

## Die Chinamode in den brandenburgisch-preußischen Residenzen

Helmut Börsch-Supan

Originalveröffentlichung in: *China und Europa : Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert : Ausstellung vom 16. September bis 11. November 1973 im Schloß Charlottenburg, Berlin, 1973, S. 37-47*  
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI:  
<https://doi.org/10.11588/artdok.00008973>

Das Schloß Charlottenburg ist heute noch ungewöhnlich reich an chinoisen Raumdekorationen und an Ausstattungsstücken, die entweder ostasiatische Importware oder europäische Nachahmungen sind, obgleich im Laufe des 18., 19. und 20. Jahrhunderts vieles zerstört oder in andere Schlösser gebracht worden ist. Das 1705 nach dem Tod der Königin Sophie Charlotte aufgestellte Inventar, das nur den Kernbau Arnolds von 1695–99 und die zweite Wohnung der Königin erfaßt<sup>1</sup>, vermittelt eine recht präzise Vorstellung davon, wie stark das Aussehen der Innenräume von ostasiatischem Kunsthandwerk und dessen Nachahmungen bestimmt war.

J 9  
K 26  
K 15

In einem kleinen Raum, der heute mit zwei anderen Gemächern zum Modellzimmer zusammengezogen ist, befand sich ein kleines Porzellankabinett mit rot gestrichenen Wänden, die wohl Lack vortäuschen sollten. In drei Ecken standen verspiegelte Etagere mit je 9 Fächern – vielleicht ähnlich den aus dem Porzellankabinett von Oranienburg stammenden Gestellen. Dieses Kabinett war mit 418 ostasiatischen Porzellanen und 81 »Delfter Porzellanen«, also Fayencen, bestückt. Aber auch die eigentlichen Wohnräume enthielten ostasiatisches Kunstgewerbe. Im »Gläsernen Schlafgemach« war der Kamin mit Porzellanen besetzt, und das Audienzzimmer der Königin (heute 2. Gobelinzimmer) enthielt »indianische Tapeten« und zugehörige Vorhänge, dazu einen noch vorhandenen weiß-blau lackierten Tisch, passende Gueridons, Porzellan auf dem Kamin und »sieben indianische Figuren« auf dem Gesims über dem Spiegel. Reicher noch mit ostasiatischen Dingen war die zweite, nach 1701 westlich des Neringbaues angefügte Wohnung Sophie Charlottes ausgestattet. In der Raumdekoration unterscheiden sich diese Zimmer von den älteren durch den von Eosander Göthe in Berlin eingeführten Stil Jean Berains. Es scheint also, daß das Interesse an chinesischer Kunst durch diesen französischen Einfluß noch verstärkt worden ist. Im Ankleidezimmer, im Schlafzimmer und im Schreibzimmer waren chinoise Möbel und ostasiatisches Porzellan reichlich vorhanden. Das Ankleidezimmer enthielt allein 114 Porzellane. Vom Mobiliar sind besonders der rotlackierte Schreibtisch des Ankleidezimmers und der weißlackierte Sekretär noch erhalten. Bemerkenswert ist das Ankleidezimmer vor allem auch deswegen, weil das ethnologische Interesse der Königin sich hier in Bildnissen von Angehörigen fremder Nationen zeigte. Vier Porträts von Türken, eine Russin, ein griechischer und ein bulgarischer Bischof gaben dem Raum eine fremdländische Note von sehr bestimmter Art, wogegen das Chinesische nicht durch eine Physiognomie sondern durch die bloße Atmosphäre vertreten war, die vom Kunstgewerbe ausging. An diesem Beispiel wird deutlich, daß China in anderer Weise aufgefaßt wurde als andere fremde Kulturen. Es wandte sich mehr an die Sensibilität und an die Vorstellungskraft als an den erkennenden Verstand. Das bedeutet nicht, daß Sophie Charlotte keine Kenntnisse über China besessen hätte. In einem Brief vom 19. 1. 1762 an Leibniz berichtet sie, daß sie La Loubères »Relations de Siam«, die Leibniz ihr geschickt hatte, mit Freude lese. Diese Lektüre scheint die Veranlassung für den in einem Brief an den Abbé Balati vom 21. 2./ 2. 3. 1692 geäußerten Wunsch gewesen zu sein, Martinis »Histoire de la Chine« zu erhalten<sup>2</sup>. Andererseits genoß die Königin 1704 in einer kleinen, von ihrer Hofdame Fräulein von Pöllnitz geschriebenen Oper, in der der Kaiser von China mit seinen Pagoden auftrat, das Phantastische, ja Komische, das dieser Welt vom Theater abgewonnen wurde. Diese Oper wurde als »Nouveauté« bezeichnet<sup>3</sup>.

China wird in den Briefen der Sophie Charlotte nur selten erwähnt, und so gilt für sie wohl, was auch für manche andere Fürsten des 17. und 18. Jahrhunderts zutrifft, daß die Fülle chinesischer und chinoiser Kunst in ihrem Schloß keine Rückschlüsse auf eine Bedeutung des Fernen Ostens für ihre Gedankenwelt erlaubt. Das Chinesische berührt in der Kunst die gefestigten Ordnungen kaum. Es dringt nicht in die ikonographischen Programme ein, es bleibt trotz der Menge der importierten Werke an der Peripherie der Bilderwelt angesiedelt und behält den Charakter des Leichten, Spielerischen, Phantastischen, unmittelbar die Sinne Ansprechenden. So war das chinesische Element einem ländlichen Sitz wie Charlottenburg angemessener als dem die Staatsidee in höherem Maße repräsentierenden Berliner Stadtschloß.

Das große Porzellankabinett des Charlottenburger Schlosses, das im Inventar von 1705 noch nicht verzeichnet ist, kann durch die unterschiedliche Behandlung der Decke mit einer gemalten Allegorie und der Wände mit einer auf rein dekorative Wirkung abzielenden Gestaltung durch Porzellane die Rolle verdeutlichen, die die chinesische oder chinoise Kunst spielte. Die Decke zeigt, mit Bezug auf das anstoßende Schlafzimmer des Königs, die Morgenröte auf einem Viergespann, umgeben von den Personifikationen der Tageszeiten, der Jahreszeiten, der Sternkreiszeichen und der vier Weltteile. Chronos, der Gott der Zeit, ist anwesend. Sowohl in der Dimension des Raumes wie auch der der Zeit ist eine umfassende Vorstellung von Welt angedeutet. Innerhalb dieses gedanklichen Bezugssystems kommt China bezeichnenderweise nicht vor. Die Möglichkeit, beim Erdteil Asien einen Hinweis auf die Porzellane an den Wänden anzubringen, ist nicht genutzt.

Im Gegensatz zu der Systematik des Deckenbildes sind die chinesisichen Malereien auf den Paneelen genrehafte Szenen ohne erkennbares Programm, und die Wandzone darüber, die eigentliche Sensation des Raumes, ruft unter Verwendung ostasiatischer Porzellane, aber doch mit durchaus europäischen, in geschickter Weise eingesetzten Mitteln den Eindruck einer verzauberten Wirklichkeit hervor. Die Vorstellung des Märchenhaft-Exotischen wird nicht durch die bloße Anhäufung von Kostbarkeiten oder durch die getreue Abbildung eines chinesischen Interieurs, sondern durch eine virtuose Handhabung der vertrauten künstlerischen Sprache erzeugt, die das Chinesische wie ein Fremdwort verwendet. Der Sinn für Perspektive, Symmetrie und Proportion, Eigenschaften, die der Europäer in der chinesischen Kunst vermißte, bestimmt die Anordnung der Porzellane und die Gliederung der Wände trotz der verwirrenden Wirkung der Spiegel.

Die Idee dieses Raumes, der auch durch seine Lage am Ende der Enfilade des Erdgeschosses und zwischen dem Schlafzimmer des Königs und der Kapelle als besonders wichtig herausgehoben ist, kann nur richtig verstanden werden, wenn man das Programm der Decke und die Gestaltung der Wände trotz aller Diskrepanzen als eine Einheit begreift. Die Prachtentfaltung der Dekoration, insbesondere auch die reiche Verwendung von Gold, soll die Macht des Königs illustrieren. Das ostasiatische Porzellan hat trotz seiner Masse in diesem Rahmen nur eine dienende Funktion. Die Bewunderung des chinesischen Porzellans beeinträchtigte keineswegs das Selbstgefühl, sondern stellte die Aufgabe, das Fremde zur Bestätigung des Bewußtseins eigener Überlegenheit einzusetzen. Als Einzelstück immer noch Inbegriff des Kostbaren, obgleich chinesische Porzellane bereits in großen Mengen importiert wurden, bedeutet ihre Anhäufung eine Vervielfältigung dieses Wertes, die das Ansehen des Königs ins Unermeßliche steigern sollte.

Das Charlottenburger Porzellankabinett, das im Theatrum Europaeum von 1703<sup>4</sup> bereits beschrieben wird, jedoch erst 1706 sein Deckengemälde erhielt, entspricht mehr der Prunksucht Friedrichs I. als dem Geschmack seiner Gemahlin und steht so auch in der Nachfolge einer anderen Schöpfung Friedrichs, dem um 1692 eingerichteten Porzellankabinett des Schlosses Oranienburg, das der Hannoversche Gesandte John Toland 1701 – ehe das Charlottenburger begonnen wurde – als einzigartig rühmt<sup>5</sup>. Die Ausstattung mit Etagere, Porzellanen und Spiegeln ist heute verschwunden, nur noch der nackte Raum mit der Decke existiert, aber ein Stich von Jean-Baptiste Broebes und zeitgenössische Beschreibungen ergeben ein zuverlässiges Bild von der ursprünglichen Wirkung. Wie in Charlottenburg, gab es auch hier verspiegelte Wandfelder, so daß diese optisch aufgelöst wurden, jedoch gaben eingestellte Säulen, die die Decke trugen, dem Raum dennoch eine architektonische Stabilität. Ein großer Teil der Porzellane war auf mobilen Etagere aufgestellt, so daß das ganze den Eindruck einer übersichtlich geordneten Schatzkammer machte. Den Hinweis auf den Besitzer dieser Reichtümer gaben Monogramme und die Devise des Hosenbandordens an der stuckierten Decke. In diese war ein kreisrundes, Augustin Terwesten zugeschriebenes Gemälde mit Frauen und Kindern, die über den Wolken ostasiatische Porzellane halten, eingelassen und stellte so, anders als in Charlottenburg, eine leicht faßliche Beziehung zu der Dekoration der Wände her. Als gemeinsames Motiv erscheinen auch hier Helios und Aurora, die jedoch lediglich als Hinweis auf den Fernen Osten zu verstehen sind und nicht mit einem angrenzenden Schlafzimmer in Verbindung gebracht werden können. Das Oranienburger Porzellankabinett – in einem der beiden Pavillons am Ende der Flügelbauten in der ersten Etage gelegen – nimmt zwar auch einen bevorzugten Platz innerhalb der Gesamtanlage ein, es ist jedoch nicht so wie in Charlottenburg Zielpunkt einer das ganze Schloß durchziehenden Enfilade.

So bedeutet das Charlottenburger Kabinett gegenüber dem Oranienburger eine Steigerung nicht nur durch ein größeres Raffinement, sondern auch durch eine deutlichere Beziehung seiner Ausstattung auf die Macht des Königs.

Das Oranienburger Kabinett Friedrichs I. war keine völlig neue Raumidee. Um 1663 hatte bereits Luise Henriette von Nassau-Oranien, die erste Gemahlin des Großen Kurfürsten und erste Besitzerin des Schlosses, hier ein Porzellankabinett eingerichtet, für das holländische Anregungen vermutet werden dürfen, obgleich kein unmittelbares Vorbild in einem der oranischen Schlösser bekannt ist. Zu erwähnen ist jedoch im Schloß Honselaersdijk das 1687 von Nicodemus Tessin beschriebene »Cabinet« mit »Chineser arbeit und Tafeln«<sup>6</sup>, ein Lackkabinett, in dessen Decke Spiegel eingelassen waren. Die Wandfläche über dem Kamin war »voller kostbaren porcellainen, dehren eine partiej halb hinein stunden, undt just gepast wahren, daß sie sich selbst soustenirten«.

Außer den Kabinetten in Oranienburg kann ein Raum im Schloß Caputh als Vorläufer des Charlottenburger Porzellankabinetts gelten. Über sein Aussehen sind wir allerdings nur spärlich unterrichtet. Gregorio Leti, ein Biograph des Großen Kurfürsten, erwähnt Spiegel und große Porzellanvasen<sup>7</sup>. Ein Deckenbild in der Porzellankammer zeigt eine Personifikation Asiens mit einer Porzellanvase und Teepflanzen hinter einer – vermutlich nachträglich – durch eine Königskrone in eine Borussia umgedeuteten weiblichen Gestalt, die links von Porzellanen und rechts von Attributen der Wissenschaften, Künste, einem Füllhorn, Kurhut und Szepter umgeben ist. Außerdem sieht man links einen Negerknaben, der einem weißen Altersgenossen Tee einschenkt. Auch die Gestalt der Asia hat auffallend negroide Züge, was darauf schließen läßt, daß die Beziehungen zu Ostasien mit der Erwerbung der Kolonien an der westafrikanischen Küste durch den Großen Kurfürsten seit 1683 zusammengesehen wurden.

Caputh gehörte von 1671 bis zu ihrem Tod 1689 der zweiten Gemahlin des Großen Kurfürsten Dorothea und diente danach bis 1694 Sophie Charlotte als Sommerresidenz. Die Bemerkung Letis deutet darauf hin, daß das Caputher Porzellankabinett bereits zur Zeit der Kurfürstin Dorothea bestand. Der Stil des Deckenbildes erscheint auch etwas altertümlicher als der des Oranienburger Gemäldes. Daß die Kurfürstin ein gewisses Interesse an ostasiatischer Kunst besaß, lassen auch drei chinesische Gemälde vermuten, die im Inventar ihres Nachlasses von 1690 im Berliner Schloß aufgeführt sind. Ein weiteres Kabinett mit etwa 300 Porzellanen ließ Friedrich I. zwischen 1705 und 1710 in Malchow einrichten. Eine Porzellanküche enthielt ferner das 1691 erworbene Schloß Niederschönhausen.

Während die brandenburgisch-preußischen Porzellankabinette die Beispiele der Verwendung von Porzellan zur Innendekoration in den oranischen Schlössern bei weitem an Zahl und Reichtum übertrafen, gilt das nicht für den Raumtyp des Lackkabinetts, der ebenfalls aus Holland hierher übernommen wurde.

Angrenzend an das Porzellankabinett gab es in Oranienburg ein »gelacktes Kabinett«, dessen Aussehen nicht bekannt ist und möglicherweise nur mit Imitationen von ostasiatischen Lackarbeiten ausgestattet war. Bis zur Zerstörung des Berliner Schlosses existierte hier ein bedeutendes Beispiel eines Lackkabinetts, vielleicht das früheste in Deutschland. Die Wände waren mit zwei zwölfteiligen Koromandellackschirmen vertäfelt, von denen einer wahrscheinlich mit einem 1689 aus Holland an Friedrich III. geschenkten Schirm identisch ist<sup>8</sup>. Flächen, die nicht durch die Schirme bedeckt werden konnten, waren mit Imitationen gefüllt. Wie bei den Porzellankabinetten wurden auch hier ostasiatische Kunstwerke nicht so aufgestellt, daß sie für sich im Sinne ihrer ursprünglichen Bestimmung zur Wirkung kommen konnten, sondern sie wurden einem europäischen System der Raumgestaltung eingepaßt.

Berlin hatte zu dieser Zeit für die Kunst der Lackimitation einen hervorragenden Ruf dank der Persönlichkeit von Gerard Dagly, der 1686, also schon zur Zeit des Großen Kurfürsten, mit seinem Bruder Jacques vermutlich als Refugie aus Lüttich hiergekommen war. Die beiden Brüder stammten aus Spa, das wegen seiner Lackarbeiten berühmt war. Gerard Dagly war weniger ein bedeutender Künstler als geschickter Handwerker und Erfinder von Techniken nicht nur zur Herstellung von Lackarbeiten, sondern auch zur Konservierung von Gemälden, Holz und sogar Fleisch. Er war einer jener experimentierenden Künstler des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts vom Schlage der Kunckel oder

Böttger, deren Arbeit auf neue gewinnbringende Industrien abzielte und dem Fürsten, dem sie dienten, mit billigen Mitteln einen Ersatz für teure exotische Kostbarkeiten liefern sollte.

Dagly fertigte unter anderem große Lackschränke für die Kunstkammer im Berliner Schloß an. Einige andere Möbel, darunter auch in Charlottenburg bewahrte, werden ihm zugeschrieben. Im Charlottenburger Inventar von 1705 werden als seine Arbeit »zwei hölzerne golden lackierte Becher mit weiß-roth-grünen Blumen« erwähnt. Nach dem Tod Friedrichs I. 1713 ging Gerard Dagly an den Hof des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, während Jacques Dagly in Versailles eine Manufaktur gründete. Ob es in Charlottenburg ein Lackkabinett gegeben hat, ist ungewiß. Türen, die aus zusammengeschnittenen Lackschirmen gebildet sind und Verkleidungen der Fensterlaibungen mit aufgesetzten Teilen von Koromandellack in der »Japanischen Kammer« im westlichen Seitenflügel lassen immerhin vermuten, daß hier ein später demoliertes Lackkabinett existiert hat, oder daß man begonnen hatte, ein solches einzurichten, dessen Fertigstellung durch den Tod Friedrichs I. unterblieb. Die Bemalung der Decke zeigt Regenceornamentik mit Chinoiserien in einer, verglichen mit den Malereien der zweiten Wohnung der Sophie Charlotte, vergrößerten Ausbildung. In der Mitte ist ein Spiegel eingelassen, eine Idee, die an das von Tessin beschriebene Lackkabinett in Honselaersdijk erinnert. Da der Marmorkamin des Raumes vermutlich eine Spolie aus einem der oranischen Schlösser ist, die Friedrich I. 1702 mit der Oranischen Erbschaft zugefallen waren, läßt sich sogar die Hypothese wagen, daß es sich auch bei den Lackfragmenten um Teile aus einem oranischen Kabinett handelt. Zwei an die »Japanische Kammer« angrenzende Räume aus der Zeit von 1705–13 waren mit chinesischen Porzellanen reich ausgestattet, die kleine Eichengalerie und die heute nicht mehr vorhandene Küche, zu der eine Tür links neben dem Marmorkamin der »Japanischen Kammer« führte. Von den Schlössern Friedrichs I. war keines so sehr mit ostasiatischen Gegenständen angefüllt wie Charlottenburg, ja es scheint, daß es hierin überhaupt von keinem anderen deutschen Schloßbau dieser Zeit übertroffen wurde.

I 13

J 13

Ob in den Schlössern des Großen Kurfürsten bereits Interieurs existiert haben, in denen ostasiatisches Kunstgewerbe zum festen Bestandteil der Raumausstattung gehörte, ist nicht bekannt. Leti erwähnt im Berliner Schloß nur allgemein kostbare Porzellane<sup>9</sup>. Fest steht jedoch, daß Friedrich Wilhelm bereits als Kurprinz bei seinem Studienaufenthalt in Leiden 1634 auf die Waren der Kaufleute der Ostindischen Compagnie aufmerksam wurde<sup>10</sup>. Von einem von ihnen kaufte er einige Messerschälchen aus Achat und einige Reitstöcke, um sie seinem Vater zu schenken. Aus seinem Briefwechsel mit Christian Polemann, Leutnant und später Major der Holländischen Ostindischen Compagnie in Batavia, von 1670–1679 und danach mit dem Arzt Andreas Cleyer in Batavia geht hervor, daß er von dort immer wieder neue Sendungen von Naturalien, Antiquitäten und Waffen erhielt. Diese Gegenstände fanden ihren Platz in der Kunstkammer. Einige dieser Ostasiatica konnten 1932 von Leopold Reidemeister in der Sammlung des Museums für Völkerkunde identifiziert werden. Bis auf ein Porzellankoppchen, das Friedrich III. kurz nach seinem Regierungsantritt 1688 erworben hat, sind diese Bestände aus der Kunstkammer dem letzten Krieg zum Opfer gefallen. Das Interesse am Fernen Osten fand auch in den botanischen und zoologischen Sammlungen des Großen Kurfürsten und seines Nachfolgers seinen Niederschlag. Johann Sigismund Elßholtz erwähnt in seinem 1684 erschienenen Buch »Vom Garten-Baw« im Lustgarten fünf Arten der »Acacia aus China«, deren Same »unter anderen Sachen aus China gesand« war. Eine Sendung von Paradiesvögeln und Seemuscheln wird in einem Brief des Großen Kurfürsten an Christian Polemann in Batavia genannt. John Toland sah 1701 im Tierpark von Potsdam »Chèvres des Indes, die nicht viel größer als unsere Kaninchen seien«<sup>11</sup>. In der Kunstkammer werden 1737 »ein ausgestopfter Casuarus, so viele Jahre in Berlin und Potsdam auf dem Schloßplatz frey herumgegangen, und mit den Hunden seinen Spaß gehabt« und ein »Indianischer ausgestopfter Ziegenbock, so in Berlin gelebt hat«, verzeichnet<sup>12</sup>. Der Kasuar könnte in dem 1697 von Willem Frederik van Royen gemalten Bild dargestellt sein, das ein Jahr später in einem Inventar des Potsdamer Stadtschlusses zusammen mit einem »Indianischen Hirsch« aufgeführt wird.

I 5

C 16

Der Tod Friedrichs I. und der Regierungsantritt Friedrich Wilhelms I. beendeten die Bautätigkeit in Charlottenburg. Der auf das Naheliegende und Praktische ausgerichtete Sinn des neuen Königs fand kein Verhältnis zu China. 1717 verkaufte er große Bestände chinesischen Porzellans vor allem aus Oranienburg, vielleicht aber auch aus Charlottenburg

an August den Starcken. Dennoch erlosch damit nicht völlig die Begeisterung für China am Berliner Hof. Die Königin Sophie Dorothea war es, die Schloß Monbijou nach ihrem eigenen Geschmack einrichtete und hier zahlreiche chinesische und chinoise Kunstgegenstände besaß<sup>13</sup>. Sie setzte damit die Tradition ihrer Vorgängerinnen Sophie Charlotte, Dorothea und Luise Henriette fort. Als sie 1711 Schloß Monbijou aus dem Besitz des Grafen von Wartenberg erwarb, enthielt das Schloß bereits ungefähr 150 chinesische Porzellane, die auf den Kaminen verteilt waren. Durch Ankäufe vor allem aus Holland stieg die Zahl bis 1725 auf mehr als 2000, bis 1738 auf etwa 4500 an, und als die Königin 1757 gestorben war, führte ihr Nachlaßinventar rund 6700 ostasiatische Porzellane an. Zur Aufnahme eines Teils dieser Sammlung wurde 1725 eine Galerie bestimmt. Eine Zeichnung von Heinrich Schlichting bewahrt das Aussehen dieses Raumes<sup>14</sup>. Die dicht mit Porzellanen besetzten Gesimse und Wandflächen über und zwischen den Arkaden lassen durch ihre strenge, rhythmische Ordnung das Vorbild des Charlottenburger Kabinetts erkennen. Jedoch schon durch die Streckung des Raumes muß dieser weniger gewaltig und statisch gewirkt haben. Auch fehlt das pathetische Crescendo von den kleinsten Väschen bis hin zu den meterhohen Stücken. Damit war der repräsentative Charakter der Sammlung abgeschwächt. Ein Deckenbild, das mit der Gestaltung der Wände in einer gedanklichen Beziehung stand, hat es augenscheinlich nicht gegeben. Ein »Chinesisches Kabinett« wurde im Ursprungsbau nach 1725 eingerichtet. Der Wechsel von tapezierten und verspiegelten vertikalen Wandstreifen erinnert an das »Gläserne Schlafgemach« in Charlottenburg, jedoch waren in Monbijou die nicht verspiegelten Teile mit chinesisches Malereien versehen. Auf kleinen Konsolen standen Figuren aus Speckstein und Papiermaché. 1731 hatte die Königin eine Sammlung von 145 solcher Specksteinschnitzereien in Amsterdam erworben. Ein Kaminschirm aus diesem Raum, der sich heute im 2. Gobelinzimmer in Charlottenburg befindet, vermittelt noch eine Vorstellung von diesen Arbeiten.

K 31

Das Schloß wurde im 18. Jahrhundert mehrfach erweitert. An die Porzellangalerie von 1725 wurde vor 1738 als Fortsetzung eine Galerie angebaut, die 1753/54 von Johann Michael Hoppenhaupt neu ausgestaltet wurde. Hier waren verhältnismäßig wenige Porzellane auf reich geschnitzten Konsolen aufgestellt. Das einzelne Stück kam in einem beinahe musealen Sinn zur Geltung, wenn auch die dekorative Ordnung des Ganzen bewahrt wurde. Auf die das Raumbild verunklärnde Wirkung der Spiegel wurde verzichtet. An diese Galerie schloß sich eine Porzellankammer an. In dem 1740–42 von Knobelsdorff ausgebauten Trakt befanden sich noch zwei Räume mit ostasiatischem Porzellan, einer davon war mit »japanisch laquireten Tapeten« ausgestattet und enthielt auch Lackmöbel. Das Inventar von 1758 verzeichnet außer einigen Spinden und Kaminschirmen aus Lack, von denen zwei mit dem Monogramm SD vermutlich nach Charlottenburg gelangt sind, zahlreiche mit chinesischen Stoffen bezogene Sitzmöbel und Betten sowie Tapeten und Vorhänge, ferner »japanisch laquirte« Tabatièren, chinesische Stücke, Dolche, »gewaschenes Gold so wie es in China aus dem Sande gewaschen wird« und andere Curiosa. Zu den Chinoiserien sind auch die Bestände an Meißener, Wiener, Berliner, Bayreuther und französischem Porzellan zu zählen. Bemerkenswert sind besonders die chinesischen Malereien, die unter den »Tableaux« aufgeführt sind, einmal 36 Stück, dann 7 und noch einmal 27 Stück neben zwei Federzeichnungen, einem auf Atlas genähten und einem auf Glas gemalten Bild. Keine dieser übrigens sehr niedrig taxierten Arbeiten ist erhalten geblieben, so daß nicht entschieden werden kann, ob es sich in allen Fällen um ostasiatische Arbeiten oder nicht auch um Chinoiserien gehandelt hat. Abgesehen von den drei »chinesischen Stücken« im Nachlaßinventar der Churfürstin Dorothea begegnen sonst keine chinesischen Gemälde in preußischen Inventaren des 18. Jahrhunderts. Das zeigt, daß die Sammelfreudigkeit der Sophie Dorothea sich auf mehr Gattungen ostasiatischer Kunst erstreckte als die ihrer Vorgängerinnen.

K 30

Daß die anregende Atmosphäre von Monbijou Friedrich den Großen in seiner geistigen Entwicklung stark beeinflußt hat, ist immer wieder betont worden. Das Verhältnis des Königs zu China und zur chinesischen Kunst war jedoch, wie seine Schlösser und seine literarischen Äußerungen zeigen, ein ganz anderes als das seiner Mutter, freilich auch als das seines Vaters.

Weder die mit chinesischem Kunstgewerbe ausgestatteten repräsentativen Innenräume Friedrichs I. noch die intimeren Interieurs der Sammlerin Sophie Dorothea fanden in den Schlössern Friedrichs des Großen eine Nachfolge. Die Gründe hierfür sind verschieden. Bei Sophie Dorothea war die in dieser Weise ausgeprägte Vorliebe für das

Porzellan – wie auch bei ihren Vorgängerinnen – doch wohl eine weibliche Neigung. Wenn Friedrich I. mit Leidenschaft Porzellan sammelte, so äußerte sich auch bei ihm darin ein femininer Zug. Die Auffassung Friedrichs I. von der Repräsentation des Königtums durch Kunst war grundverschieden von der seines Enkels, der sich in seinen Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Hauses Brandenburg freimütig über die Prunksucht seines Großvaters äußerte und mit dem Urteil, er sei im Kleinen groß gewesen, auch seine Sammlung chinesischer Porzellane gemeint haben könnte<sup>15</sup>. Für die ganz und gar von abendländischen Inhalten erfüllte Gedankenwelt des Königs besaß das ostasiatische Kunstgewerbe zu wenig Aussagekraft, um gleichberechtigt beispielsweise neben den Antiken der Sammlung Polignac in seinen Schlössern eine Rolle spielen zu können. Zumindest in den ersten beiden Jahrzehnten seiner Regierung ist eine Demonstration von Macht und Reichtum durch eine Anhäufung exotischer Kostbarkeiten undenkbar. Bis zu einem gewissen Grade entsprach diese Einstellung dem allgemeinen geistigen Wandel der Zeit, die ihren Ausdruck auch im Dekorationsstil des Rokoko fand. Wandgestaltungen wie die der Hauptwand des Charlottenburger Porzellan-kabinetts waren schon von leichteren Dekorationssystemen der Regencezeit stilistisch überholt worden. Das optisch aufgelöste Wandrelief des Rokoko mit seinem unbestimmten Realitätscharakter war vollends nicht mehr in der Lage, voluminöse und zudem regelmäßig geformte Porzellangefäße in sich aufzunehmen. Wie die süddeutschen Porzellan-kabinette des Rokoko zeigen, konnten nur noch kleine Porzellane in die Wandgestaltung einbezogen werden, und wegen ihrer bewegten Umriss wurden figürliche Stücke gegenüber Gefäßen bevorzugt.

Dennoch begegnet in den Schlössern Friedrichs des Großen Chinesisches, doch hauptsächlich in der Europäischen anverwandelten und ironisierten Form der Chinoiserie. In Rheinsberg, dem Sitz seiner Kronprinzenzeit und der Geburtsstätte des friderizianischen Rokoko, gab es ursprünglich keine Chinoiserien. Die ideale, vom Hier und Jetzt entfernte Sphäre, die das Schloß darstellen sollte, war nicht China, sondern eher das Arkadien der Antike. Die phantastische Etymologie von Rheinsberg als Remusberg und die daran spielerisch geknüpften Legende vom Grab des Remus am Grienericksee zeigt, welche Assoziationen der Ort vor allem hervorrufen sollte. Der Bilderschmuck, der einer sehr ausgeprägten Vorliebe Friedrichs entsprach, Werke Watteaus und seiner Nachfolger, bezeichnete einen anderen Vorstellungsbereich, der mit dem Park und der landschaftlichen Umgebung harmonierte. Mit Watteau schätzte Friedrich eben den Meister der Anspielung, der anstelle der herkömmlichen Ikonographie in seinen Figurenbildern schwer wägbare, psychologische Inhalte andeutete. Watteau war freilich auch der Maler, der die Chinoiserie auf ihre höchste künstlerische Höhe hob.

Die frühen Beispiele von Chinoiserien in den friderizianischen Schlössern sind zwar nicht unmittelbar von denen Watteaus bestimmt, entstammen aber doch einer verwandten Atmosphäre. Das erste und bedeutendste Zeugnis von Chinoiserie in den Schlössern Friedrichs ist das um 1744 von Nahl dekorierte – zerstörte – Musikzimmer des Potsdamer Stadtschlusses. Die abgerundeten Ecken dieses Raumes waren mit Chinesen in silhouettierten Landschaften ausgemalt.

Ein zweites großes Konzertzimmer im Potsdamer Stadtschloß, das ebenfalls mit Chinoiserien dekoriert war, ist nur durch Beschreibungen bekannt. Die Wände zeigten »bunte chinesische Figuren auf goldenen Grund gemalt«, und weiter heißt es: »... in einer Blende eine auf einem Instrument spielende Chineserin, über welche ein Chineser einen Sonnenschirm hält, von vergoldetem Erze, von Giese. In diesen Figuren ist der Ofen«<sup>16</sup>. Vermutlich hing von 1765 bis 1786 in diesem Raum auch Watteaus »Embarquement pour Cythère«. Die Bestimmung dieser beiden Räume als Konzertzimmer und die Fêtes galantes von Watteau und seinen Nachfolgern bringen damit die Chinesenszenen in die Nachbarschaft von amouröser Geselligkeit, Tanz und Musik. Die Mischung der Inhalte und der Verzicht auf die konsequente Durchführung einer einzigen Vorstellung sichert jedem von ihnen Leichtigkeit und geistreiche Oberflächlichkeit.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Konzertzimmer in Potsdam ist das von Friedrich Wilhelm Hoeder mit Chinoiserien ausgemalte Zimmer, ursprünglich im Erdgeschoß, jetzt im Obergeschoß, des Neuen Flügels in Charlottenburg zu datieren. Die witzige Flüchtigkeit dieser Malerei ist ein Musterbeispiel für die Chinoiserie des frühen friderizianischen Rokoko.

Die vorwiegend in Blau – hinzu kommen noch Schilfgrün, Rosa und Gold – auf weißem Grund mehr gezeichneten als gemalten Chinoiserien wollen an Malereien auf chinesischen Porzellanen erinnern, ohne jedoch eine Nachahmung zu bezwecken. Chinesen thronen oder klettern auf labilen ornamental Gebilden, die aus Rocailleelementen zusammengesetzt sind, und auf dünnen chinesischen Bäumen. Es sind Chinesen, die musizieren, jagen, Prozessionsfahrten halten und sich bedienen lassen, also in einer Sphäre von Luxus leben, die jedoch durch die Absurdität der Szenen ironisiert ist. Auf der Durchschaubarkeit der Mittel beruht nicht zuletzt der komödiantische Charakter dieser Kunst. Hoeder ist bei dieser Malerei wohl besonders von dem französischen Ornamentzeichner Mondon d. J. abhängig.

Eine ähnliche Dekoration von Hoeder besitzt das Erste Gästezimmer von Schloß Sanssouci. Hier sind mit Rosaviolett Pflanzen und Figuren auf weißen Grund gemalt. Die einzelnen Felder sind schmaler, und die Zeichnung ist entsprechend weniger ausladend. Durch gemalte graue Schatten ist der Eindruck erweckt, als schwebte die Zeichnung vor dem Grund, ein Effekt, der durch keine rationale Vorstellung begründet werden kann.

P 51 Die beiden von Hoeder ausgemalten Zimmer sind Räume von untergeordneter Bedeutung. Innerhalb des Neuen Flügels von Charlottenburg und des Schlosses Sanssouci spielte die Chinoiserie nur eine geringe Rolle neben den vielen Anspielungen auf die Antike. Im Park von Sanssouci bildet dagegen das Chinesische Teehaus im Rehgarten, abseits der geometrisch durchgestalteten Anlagen, einen gewichtigen Akzent, gewichtiger als der Antikentempel. Die Zuordnung des Chinesischen zu Park und Landschaft, die in der zweiten Jahrhunderthälfte allgemeines Ideengut wurde, gibt hierfür eine Erklärung; die besondere Gestalt des Baues deutet jedoch auch auf einen Stilwandel. Das Chinesische Teehaus ist 1754–57 – also wenig später als die Hoppenhauptsche, vergleichsweise museal wirkende Einrichtung der Porzellangalerie in Monbijou – entstanden. Das Vorbild gab ein von Heré für den polnischen König Stanislaus Leszczyński in Luneville errichteter Pavillon ab, der 1753 im Stich publiziert wurde. Friedrich selbst hat dieses Vorbild bestimmt.

Auch im Teehaus erhält die Chinoiserie, verglichen mit den früheren Beispielen, einen neuen Grad von Realität, ohne daß das Merkmal des Phantastischen aufgegeben wäre. Er äußert sich beispielsweise in dem kleeblattförmigen, kurvigen Grundriß und der Idee, das Dach dort, wo die Wand sich einwärts biegt, auf Nachbildungen von Palmbäumen aufrufen zu lassen. Orangenbäume in Bleivasen und Zederbäume in Kübeln und Vasen aus Meißner Porzellan sowie die lebensgroßen Statuen von Chinesen, die den Bau umgeben, verleihen der Idee eine freilich bei den Statuen durch die Vergoldung wieder ins Ideale transponierte Überzeugungskraft. Im Inneren ist es die Malerei der Decke – eine umlaufende gemalte Brüstung mit dahinterstehenden und teilweise in den Raum agierenden Chinesen –, die die neue Spielart von durchschaubarem Illusionismus erzeugt. Der Gedanke der Deckenmalerei knüpft an holländische Beispiele des 17. Jahrhunderts, wie das im Schloß Honselaersdijk von Paulus Bor<sup>17</sup> und Pieter de Grebber, an, das im Elisabeth- und im Schweizersaal des Berliner Schlosses um 1700 eine Nachfolge gefunden hatte. An den Wänden sind als durchaus sparsam verwendete Dekorationselemente Konsolen und darauf chinesische Porzellane angebracht, deren Rundung von der Krümmung der Wand harmonisch hinterfangen wird.

Das Teehaus wurde erst 1764 eingeweiht. Damals entstand auch, nicht weit entfernt davon, die japanische Küche, bei der sich das Phantastisch-Exotische im Außenbau auf die Fenster von sphärischen Sechsecken beschränkte. Das 1770 als Winzerhaus erbaute Drachenhäus in der Nachbarschaft des Belvedere imitiert viel genauer chinesische Architektur, und zwar eine Pagode. Es vertritt damit eine neue Stilstufe, bei der sich die durch Chambers vermittelte Kenntnis chinesischer Bauten auswirkt.

Die Erbauung des Teehauses fällt in eine Zeit, in der sich bei Friedrich dem Großen auch im Ankauf von Gemälden ein gewandeltes Verhältnis zur Kunst bemerkbar macht. In diesen Jahren entstand die Bildergalerie, ein Museumsbau also, der hauptsächlich mit Werken der großen Niederländer und Italiener des 17. Jahrhunderts gefüllt wurde. Hier zählten die Namen der Meister, die ikonographische Aussage, aber die Gedanken, die vermittelt wurden, traten zu-

rück und konnten nicht unmittelbar in die Lebenssphäre des Königs einwirken, im Unterschied zu den Werken Watteaus und seines Kreises in den Wohnräumen. Es zeichnet sich ein historisches Verständnis der Kunst ab – nicht zuletzt vielleicht angeregt durch den Besuch der Dresdener Galerie 1745 –, das auch eine Distanzierung von ihr bedeutet.

Beim Chinesischen Teehaus ging es nicht um solche historische Authentizität, sondern eher um die Distanz einer zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit schillernden Theatersphäre. Der Unterschied, den der König zwischen der großen abendländischen Kunst einerseits und der zeitgenössischen Chinoiserie und dem ostasiatischen Kunstgewerbe andererseits machte, wird hierdurch im Gegensatz zu der Annäherung der Sphären im Konzertzimmer des Potsdamer Stadtschlusses scharf bezeichnet.

Die auf China bezüglichen literarischen Äußerungen des Königs bezeugen, daß für ihn diese Welt jenseits seines Horizontes lag und ihm nur als archimedischer Punkt diente, von dem aus er Europa satirisch kritisieren konnte. Die 1760 nach dem Vorbild der »Lettres persanes« von Montesquieu verfaßte Flugschrift »Bericht des Pihihu, Sendboten des Kaisers von China in Europa« verspottet die römische Kurie, indem sie ihre Gewohnheiten und ihre Politik als etwas in den Augen eines unbefangenen Beobachters Widersinniges darstellt. Wenn der Chinese, der seine fingierten Erlebnisse und Beobachtungen in Rom beschreibt, hier als Repräsentant der Vernunft auftritt, so kommt es Friedrich doch nicht auf ein Lob Chinas, sondern nur auf die Kritik am Vatikan an, die umso schärfer ausfällt, als der Chinese sonst das Absurde zu vertreten hatte. Ein vorsichtiges und etwas unsicheres Urteil über China enthält ein Brief an D'Alembert vom 8. Januar 1770: »Am wenigsten vom Aberglauben durchseucht scheinen offenbar die Chinesen zu sein. Aber während dort die Großen der Lehre des Confucius folgten, schien das Volk sich ihr nicht zu bequemen. Es nahm mit offenen Armen die Bonzen auf, die es mit Betrügereien fütterten – der rechten Nahrung für den rohen Pöbel.«<sup>18</sup> Die größten Lobredner der Chinesen, die Jesuiten, verachtete Friedrich. Sein geringes Interesse an China bezeugt er in einem Brief an den von China begeisterten Voltaire vom 19. März 1776: »Ich überlasse Ihnen und dem Abbé Paw die Chinesen, Inder und Tartaren. Die europäischen Völker machen mir so viel zu schaffen, daß ich mit meinen Betrachtungen garnicht über den fesselndsten Teil unseres Erdballs hinauskomme.« Der Abbé Corneille de Paw, ein unerbittlicher Kritiker der Verhältnisse in China, hatte sich 1775 mehrere Monate in Potsdam aufgehalten. So sind denn die Äußerungen Friedrichs über China spärlich. Wenn sich in seiner Bibliothek auch das vierbändige große Werk von Du Halde über China und einige andere Bücher über dieses Land befanden, so scheint er sich doch nicht intensiver mit der Materie befaßt zu haben.

H 6

E 29

Vor diesem Hintergrund muß das Chinesische Teehaus gesehen werden. Die Förderung der Berliner Porzellanmanufaktur entsprang denn auch nicht mehr, wie die Leidenschaft Augusts des Starken für das Porzellan, einer Vorliebe für die Chinoiserie, sondern hatte wirtschaftspolitische Beweggründe. Der Dekor des für Sanssouci geschaffenen »Japanischen Services« von 1767 besitzt wohl kaum eine Aussagekraft für die geistige Orientierung des Königs und gehört in die gleiche Sphäre wie das Chinesische Teehaus.

P 87

Bei den Geschwistern Friedrichs des Großen ist kein derart ironisch zwiespältiges Verhältnis zur Chinamode festzustellen. Die Markgräfin Wilhelmine scheint in ihren Bayreuther Schöpfungen von Monbijou angeregt gewesen zu sein, wenn sie der Chinoiserie weiten Raum gab. Prinz Heinrich wurde durch das Teehaus in Sanssouci zu einem chinesischen Gartenhaus im Park von Rheinsberg inspiriert. Er richtete auch im Schloß Rheinsberg chinoise Interieurs ein. Am ausgiebigsten und am meisten ernsthaft huldigte Luise Ulrike, die Gemahlin König Adolf Friedrichs von Schweden, der Chinamode im Chinaslott von Drottningholm<sup>20</sup>.

R 18

P 53

Mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. 1786 war ein Stilwandel verbunden. Der Formenapparat des Rokoko verschwand zwar, es blieben jedoch in der Dekoration manche Verfahrensweisen erhalten, die Realitätssphären zu vermischen. Die Chinoiserie erlebte für eine kurze Zeit einen neuen Auftrieb. In Charlottenburg sind im Erdgeschoß des Neuen Flügels auf der Gartenseite zwei von ursprünglich drei chinesisches Räumen erhalten, die Friedrich Wilhelm II.

R 36, 39

um 1790 hat ausgestalten lassen. Eingefaßt war die Raumfolge von je einem etruskischen Zimmer, was die »Gleichberechtigung« der Stile verdeutlichen kann.

Das in dieser Zeit am meisten verbreitete Mittel, in einem Raum eine Vorstellung von China zu erzeugen, ist die chinesische Papiertapete. Sie ist auch hier benutzt. Die Pflanzenmotive der Tapeten und die spezifische, die Fläche der Wand bewahrende Auffassung der Perspektive waren geeignet, dem Raum eine exotische Atmosphäre zu vermitteln, die jedoch so zurückhaltend ist, daß kein wirklicher Kontrast zu den angrenzenden Räumen zustande kommt. Bei der Malerei an der Decke und auf der Boiserie von dem italienischen Theatermaler Bartolomeo Verona beschränken sich die chinesischen Motive auf die Bauelemente des Ornaments, ihre Organisation in der Fläche folgt klassizistischen Regeln der Symmetrie und der Reihung. Schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts, beispielsweise bei Boucher, wird eine rechtwinklige, bisweilen gitterartig verdichtete Verbindung von vierkantigen Formen als ein chinesisches Element empfunden. Hier wird diese Gestaltung der klassizistischen Formgebung angepaßt. Das Moment des Komischen oder Absurden in der Chinoiserie ist auch zu dieser Zeit noch lebendig und begegnet zum Beispiel in den Drachenpaaren, deren Schwänze verknotet sind.

R 40, 41  
Andere, 1943 zerstörte chinoise Räume Friedrich Wilhelms II. befanden sich im Obergeschoß, so vor allem das Sitzzimmer. Das anschließende boisierte Kabinett besaß eine chinoise Atlantapete, enthielt sonst jedoch keine weiteren Anspielungen auf China. Ebenso war die Gelbe Drap d'Argent-Kammer, das Schlafzimmer Friedrich Wilhelms II., mit einer chinesisches Seidentapete ausgestattet. Die mit dem gleichen Stoff bezogenen Möbel imitieren eine Konstruktion aus Bambusrohr. Die erhalten gebliebenen Möbel befinden sich jetzt in einem Raum im Erdgeschoß des Neuen Flügels, dessen Wände mit einer Kopie jener Seidentapete ausgekleidet sind.

R 45  
Außer den Wandbespannungen und den Bemalungen der Boiserien sind es in dieser Zeit die Sitzmöbel, die Chinesisches assoziieren. Das bestätigen auch die beiden Konversationszimmer im Obergeschoß des Schlößchens auf der Pfaueninsel von 1794/96, die mit ostindischem Sitz ausgekleidet sind. Die Sitzmöbel sind hier weiß lackiert. Bei den Stühlen und dem Sofa des östlichen Wohnzimmers ist das Chinesische durch kleine aufgemalte Figuren verdeutlicht. Die Darstellung verschiedener historischer Stile durch relativ geringfügige Variation des frühklassizistischen Stils läßt sich an den Interieurs des Schlößchens auf der Pfaueninsel besonders deutlich ablesen. Die Vorstellung eines exotischen Eilands, die wohl dem König vorschwebte, wenn er vom Marmorpalais hierher fuhr, um unter orientalischen Zelten zu lagern, und die im Otahaitischen Kabinett am deutlichsten ausgesprochen war, wurde keineswegs konsequent durchgespielt. Wie im Rokoko blieb das Bestreben erhalten, eine Flucht von Innenräumen als Abfolge von verschiedenen Schauplätzen mit wechselnden künstlerischen Sensationen zu gestalten.

Möglicherweise sind die Chinoiserien in Charlottenburg als ein bewußtes Anknüpfen an die hier herrschende Tradition zu verstehen, denn das 1787 begonnene Marmorpalais in Potsdam, das Sanssouci Friedrich Wilhelms II., war ebenso wie seine Räume im Berliner Schloß nahezu frei von Anspielungen auf China, wenn man von einigen chinesischen Vasen absieht, die das Orientalische Kabinett, ein Reflex der Türkenmode, zierten<sup>21</sup>. Unter den kleinen Gebäuden des Neuen Gartens finden sich eine ägyptische Pyramide, ein gotischer Turm und ein maurischer Tempel, Chinesisches ist dagegen nur beiläufig in einem kleinen eisernen Schirm vertreten. In der Orangerie sind zur Innenausstattung Berliner Porzellanvasen auf Säulen und Konsolen verwendet. Die Erinnerung an die Porzellankabinette stellt sich ein, aber eine Chinoiserie ist vermieden. Statt dessen finden sich ägyptisierende Motive.

R 20  
Wie in Charlottenburg, so haben auch in Monbijou, das Friederike Louise, die Gemahlin Friedrich Wilhelms II., bewohnte, die bereits vorhandenen chinesischen Dinge und die Chinoiserien vielleicht eine Fortsetzung der Chinamode bewirkt. So gab es im Park ein »hölzernes sinesisches Gebäude mit 20 Thüren . . . , das mehrere kleine Zimmer enthält, die durch Wegnehmung der inneren Wände zu einem Saal eingerichtet werden können«<sup>22</sup>. Hier hat man also außer der Nachahmung des Chinesischen in der Außenarchitektur ein japanisches Prinzip der Einteilung des Innenraumes aufgegriffen. Außerdem gab es einen Pavillon mit einem chinesisches Glockenspiel.

Der Sommer- und Witwensitz der Königin, das 1798 von David Gilly erbaute Schloß Freienwalde, enthielt einen Raum mit einer chinesischen Papiertapete<sup>23</sup>. Im Sommersaal gab es Tapeten mit jungen Bäumen und Sträuchern in Anlehnung an chinesische Tapeten, aber mit einem ganz neuartigen, schlichten Illusionismus, der jeden exotischen Effekt vermied. Der seit je gerühmten Fähigkeit der Chinesen in der Darstellung von Pflanzen und Insekten wurde nachge-eifert. Das ausgeprägte Naturempfinden der Zeit gebrauchte China jedoch nur als Lehrmeisterin, um die Vorstellung einer nicht genau lokalisierbaren und daher paradiesischen Natur zu erzeugen. — Im Park gab es neben anderen kleinen Gebäuden auch einen chinesischen Pavillon.

In Freienwalde war es der ländliche Charakter des Schlosses, der das Chinesische als geeignetes Stilelement erscheinen ließ. Ganz ähnlich war das 1796 für Friedrich Wilhelm III. und die Königin Luise in der Art eines Gutshauses erbaute Schloß Paretz eingerichtet, ebenfalls ein Bau von David Gilly<sup>24</sup>. Der Speisesaal war mit Pariser Papiertapeten ausgekleidet, in denen Motive von Jean Pillemet verarbeitet waren und die hier ein altertümliches und etwas fremd wirkendes, groteskes Element der Chinoiserie vertraten. Die Papiertapeten des Gartensaales standen der des Sommersaales in Freienwalde im Grad ihres Illusionismus nahe, die exotischen Motive waren jedoch nachdrücklicher betont. So wurde der Ofen von einem sitzenden Chinesen bekrönt, und in einer symmetrisch dazu gelegenen Nische war ein durchbrochener Felsen als typisch chinesisches Motiv gemalt. Einheimische, eher arkadisch verklärte Landschaftsmotive zeigten dagegen die Tapeten im Schlafzimmer des königlichen Paares. Im Park von Paretz wurde das Motiv der Chinoiserie in einem Japanischen Haus noch einmal aufgegriffen. Die Wände waren mit ganz rokokohaft anmutenden Chinesenszenen in Landschaft ausgemalt. Kurios waren die farbigen, bleiverglasten Fenster mit Chinesen und ornamentalen Motiven. Hier berühren sich Chinoiserie und Mittelalter.

Die Vermengung von Gotik und Chinoiserie ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vor allem in England, häufig anzutreffen. Sie veranschaulicht die Bewertung der Gotik als eines architektonischer Rationalität widersprechenden anticlassischen Stiles. Mit der künstlerischen Entdeckung der Marienburg durch David und Friedrich Gilly 1794 kündigt sich ein neues Verständnis der Gotik als einer sakralen und patriotischen Formsprache an. Damit werden Chinoiserie und Gotik voneinander getrennt.

In den Bauten der Zeit Friedrich Wilhelms II. klingt trotz der spielerischen Zitierweise historischer und außereuropäischer Stile ein neues ethisches Pathos — Toleranz und Pietät — an. Das Chinesische liegt außerhalb des Bereiches, wo solche Vorstellungen sich ansiedeln können, da es einen Anflug von Unwirklichkeit behält und die von den Jesuiten erweckte Begeisterung für die Moral der Chinesen längst abgeflaut ist. Das Chinesische ist das Heitere, Leichte, rasch Vergängliche, das sich in Papiertapeten und kleinen Parkarchitekturen manifestiert. Von der Idee der Porzellankabine Friedrichs I. ist man denkbar weit entfernt. Der bekenntnishafte Ernst, der seit den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts in zunehmendem Maße das Bauen und den Stil des Wohnens bestimmte, verdrängte die Chinoiserie mehr und mehr.

Das Verhältnis zu China wurde im frühen 19. Jahrhundert sachlicher und wissenschaftlicher. Vermutlich war es Friedrich Wilhelm III., der vier Veduten von Canton und seiner Umgebung vor 1816 nach Charlottenburg brachte. Von den mannigfaltigen Tierhäusern, die unter Friedrich Wilhelm III. auf der Pfaueninsel entstanden, hatte keines einen ausgeprägt chinesischen Charakter. Lediglich das noch existierende Vogelhaus, bei dem vom Zweck her eine chinesische Form motiviert war, zeigt im Grundriß und in den durchhängenden Trägern des Schutznetzes für das umgebende Gehege einen Anklang an Chinesisches, die stereometrische Klarheit des kleinen Baues gehört aber doch ganz der berlinischen Architektur der Schinkelzeit an. Als bezeichnend für das gewandelte Verhältnis zu China mag die Tatsache genommen werden, daß Gottfried Schadow 1823 die Schädel von zwei Chinesen, Haho und Assing, gezeichnet und vermessen hat, um ihre Bildnisse seiner Sammlung von »National-Physionomieen« von 1835 einzufügen.

S 13

S 14

Erst mit Friedrich Wilhelm IV. lebte die Chinoiserie wieder auf. Als er sich in Charlottenburg im Obergeschoß des Neringbaues nach 1840 eine Wohnung einrichtete, wurden die Wände seines Arbeitszimmers mit einer chinesischen

R 51

Seidentapete bekleidet, die mit Blumen und Tieren bestickt war. Von der Decke hing eine chinesische Ampel. Die übrigen Einrichtungsgegenstände und die Bilder an den Wänden folgten jedoch nicht diesem Stil, so daß keine wirklich chinoise Atmosphäre zustande kam. Das historische Interesse des Königs bewirkte auch, daß er zur Ergänzung des Mobiliars von Charlottenburg chinesische Lackmöbel kaufte, so zum Beispiel 1844 einen zwölfteiligen Lackschirm. Als sich 1843 die Aufgabe stellte, für den in Potsdam lebenden chinesischen Gelehrten Ahok ein Haus zu bauen, befaßte Friedrich Wilhelm IV. Ludwig Persius mit diesem Projekt, der dazu auch einige Entwürfe im chinesischen Stil anfertigte<sup>25</sup>. Bezeichnend für den Stilpluralismus unter Friedrich Wilhelm IV. – im Unterschied zu dem des ausgehenden 18. Jahrhunderts – ist nun die Angemessenheit für den Zweck.

- 1 Inventarium Argis Scharlottenburg conscriptum Mense Aprilli MDCCV. Archiv Verwaltung d. Staatl. Schlösser u. Gärten, Schloß Charlottenburg.
- 2 O. Klopp, Die Werke von Leibniz. Correspondenz von Leibniz mit Sophie Charlotte. 1. Reihe Bd. 10, Hannover 1877, S. 6, 7. Neudruck Hildesheim, New York 1970; R. Doebner, Briefe der Königin Sophie Charlotte von Preußen und der Kurfürstin Sophie von Hannover an hannoversche Diplomaten. Publicationen aus den K. Preußischen Staatsarchiven 79, Leipzig 1905, S. 142.
- 3 Doebner 1905, S. 58.
- 4 Theatri Europaei Sechszehender Theil. Frankfurt 1717 unter 1703, S. 251, auch im 17. Theil 1718 unter 1704, S. 108 beschrieben. Dort finden sich auch die beiden Stiche mit Abbildungen des Porzellankabinetts (Kat. J 11 und 12); L. Reidemeister, Die Porzellankabinette der Brandenburgisch-Preußischen Schlösser. In: Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 54, 1933, S. 262–266.
- 5 J. Toland, Relation des Cours de Prusse et de Hannovre ... Pooten 1706, S. 47.
- 6 D. F. Slothouwer, De Paleizen van Frederik Hendrik. Leiden 1945, S. 76.
- 7 G. Leti, Ritratti storici, politici, chronologici e genealogici della casa serenissima & elettoriale di Brandeburgo. Amsterdam 1687, I, S. 343.
- 8 L. Reidemeister, Der Große Kurfürst und Friedrich III. als Sammler ostasiatischer Kunst. In: Ostasiat. Zeitschrift 8, 1932, S. 175–188.
- 9 Leti 1687, I, S. 338.
- 10 Reidemeister 1932, S. 176.
- 11 Toland 1706, S. 50.
- 12 Küster, Altes und Neues Berlin. Berlin 1737, III, S. 20, Nr. 29, 33.
- 13 Inventar von 1758, Deutsches Zentralarchiv, Merseburg.
- 14 Abb. bei Reidemeister 1933, S. 54.
- 15 Memoirs pour servir a l'histoire de la maison de Brandebourg. 1751, S. 258.
- 16 F. Nicolai, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam. Berlin 1786, III, S. 1140, 1145.
- 17 Slothouwer 1945, S. 55, 56. Vergleichbar auch Zeichnungen von Pieter Holstein in Rijksprentenkabinet in Amsterdam. Abb. in: Th. Morren, Het Huis Honselaersdijk. Leiden 1908, S. 26–31.
- 18 M. Hein, Briefe Friedrichs des Großen. Berlin 1914, II, S. 179.
- 19 Hein 1914, II, S. 223.
- 20 A. Setterwall, St. Fogelmarck, B. Gyllensvärd, Kina Slott. Malmö 1973.
- 21 C. C. Horvath, Potsdam's Merkwürdigkeiten. Potsdam 1798, S. 212.
- 22 F. Rumpf, Beschreibung der aeußern und innern Merkwürdigkeiten der Königlichen Schlösser in Berlin, Charlottenburg, Schönhausen in und bey Potsdam. Berlin 1794, S. 296.
- 23 H. Schmitz, Schloß Freienwalde. Berlin o. J.
- 24 H. Schmitz, Schloß Paretz. Ein königlicher Landsitz um das Jahr 1800. Berlin o. J.
- 25 F. Netto, Ostasiatische Kunst in Alt Potsdam. Tobaks- und Drachenhäuschen. Potsdam 1906, S. 143.