸ Ursprünglich gesehen spielt *Réale* auf die Bezeichnung des Flaggschiffs einer spanischen Flotte, *La Real*, an.⁹ In der größten Galeerenschlacht, der Seeschlacht von Lepanto 1571 zwischen dem Osmanischen Reich und der Heiligen Liga,¹⁰ war *La Real* das Flaggschiff von Don Juan de Austria (1547-1578).¹¹

Auch Ludwig XIV. (1638-1715) ließ eine Galeerenflotte mit einer *Réale* als reich verziertes Flaggschiff bauen, um aus Prestige Gründen mit anderen Mächten wie England konkurrieren zu können.¹² Demnach dienten die Verzierungen dazu, die königliche Macht zu demonstrieren.

¹ Vgl. die Anmerkung am oberen rechten Bildrand: *Pl.* (*Pl.* = *Planche*) *II.* (Übers.: Zweite Bildtafel).

² (Übers.: „Marine, Zeichnung einer Galeere mit Riemen, genannt la Réale“).

³ In entsprechender Forschungsliteratur wird allerdings *Bellin* geschrieben. Vgl. bspw. Kafker 1988, 29. Der Einheitlichkeit halber wird jedoch Belin weiter verwendet.

⁴ Taillemite 2002, 39f.

⁵ Kafker 1988, 29-31 und Balcou 1987, 10.

⁶ Am linken unteren Bildrand heißt es: « Goussier Del sur les Desseins de Mr. Belin. Ingenieur de la marine. » (Übers.: „Goussier Del auf Grundlage der Zeichnungen von Herrn Belin. Ingenieur der Marine.“).

⁷ Kafker 1988, 154.

⁸ Vgl. Begleittext sowie Musée national de la Marine.

⁹ Deshalb nannte man die *Reale* auch *la Reale d'Espagne*, vgl. Zysberg 1987, 424.

¹⁰ Ein Bündnis aus Spanien, Venedig, Genua u.a. gegen das Osmanische Reich.

¹¹ Mondfeld 1973, 44f.; 52. Auf S. 45 ist auch ein exakter Nachbau der *La Real* abgedruckt, der im *Museo Marítimo* in Barcelona ausgestellt wird.

¹² Bluche 1986, 335f.

ren. Dadurch, dass die *Réale* auch mit Gold und Perlen verziert wurde, verdeutlichte sie auch den Reichtum des Königs.¹³

Die Ruderbänke der *Réale* stehen im Mittelpunkt der Zeichnung, insgesamt sind 26 Ruder und jeweils fünf Männer an einem Ruder auszumachen, sodass das Schiff insgesamt über 52 Ruder und somit über 260 Ruderer verfügte. Diese Anzahl von Ruderern traf für eine normale Kriegsgaleere zu, auf der *Réale* dienten jedoch 450 Ruderer.¹⁴ Die Ruderer einer Galeere wurden unter der Bezeichnung *la chiourme* (Allgemeine Bezeichnung für die Rudermannschaft einer Galeere) geführt. Jedoch wurden sie nochmals in drei Kategorien eingeteilt: 1. *Les esclaves ou Turcs* (Sklaven oder Türken genannt); 2. *Les volontaires ou bonévoglies* (Freiwillige) und 3. *Les condamnés ou forçats* (Sträflinge oder Galeerensträflinge). Sklaven wurden im ganzen Abendland gekauft wie z.B. in Venedig, Malta, Alicante (Spanien) oder Cagliari. Ein großer Anteil der Sklaven war nordafrikanischer Herkunft, allerdings waren unter den Sklaven auch Griechen, Albaner oder Türken. Mehrheitlich wurden Sträflinge zwischen 1680-1748 aufgrund von Diebstahldelikten oder Desertation für die Galeeren rekrutiert.¹⁵

Auch wenn die Ruderer der *Réale* essentiell für deren Fortbewegung waren und dies durch die von ihnen eingenommene Bildfläche angedeutet werden könnte, ist für den Betrachter das Elend der Ruderer gänzlich verborgen. Statistisch gesehen starb knapp jeder zweite Ruderer, der auf einer Galeere gedient hat bzw. hierzu verurteilt wurde. Demzufolge wird die Frage, ob der Ruderer seinen Dienst überlebt, folgerichtig treffend mit dem Spiel « jeu de pile ou face »¹⁶ umschrieben.¹⁷ Hierbei muss berücksichtigt werden, dass die Ruderer an ihren Arbeitsplatz mit einem Fuß angekettet sowie teilweise mit Ungeziefer bedeckt waren und bis zur Hälfte im Wasser saßen und stetig durch Peitschenhiebe der Aufseher (Z) angetrieben wurden.¹⁸ Wenn ein Ruderer wegen dieser widrigen Umstände nicht mehr konnte, wurde er einfach über Bord geworfen.¹⁹ Auch starben nicht wenige der Verurteilten auf dem Fußmarsch nach Marseille.²⁰ Besonders dieser Fußmarsch wurde von Nicolas Anoul, der von 1666-1674 Verwalter der Galeeren in Marseille war, als « la plus rude peine des condam-

¹³ Diese prunkvolle Gestaltung der *Réale* dokumentiert ein getreuer Nachbau einer *Réale* im *Musée nationale de la Marine*, vgl. den angebenen Internetauftritt des *Musée nationale de la Marine*.

¹⁴ Vgl. hierfür als auch nachfolgend Zysberg 1987, 59. Canby geht jedoch von 462 Ruderern auf der *Réale* aus (1962, 67).

¹⁵ Bei den Verurteilungen wegen strafrechtlicher Vergehen waren 63% der Verurteilten Diebe und in Sachen Militärstrafrecht wurden 97% der Verurteilten wegen Fahnenflucht zum Dienst auf einer Galeere verurteilt. Von 1716-48 blieb der Anteil an Dieben, die zum Dienst auf einer Galeere verurteilt wurden, gleich, wogegen der Anteil an Deserteuren auf 52% zurückging, so Zysberg 1987, 65-67; 83.

¹⁶ Übers.: Spiel „Kopf oder Zahl“.

¹⁷ Zysberg 1987, 349f.

¹⁸ Canby 1962, 67.

¹⁹ Ebd. Diese Behandlung verdeutlicht den Umstand, dass die Ruderer schnell ersetzt werden konnten.

²⁰ Zysberg 1987, 347. In Marseille war der Stützpunkt der Galeerenflotte.

nés »²¹ empfunden. Der größte Anteil der Ruderer (knapp 40% aller Ruderer) verstarb allerdings in eigens für die Ruderer bestimmten Hospitälern.²²

Im krassen Gegenteil dazu steht das Offizierskorps einer Galeere; dieses setzte sich aus den edelsten Familien der Provence zusammen.²³ Das Oberkommando aller Galeeren (mit dem Titel *général des galères*) war immer in der Hand ranghoher Hofadliger und meistens sogar (z.B. 1688-1712 und 1716 bis zur Abschaffung des Amtes 1748) von Bastardsöhnen des Königshauses.²⁴ Die sichtbaren aufwendigen Verzierungen, wie das Muster der Markise (B) am Heck des Schiffes, veranschaulichen, dass es dem Offizierskorps wesentlich besser gehen sollte als den Ruderern.

Im Hintergrund der Ruderbänke ist ein großes Zelt (bez. *la tente*) zu sehen. Auch sind vereinzelt Aufseher (Z) zu sehen, die Ruderer beaufsichtigen. Anhand der Schattierungen im Wasser ist ersichtlich, dass sich das Schiff in Bewegung befindet. Die obere Bildhälfte der Zeichnung wird größtenteils von den Wimpeln (E) bzw. Flaggen (G) und den beiden Masten eingenommen. Zuletzt befinden sich im oberen linken Bildabschnitt zwei Zeichnungen unterschiedlicher Anker, wobei beide in ihren Bestandteilen erläutert werden. Auffallend ist, dass bei den beiden Ankerzeichnungen anders vorgegangen wird als bei der Erläuterung des Schiffes *la Réale*. Die Bestandteile der Anker werden in ihren Einzelteilen erläutert, sodass die Zeichnungen zu Recht verständlicher sind.²⁵

Literatur

- Balcou, Jean (1987), „Présentation“, in: ders. (Hg.), *La mer au siècle des encyclopédies*, Genf u.a., S. 9-13.
- Bluche, François (1986), *Louis XIV*, Paris.
- Canby, Courtlandt (1962), *Geschichte der Schifffahrt* (übers. v. Elinor Lipper), Lausanne.
- Horowski, Leonhard (2012), *Die Belagerung des Thrones. Machtstrukturen und Karrieremechanismen am Hof von Frankreich 1661-1789*, Ostfildern.
- Kafker, Frank Arthur (1988), *The Encyclopedists as Individuals: a biographical Dictionary of the Authors of the Encyclopédie*, Oxford.
- Mondfeld, Wolfram zu (1973), *Der sinkende Halbmond*, Würzburg.
- Musée national de la Marine (Hg.), „Ornements de poupe de la galère ‘Réale’“. Bereitgestellt durch den Internetauftritt des Musée national de la Marine, Paris 2016

²¹ Zysber 1987, 350. Übers.: „die schwerste Strafe für die Verurteilten“.

²² Zysberg 1987, 349 und 353-358.

²³ Canby 1962, 67.

²⁴ Horowski 2012, CD-ROM Prosopographie, Artikel D107-D114. Auch der bereits erwähnte Don Juan de Austria war übrigens ein Bastard Kaiser Karls V., s. Mondfeld 1973, 18.

²⁵ Vgl. den Begleittext zur *Planche II*: « Au lieu de lettres de renvoi, on a écrit sur la Planche même les noms de chaque partie de l'ancre sur la figure ; ce qui est encore plus intelligible. » (Übers.: Anstatt Buchstabenverweisen auf die Illustration zu schreiben, hat man sogar jeden einzelnen Bestandteil des Ankers benannt; die [Illustration] so noch verständlicher ist.). Folglich hält der Verf. eine solche Vorgehensweise für sinnvoller.

[<http://www.musee-marine.fr/content/ornements-de-poupe-de-la-galere-reale>] (Zugriff am 12.06.216)

- Taillemite, Étienne (2002), *Dictionnaire des marins français*, Paris.

- Zysberg, André (1987), *Les galériens. Vie et destins de 60 000 forçats sur les galères de France 1680-1748*, Paris.

Chantier – die Lüftung eines streng gehüteten Geheimnisses

von Florian Vitz

Der Betrachter sieht auf der *planche VIII*¹ eine Schiffswerft. Untertitelt ist die Zeichnung mit « Chantier de construction ».² Ebenso wie im Falle der hier ausgestellten *planche* mit dem Titel *La Réale*, erfährt der Betrachter anhand des Begleittextes aus dem maritimen Bereich der *Encyclopédie* und anhand der Erläuterung am linken unteren Bildrand, dass die Zeichnung von M. Belin angefertigt wurde.³ Wie ich in meinem Beitrag über „Königsbastarde und Galeerensträflinge“ bereits erwähnt habe, war Jacques-Nicolas Belin (1703-1772) ein bekannter Seekartograph,⁴ der bei der Erstellung der maritimen Artikel wie *planches* der *Encyclopédie* maßgeblich mitwirkte.⁵ Allerdings handelt es sich auch bei dieser Bildtafel (*planche VIII*) um eine Kopie der ursprünglichen Zeichnung Belins.⁶ Folglich ist der Zeichner der Bildtafel abermals Louis-Jacques Goussier (1722-1799), seines Zeichens Mathematiker, Zeichner und Diderots Assistent für mechanische Künste.⁷

Durch Buchstabenverweise werden die Bestandteile des Bildes dem Betrachter erläutert. Aufmerksamkeit erregt hierbei der Turm (A), der der Eingang der Werft sein soll.⁸ Weiter fällt die sog. *chambre*, sprich das Becken auf, in dem das Grundgerüst des Schiffes gebaut wird. Auch das halbfertige Gerippe des zukünftigen Schiffes (M), welches im Hintergrund des Bildes zu sehen ist, zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.

Die Zeichnung verdeutlicht gekonnt, dass Holz der elementare Rohstoff für die damalige Konstruktion eines Schiffes war. Durch den massiven Verbrauch von Holz kam es zu Engpässen bei der Holzlieferung, so dass Holz insbesondere in Spanien und Portugal zur Mangelware wurde.⁹ Die Obrigkeiten in Europa gingen sogar so weit, dass sie sich die besten Hölzer für ihre Schiffe sicherten, indem sie die Rahmenbedingungen für den Holzhandel bestimmten.¹⁰

Anhand der Vielzahl von abgebildeten Menschen kann der Betrachter erkennen, dass der Bau eines Schiffes mit vielen Arbeitsschritten und arbeitsteiligen Prozessen verbunden war. Bspw. werden die Holzplanken in die passende Form gebogen oder mittels Axt oder Säge bearbeitet. Neben diesen handwerklichen Arbeitsschritten ist vor der großen Treppe (N) eine

¹ Vgl. die Anmerkung am oberen rechten Bildrand: *Pl.* (*Pl.* = *Planche*) *VIII.* (Übers.: Achte Bildtafel).

² Übers.: „Schiffswerft“.

³ In entsprechender Forschungsliteratur wird allerdings *Bellin* geschrieben. Vgl. bspw. Kafker 1988, 29. Der Einheitlichkeit halber wird jedoch Belin weiter verwendet.

⁴ Taillemite 2002, 39f.

⁵ Kafker 1988, 29-31 und Balcou 1987, 10.

⁶ Am linken unteren Bildrand heißt es: « Goussier Del sur les Desseins de M^r. Belin. Ingenieur de la marine. » (Übers.: „Goussier Del auf Grundlage der Zeichnungen von Herrn Belin. Ingenieur der Marine.“).

⁷ Kafker 1988, 154.

⁸ Vgl. Begleittext zur *Planche II*: *A l'entrée du chantier & la porte du côté de la mer* (Übers.: Baustelleneingang und Tor zur Meeresküste).

⁹ Vgl. Ellmers 2014.

¹⁰ Vgl. Ellmers 2014; Canby 1962, 70f.

kleine Gruppe von Personen zu sehen, die um eine Zeichnung, die denkbare Konstruktionsskizze, steht.

Nimmt der Betrachter an, dass die Bildtafeln im 17. bzw. 18. Jahrhundert zu verorten sind, so profitierten sowohl Belin bzw. Goussier als auch die Autoren der maritimen Artikel der Enzyklopädie von einer Verwissenschaftlichung des Schiffbaus in Frankreich. Bei diesem Prozess spielten vor allem der bereits erwähnte Jean-Baptiste Colbert und Henri Louis Duhamel du Monceau (1700-1782) eine prägende Rolle.

Der französische Schiffsbau wurde im 17. und 18. Jahrhundert von Familiendynastien bestimmt, die sich generationsübergreifend Wissen angeeignet hatten.¹¹ Dieses Wissen wurde wie ein Erbe streng gehütet und ermöglichte den Kindern eine sichere Zukunft.¹² Weiter merkt Boudriot an, dass die Schiffe Ludwigs XIV. von Analphabeten entworfen wurden, die auf die gängige Praxis zurückgriffen und über kein theoretisches Wissen verfügten.

Colbert gründete 1666 die *Académie des Sciences* (Akademie der Wissenschaften) und legte somit den Grundstein für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schiffsbau. Bedingt durch sein Mitwirken am Aufbau und der Stärkung der französischen Flotte erlebte die französische Schifffahrt eine Blütezeit und konnte 1690 eine vereinte Flotte aus Engländern und Niederländern nahe Beachy Head (Südküste Englands) besiegen. Henriot schlussfolgert hieraus, dass die Franzosen unter und nach Colbert führend in Sachen Schiffsbau waren und als die besten Ingenieure des 17. und 18. Jahrhundert galten.¹³ Die auf einer anderen, hier ausgestellten *planche* sichtbare *Réale*¹⁴ kann also als „Aushängeschild“ des französischen Schiffbaus angesehen werden, da es Ludwig XIV. um Prestige ging und er seine Herrschaft zur Schau stellen wollte.

Infolge der Verwissenschaftlichung des Schiffbaus wurden diese „familiären Strukturen“ aufgebrochen, Rieth spricht hierbei von einer *rupture* (Bruch). Diese setzt er dabei in Verbindung mit dem 1752 erschienenen Werk Duhamels « *Eléments de l'architecture navale ou traité pratique de la construction des vaisseaux* ». ¹⁵ Sein Werk gewähre dem Leser zum ersten Mal einen umfassenden Einblick in die notwendigen Bestandteile der Ausbildung zum Schiffsbauer.¹⁶ Dies bedeutet, dass mit der Veröffentlichung Duhamels Werks das einst streng gehütete Geheimnis um den Schiffbau gelüftet wurde und von nun an für jedermann

¹¹ Vgl. Acerra 1993, 480-489; Rieth 2002, 313 und 316. Acerra listet an der genannten Stelle entsprechende Familienstammbäume auf.

¹² Vgl. auch für den nächsten Satz: Boudriot 2001, 182.

¹³ Vgl. für den Absatz Henriot 1971, 56.

¹⁴ Vgl. den Beitrag „Königsbastarde und Galeerensträflinge“ für diesen Katalog.

¹⁵ (Übers.: „Bestandteile der Schiffsarchitektur oder praktische Abhandlung über den Schiffbau“).

¹⁶ So Rieth 2002, 319. Berücksichtigt der Leser allerdings, dass bereits im 16. und 17. Jahrhundert theoretische Werke zum Schiffbau erschienen sind, so deutete sich dieser „Bruch mit alten Traditionen“ über längere Zeit an. Eine tabellarische Auflistung einiger Werke von 1677-1777 bietet: Henriot 1971, 55f.

verfügbar war. Weiter muss berücksichtigt werden, dass Duhamel 1739 zum *inspecteur* der Marine ernannt wurde und von 1740 bis zu seinem Tod die Leitung der neugegründeten *Petite Ecole de construction*¹⁷ in Paris übernahm.¹⁸ Bedingt durch sein Amt als *inspecteur* der Marine machte er es sich zur Aufgabe, die praktischen Schritte in Erfahrung zu bringen und anderen zugänglich zu machen.¹⁹ Diese Absicht lässt Duhamel auch in seinem 1752 erschienenen Werk *Elémens de l'architecture navale ou traité pratique de la construction des vaisseaux* erkennen: « Le traité que je donne au Public est donc purement pratique, & même élémentaire [...]. Les jeunes-gens même pour qui cet ouvrage est fait [...] ».²⁰ Folglich revolutionierte Duhamel den französischen Schiffbau, indem er diesen für jedermann zugänglich machte.

Literatur

- Acerra, Marie-Martine (1993), *Rochefort et la construction navale française 1661-1815*, volume II, Paris.
- Balcou, Jean (1987), „Présentation“, in: ders. (Hg.), *La mer au siècle des encyclopédies*, Genf u.a., S. 9-13.
- Boudriot, Jean (2001), „Duhamel du Monceau et la construction navale“, in: Académie d'Orléans (Hg.), *Duhamel du Monceau 1700-2000*, Orléans, S. 181-188.
- Canby, Courtlandt (1962), *Geschichte der Schifffahrt* (übers. v. Elinor Lipper), Lausanne.
- Duhamel, Henri-Louis du Monceau (1752), *Elémens de l'architecture navale ou traité pratique de la construction des vaisseaux*, Paris. Bereitgestellt durch Gale, Farmington Hills, 2015, [<http://find.galegroup.com/mome/infomark.do?&source=gale&prodId=MOME&userGroupName=duisburg&tabID=T001&docId=U100938708&type=multipage&contentSet=MOMEArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>] (Zugriff am 12.06.2016).
- Ellmers, Detlev (2014), „Schiffbau“, in: Friedrich Jaeger (Hg.), *Enzyklopädie der Neuzeit Online*. Bereitgestellt durch Koninklijke Brill NV, Leiden, 2015, [http://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/schiffbaua3770000?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.enzyklopaedie-der-neuzeit&s.q=schiffbau] (Zugriff am 12.06.2016).
- Henriot, Ernest (1971), *Kurzgefaßte illustrierte Geschichte des Schiffbaus. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld u.a.
- Kafker, Frank Arthur (1988): *The Encyclopedists as Individuals: a biographical Dictionary of the Authors of the Encyclopédie*, Oxford.

¹⁷ Übers.: Kleine Konstruktionsschule.

¹⁸ Vgl. Boudriot 2001, 181 und Rieth 2002, 317. Duhamel selbst regte die Gründung einer solchen an, da er auf Reisen feststellte, dass die Konstrukteure zufällig und ohne Prinzipien agieren würden (Einen entsprechenden Brief Duhamels gibt Acerra (1993, 462f.) wieder).

¹⁹ So Vérin 2001, 160.

²⁰ Duhamel 1752, ii und iii. Übers.: „Die Abhandlung, die ich veröffentliche, ist also rein praktisch und sogar elementar [...]. Die Jugend, für die dieses Werk geschrieben wurde [...]“.

- Rieth, Eric (2002), „Le secret du savoir des constructeurs et sa rupture au cours du XVIIIe siècle à travers l'exemple des sources écrites françaises“, in: *Deutsches Schifffahrtsarchiv*, Bd. 25, S. 311-323.
- Taillemite, Étienne (2002), *Dictionnaire des marins français*, Paris.
- Vérin, Hélène (2001), „Duhamel du Monceau et le monde des ingénieurs“, in: Académie d'Orléans (Hg.), *Duhamel du Monceau 1700-2000*, Orléans, S. 157-166.