

Um Tiefgang und Umfang des Phänomens Chinamode einzuschätzen, müssen sowohl die Bereiche betrachtet werden, die von ihr erfaßt wurden als auch diejenigen, die sich als weitgehend oder völlig immun dagegen erwiesen haben. Auf diese Weise wird deutlich, wo der Europäer selbstbewußt seinen Traditionen folgte, und wo er Fremdes als Vorbild zu akzeptieren bereit war. In der Malerei war – anders als im Kunstgewerbe – die Aufnahmebereitschaft für Fernöstliches in den einzelnen Sparten und Gattungen sehr unterschiedlich. Auf dem Gebiet der Tafelmalerei ist die Zahl der Werke, in denen Chinesisches vorkommt – sieht man von Stilleben mit ostasiatischen Porzellanen und Lacken ab – nicht sehr groß. Das gleiche gilt für das bildhaft abgeschlossene Wand- oder Deckenbild. Wo diese beiden Arten von Malerei zum Dekorativen tendieren wie zum Beispiel bei Teppichentwürfen und Tapetenmalereien, werden die Beispiele zahlreicher. In der eigentlich dekorativen Malerei als Wandmalerei oder im Ornamentstich sind sie noch häufiger. Unübersehbar jedoch ist die Menge von Chinesenszenen auf Porzellanen und auf Lacken.

Der wichtigste Grund für die schwache Beteiligung der Tafelmalerei an der Chinamode war wohl das geringe Gefallen, das man an der chinesischen Malerei fand, wogegen das chinesische Kunstgewerbe nachgeahmt wurde, weil die hohe Qualität dieser Erzeugnisse für den Europäer unbestreitbar war. Le Comte urteilt über die chinesische Malerei: »Es wäre zu wünschen, daß die Arbeit, so die Sineser dem Porzellan zu bemalen anwenden, schöner wäre. Die Blumen malen sie gut genug, aber die Bilder der Menschen allzumal zerstückelt. Sie machen sich damit selbst verächtlich in der Ausländer Gedanken, die sie nicht anders als durch dieses Mittel kennen, und sich einbilden, daß sie ebenso lächerlich und abenteuerlich gestaltet seien, als sie in den Malereien aussehen¹.« An anderer Stelle schreibt er: »Über die Cabinette von Firniß und diese porcellane Gefäße zieren die Sineser ihre Zimmer auch mit Gemälden. Sie sein in dieser Kunst nicht sonderlich, denn sie verstehen die Perspektiv nicht wohl.« Daß der Chinese nicht die Verklärung des eigenen Bildes durch die Malerei erstrebte, sondern den ihn umgebenden Dingen einen Ausdruck seines Wesens geben wollte, wurde nicht verstanden. Nieuhoff³ und Dapper⁴ vermissen außer der Fähigkeit, Schatten zu malen, die Kenntnis der Öltechnik, und es scheint, als sei die Beherrschung dieser Technik für sie die Voraussetzung für eine bedeutende Malerei. La Loubère fügt dieser Kritik, die allgemein ist, noch den Vorwurf hinzu, daß die Chinesen Bäume, Blumen und Vögel malen, die es nicht gibt⁵. Diese im ganzen abwertenden Urteile gelten im wesentlichen auch für das 18. Jahrhundert⁶.

Der grundlegende Unterschied zwischen dem europäischen Tafelbild nach der Renaissance und der chinesischen Malerei, der die negative Einschätzung der Europäer begründete, lag wohl in der Gewöhnung an eine organische Auffassung des Bildes, bei dem eine Ganzheit nach Gesetzen der Proportion in Teile gegliedert ist. Sinnfälligster Ausdruck für diese Ganzheit ist der Rahmen. Die menschliche Gestalt als Modell für alle Gestaltungen, sogar für die Landschaft, ist überall spürbar. Darauf gründet sich der Repräsentationsanspruch des europäischen Tafelbildes. In chinesischen Bildern wird dagegen das Dargestellte als Ausschnitt aus größeren Zusammenhängen wiedergegeben. Das Körperliche der Dinge und auch die menschliche Gestalt bleibt einem unbegrenzten Raum unterworfen und vermag sich nicht wie in Europa als das beherrschende Subjekt zu behaupten. Diese Unterordnung der Gestalt unter den Raum – oder die Fläche, die als Raum empfunden wird –, macht die chinesische Malerei in besonderer Weise dazu geeignet, als dekoratives Element auf Vasen oder Möbeln in dienender Funktion aufzutreten. Für die Weisheit, die in solcher Zurückhaltung liegen kann, hatte man in Europa wenig Sinn. Das chinesische Prinzip, einen farbigen Grund mit ausgeprägtem Materialcharakter – Porzellan, eine Lackfläche oder auch Stoffe und Tapeten – als Raum zu interpretieren und Figuren und Gegenstände vereinzelt in ihn hineinzustellen, schien daher vor allem in der untergeordneten und sich unterordnenden Malerei auf gewerblichen Erzeugnissen anwendbar. Klammert man diesen Bereich aus, so spiegelt sich der Kontakt mit China in der Malerei nicht so sehr in der Übernahme von technischen und stilistischen Besonderheiten – wo letztere vorkommen, sind sie meist parodistisch ge-

meint – als in der Benutzung von Motiven. Den Malern standen hierfür zwei verschiedene Arten von Quellen zur Verfügung: zum einen die Illustrationen von Reiseberichten, die besonders zahlreich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts erschienen sind, daneben auch Zeichnungen, die von Jesuiten in China angefertigt und nach Europa geschickt wurden, zum anderen die Importgüter aus China, die die Maler selbst vor Augen hatten. Wichtig für die Entwicklung der chinesischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts und bezeichnend für das Verhältnis Europas zu China ist der Umstand, daß China nicht durch reisende Maler künstlerisch erschlossen worden ist. Pieter Post und Albert van Eckhout^{6a} haben im 17. Jahrhundert eine eigene künstlerische Form für die südamerikanische Landschaft und ihre Bewohner gefunden. Im 18. Jahrhundert hat beispielsweise der Aufenthalt Jean Etienne Liotards in Konstantinopel die Türkenmode befördert, und die Reise von Jean-Baptiste Leprince nach Rußland hat die Russerie hervorgerufen. Die Maler Giovanni Gherardini (1654–1723), Jean Denis Attiret (1702–1768) und Giuseppe Castiglione (1698–1768) gingen dagegen im Auftrag der Jesuiten oder als Jesuitenmissionare nach China. Der Aufenthalt des ersteren von 1698 bis 1704 hatte keine erkennbaren künstlerischen Folgen für Europa, und die beiden anderen blieben in China, wo sie ihren Stil der einheimischen Kunst anpaßten.

Die erste Gruppe von Quellen ist hauptsächlich den Holländern zu verdanken, in erster Linie Jan Nieuhof, der als Begleiter der ersten holländischen Gesandtschaft an den Hof des Kaisers von China zahlreiche Zeichnungen als Illustrationen zu dem Bericht über diese Expedition anfertigte. Neben Nieuhof fand der noch reicher illustrierte Gesandtschaftsbericht Olfert Dappers weite Verbreitung. Dieses Bildmaterial wurde zusammen mit den Illustrationen des Standardwerkes über China, Kirchers »China illustrata«, und Montanus' »Denckwürdige Gesandtschaften an den Keyser zu Japan« bis in das 19. Jahrhundert hinein benutzt, wie an einer kaum übersehbaren Zahl von Kopien und Entlehnungen nachgewiesen werden kann. Es handelt sich hier um ethnologisches, geographisches, zoologisches und botanisches Anschauungsmaterial, das in vielem nur sehr unvollkommene Informationen bot, auch durch die bescheidene Qualität der Wiedergabe oft ungenau war. Künstlerisch am reizvollsten sind noch die Veduten, die die überwiegende Menge der Abbildungen ausmachen, in der Mehrzahl Gesamtansichten von Städten in der Art von Merians Ansichten, daneben auch merkwürdige Gebirgsformationen und die wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Architektur. Die Trachten der verschiedenen Stände und Völkerschaften wurden dargestellt, Gebräuche wie Hochzeiten, Begräbnisse, Methoden der Bestrafung von Verbrechern, Götzenbilder, ferner einzelne Pflanzen und Tiere, porträt-haft exakte Wiedergaben von Physiognomien fehlen dagegen fast völlig. Auch die Darstellung von Gebrauchsgegenständen, von Innenräumen und die Außenansichten von Bauten sind unzureichend. Über das rein Gegenständliche hinaus konnte eine künstlerische Anregung von diesen Illustrationen kaum ausgehen. Einige Darstellungen erlangten jedoch eine erstaunliche Popularität und wurden vielfach wiederholt, so zum Beispiel aus Nieuhof ein am Boden hockender Bettelpriester mit breitem Hut⁷, eine Bäuerin mit einem Spinnrocken in der Hand⁸ oder ein Bettler, der eine Flamme auf seinem Kopf entzündet hat, um Aufmerksamkeit zu erwecken⁹. Bisweilen hat jedoch auch der Kompositionsstil dieser Illustration, in denen vielfach Figuren und Pflanzen im Vordergrund in einer Ebene parallel zur Bildfläche vor einer weiten Landschaft aufgereiht sind, einen Niederschlag in der Chinoiserie gefunden, so zum Beispiel in Teppichen der Berliner Manufaktur von Charles Vigne.

E 12
E 20
E 10

K 97

Die zweite Gruppe von Quellen, die indes weit weniger genutzt wurde, besteht aus den begehrten handwerklichen Erzeugnissen Seide, Porzellanen, Lacken, aus exotischen Tieren, die gehalten wurden, und vereinzelt wohl auch aus Pflanzen in botanischen Gärten. Porzellane und Lacke boten durch die darauf befindlichen Malereien zusätzliche Anschauung. Beispiele autonomer chinesischer Malerei sind zwar nachweislich schon im 16. Jahrhundert nach Europa gelangt¹⁰, die Einfuhr chinesischer Gemälde spielt jedoch, verglichen mit der von Porzellanen und Lacken, nur eine sehr untergeordnete Rolle. Sie wurden nicht als Kunstwerke, sondern als Kuriositäten geschätzt und gering bewertet. Die hohe Schätzung chinesischer Malerei heutzutage in Europa wurde erst durch die Revolution des künstlerischen Empfindens im 19. Jahrhundert ermöglicht.

Das lückenhafte Anschauungsmaterial über China ließ der künstlerischen Phantasie einen weiten Spielraum. In den einzelnen Gattungen der Malerei wirkten sich diese Verhältnisse sehr unterschiedlich aus. Die von den Europäern be-

wunderte Blumenmalerei hat für das Tafelbild im 17. Jahrhundert, soweit wir sehen, kaum Auswirkungen gehabt. Ein für die ostasiatische Malerei so charakteristisches Motiv wie der blühende Zweig eines Obstbaumes ist für die europäische kein Gegenstand. Daß die merkwürdig zwischen Landschaft und Stilleben anzusiedelnden Darstellungen von Pflanzen und Tieren, wie sie Otto Marseus van Schrieck geschaffen hat, von China beeinflusst sind, läßt sich nur vermuten.

C 14 Im Stilleben finden sich, besonders in Holland, viele Beispiele von Abbildungen chinesischer Porzellane und Lackarbeiten, ohne daß mit diesen Gegenständen eine Vorstellung von China vermittelt werden sollte. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts begegnen Darstellungen chinesischen Porzellans – und zwar Blauweiß-Porzellans – hauptsächlich in Blumenstücken als Vasen und in Stilleben mit Früchten und anderen Nahrungsmitteln als Teller und Koppchen. Die Pracht der Erzeugnisse der Natur wird mit dem Porzellan verglichen, dessen Zerbrechlichkeit wiederum mit den von Blumen und Früchten geweckten Vergänglichkeitsvorstellungen zusammenklingt. In den Stilleben von Ambrosius Bosschaert und Balthasar van der Ast zum Beispiel unterstreichen manchmal bizarre Muscheln neben den Vasen den exotischen Charakter, wie auch in den flämischen Kunstkammerbildern des 17. Jahrhunderts oft Chinaporzellan zusammen mit Muscheln dargestellt worden sind. Bei den Porzellanen in Bildern dieser Zeit handelt es sich meistens um relativ bescheidene kleine Stücke. Das ändert sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als hauptsächlich Willem Kalf und Juriaen van Streek chinesisches Porzellan und Lackarbeiten in Stilleben darstellten. Die Gegenstände befinden sich hier in der Regel nicht eigentlich in Gebrauch, sie sind mit anderen Kostbarkeiten, z. B. Goldschmiedearbeiten, Gläsern mit Wein, Orangen und Teppichen auf Marmortischen aufgebaut, um Reichtum zu zeigen. Die Vergänglichkeitsvorstellungen treten zurück. Den gleichen Zweck erfüllen die oft zu Sätzen arrangierten Blauweiß-Vasen auf Kaminen und Gesimsen in Interieurdarstellungen des 17. Jahrhunderts.

C 15 Der Darstellung von Macht und weitreichendem Einfluß diente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch die Wiedergabe von exotischen Tieren in Menagerien wie bei Melchior d'Hondekoeters »Menagerie Willems III. in het Loo«. Die chinesische Herkunft einer Tierrasse ist jedoch selten präzise zu fassen, wenn dies nicht etwa wie bei zwei Bildern, die Jean Jacques Bachelier 1759 und 1761 im Salon ausgestellt hat, im Katalog durch die Bezeichnung »Faisan de la Chine« ausdrücklich erklärt ist¹¹. Im Tierstück des 17. und 18. Jahrhunderts wird gewöhnlich ein allgemein exotischer Charakter geschätzt, der oft an Darstellungen des Paradieses erinnert. Tiger, Elefant, Rhinoceros, Affe und Papagei begegnen oft in Chinoiserien, ihr Vorkommen in der Malerei läßt jedoch umgekehrt nicht den Schluß zu, daß ein Hinweis auf China beabsichtigt ist.

Eine Sonderstellung nimmt hier allerdings die Darstellung von Affen ein, soweit sie bei der Verrichtung menschlicher Tätigkeiten dargestellt sind, ein Motiv, das besonders von Teniers gepflegt wurde und auch Watteau in verschiedenen Gemälden und Zeichnungen beschäftigt hat. Während die Affenbilder von Teniers noch keine Verbindung zu China erkennen lassen, ist sie seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert in der Regel gegeben. So stellt eine Zeichnung von Watteau zwei chinesisch gekleidete Affen dar¹². Solche sogenannten Singerien waren besonders in der Grotteskenmalerei beliebt, im Grenzgebiet zwischen autonomer und dekorativer Malerei also, das der Phantasie besondere Freiheit ließ. Die Geschicklichkeit des Affen, die Komik seiner Einkleidung und seiner Bewegungen, paßte in diese Sphäre von Witz und komödiantischem Spiel, wo die Realität oft geleugnet wurde, um dafür einen Freibrief für Satire zu erkaufen. Hier entfernt sich das Tierbild weit von der genauen Darstellung und wird zur echten Chinoiserie, deren Merkmal stets auch der Verzicht auf naturnahe Bestimmtheit ist.

B 33 So fand in der Porträtmalerei, wozu auch die idealen Bildnisse und Studienköpfe gerechnet werden müssen, die Chinabegeisterung nur einen geringen Niederschlag. In China gab es keine Bildnismalerei im europäischen Sinn, von der Anregungen hätten ausgehen können. Wegen der Aktualität des politischen Ereignisses wurden 1686 drei Gesandte des Kaisers von Siam bei ihrem Besuch in Paris im Kupferstich abgebildet¹³. Das bedeutendste in Europa gemalte Bildnis eines Chinesen, das seine Entstehung dem Interesse König Jakobs II. von England für den Fernen Osten verdankt, ist wohl das des Michael Alphonsus Shen Fu-Tsung, der Christ war und 1687 von Gottfried Kneller gemalt wurde. Der Sinn des großen Bildnisses besteht weniger darin, einen Chinesen als Angehörigen einer fremden Rasse in seiner Eigenart darzustellen, als den Erfolg der Jesuitenmission zu dokumentieren. Bildnisse der chinesischen

Kaiser kommen nur in relativ bescheidener Ausführung ohne genauere Durchbildung des Gesichtes als Illustrationsstiche in Büchern vor. Es fehlte den Malern im allgemeinen die unmittelbare Anschauung des Physiognomischen, um Chinesen porträthaft darstellen zu können, so wie Orientalen und auch Neger gemalt wurden, denn nur selten kamen Chinesen nach Europa. Die individualitätslose, puppenhafte Erscheinung vieler Gesichter in den Chinoiserien dürfte hierin eine Ursache haben. Bei Orientalen und Negern bestand allerdings durch die Verwendung der Köpfe in Historienbildern, vor allem bei biblischen Stoffen wie z. B. der »Anbetung der Könige« immer wieder ein Bedürfnis, solche Volkstypen überzeugend wiedergeben zu können, wogegen die geläufigen Bildthemen der europäischen Malerei nur ausnahmsweise die Darstellung von Chinesen erforderten, so die Szenen aus dem missionarischen Wirken des heiligen Franz Xaver. Hier fällt auf, daß die Eigentümlichkeit der Physiognomie und der Tracht bei den Chinesen nur andeutungsweise ausgebildet sind. Rubens' großes Altarbild für die Antwerpener Jesuitenkirche von 1617 »Die Wunder des heiligen Franz Xaver« hätte beispielsweise die Möglichkeit geboten, mit der Darstellung des Asienmissionars Landschaft, Architektur und Volkstypen des Fernen Ostens zu schildern. Der Maler beschränkte sich jedoch auf die Wiedergabe einiger authentischer Trachten und Frisuren, ohne daß der Gesamteindruck der aus Figuren und Architektur bestehenden Komposition sich von den üblichen Szenerien des Malers unterscheidet. Auch bei anderen Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts lassen die Darstellungen vom Wirken des Heiligen die bezeichnende Absicht erkennen, das Geschehen dem europäischen Betrachter mit gewohnten Bildvorstellungen und damit in einer vertrauten Idealität nahezubringen. So sind auch in Poussins Gemälde »Der heilige Franz Xaver erweckt ein Mädchen aus Cangarina zum Leben«, das 1641 im Auftrag der Jesuiten in Paris entstand, die Chinesen im Hintergrund nur durch kahle Köpfe kenntlich gemacht.

B 38

Das gering entwickelte Interesse der europäischen Maler an der Physiognomie der Chinesen, soweit sie Ausdruck einer Persönlichkeit oder eines individuellen Schicksals ist, mag auch darin begründet sein, daß dem Europäer das Gesicht eines Chinesen maskenhaft erscheint und er nur schwer die Äußerung eines Gefühls daraus ablesen kann. Schöpfungen von so tiefgründiger psychologischer Einfühlung wie Rembrandts Darstellungen von Negern oder Orientalen sind schon aus diesem Grund bei Chinesen in der europäischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts kaum denkbar. Diese Umstände trugen dazu bei, eine innere Distanz Europas zu China aufrecht zu erhalten, die eine Voraussetzung für das Phänomen der Chinoiserie und ihrer Oberflächlichkeit, nicht zuletzt im Physiognomischen, ist.

Mit dieser Distanz mag es auch zusammenhängen, wenn in Europa im 18. Jahrhundert das repräsentative Porträt in türkischer und persischer Tracht möglich war, eine Verkleidung als Chinesin jedoch auf den Bereich des Theaters und des Kostümfestes beschränkt war, wo es um Verleugnung der Identität ging. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, in der Zeit eines neu erwachten Interesses für Physiognomie und Mimik, entstanden einige Porträts von Chinesen, die mit großer Treue ihr Aussehen wiedergaben, so von dem Dänen Jens Juel¹⁴ und von Reynolds¹⁵. Auch Schadows Bildnisse der Chinesen Haho und Assing von 1823, die er 1835 für seine Sammlung der »National-Physiognomien« benutzte und mit exakten Messungen und der Zeichnung eines Schädels begleitete, können das gewandelte Verhältnis zum Chinesen bezeugen.

S 14

Für das Historienbild, die vornehmste Aufgabe der Malerei, fand sich in der Geschichte Chinas kein Stoff, der eine exemplarische Bedeutung für das europäische Publikum haben konnte. War ein Geschichtswerk wie Martinis »Historie von dem Tatarischen Kriege wieder die Sineser« von 1654 zu illustrieren, so wurden die Vorfälle ganz unbefangen beinahe wie Ereignisse der europäischen Geschichte wiedergegeben. Bei Architekturen und Kostümen begnügte man sich mit geringfügigen Abänderungen des Vertrauten. Als im ausgehenden 18. Jahrhundert die Gelehrsamkeit der Historienmalerei neue Stoffe erschloß, war immerhin wie bei einem 1779 von Jacques Antoine Beaufort im Salon gezeigten Bild das exotische Thema möglich »Der indische Philosoph Calamus verbrennt sich in Gegenwart Alexanders des Großen«¹⁶, hier war jedoch der Bezug zur Klassischen Antike gegeben. Die beiden Gemälde von Bernhard Rode »Der Kaiser von China zieht die erste Furche zur Ehre des Ackerbaus« und »Die Kaiserin von China pflückt die ersten Maulbeerblätter zur Ehre des Seidenbaues« von etwa 1773 verraten die gleiche Neigung der Zeit zur Gelehrsamkeit, hier handelt es sich jedoch nicht eigentlich um Historienbilder als vielmehr um die Darstellung eines sich wieder-

J 3

H 15, 16

holenden Brauchs, der in Europa besonders dadurch populär geworden war, daß Ludwig XV. ihn nachgeahmt hat¹⁷. Nur in der Graphik bilden die Historiendarstellungen Helmans von 1788 »Faits memorables des empereurs de la Chine« eine Ausnahme.

Die Darstellung von Lebensgewohnheiten in oft genrehafter Auffassung war denn auch das eigentliche Thema der chinesischen Malerei, wobei die Möglichkeiten von der volkskundlich fundierten Schilderung bis zur freien Erfindung absurder Situationen reichen. Dabei ist die Zahl der Motive, die dargestellt wurden, verhältnismäßig klein. Die Wiederholung einiger weniger Situationen kennzeichnet die Befangenheit des Europäers in klischeehaften Vorstellungen von China. Immer wieder werden zum Beispiel Chinesen beim Rauchen, beim Teetrinken, beim Transport in einer Sänfte, unter einem von einem Diener getragenen Sonnenschirm oder als Astronomen dargestellt. Während im 17. und frühen 18. Jahrhundert diese Motive besonders von den Illustrationen in Reiseberichten angeregt sind, haben das Rokoko und speziell Boucher mit größerer Selbständigkeit und mit dem Blick für das mit Europäischem Vergleichbare andere Themen bevorzugt, wie zum Beispiel Kinderspiele, Gartenbau oder Musikanten. Manche Motive, die das 17. Jahrhundert besonders interessierten, wie die Bestrafungen bei den Chinesen, traten später ganz in den Hintergrund. Wie sehr die Auswahl der Motive durch vorgefaßte Meinungen der europäischen Künstler von China bestimmt war, zeigt besonders der Umstand, daß kriegerische Szenen, die in der chinesischen Malerei wie in der Reiseliteratur nicht selten sind, in der Chinoiserie kaum vorkommen. Wenn ein Chinese einmal als Kämpfer dargestellt ist, wirkt seine kriegerische Erscheinung als Donquichotterie. Die Vorstellung von den Chinesen als einem uralten, konservativen Volk hat gewiß dazu beigetragen, auch in der Malerei besonders das zuständige Sein und nicht so sehr die zielgerichtete, auf Veränderung bedachte Aktivität zu sehen.

China bewahrte in der europäischen Malerei zumeist den Charakter des beinahe Unwirklichen, Fabelhaften. Das zeigt sich beispielsweise auch darin, daß in den Darstellungen der vier Weltteile Asien nur ausnahmsweise auch durch Chinesen und durch Attribute Chinas vertreten ist. So zeigt eine unmittelbar nach Erscheinen des Buches von Nieuhof gemalte Repräsentation des Kontinents Asien – Jerusalem umgeben von 16 kleinen Bildern mit verschiedenen Städten – aus einer Folge der vier Erdteile von Jan van Kessel Motive aus diesem Reisewerk (Abb. 7)¹⁸. In die Darstellung Jerusalems sind die Übernahmen aus Nieuhof, Nahen und Fernen Osten in phantastischer Weise verschmelzend, einbezogen und belegen die Ungenauigkeit der geographischen Vorstellungen dieser Zeit. Die grandioseste und erzählfreudigste Behandlung des Themas der vier Weltteile, die durch Tiepolo im Treppenhaus der Würzburger Residenz, zeigt dagegen unter der Gruppe der Repräsentanten Asiens nur beiläufig auch einen Chinesen mit einem Sonnenschirm. Die Gelegenheit, hier die geschätzten Erzeugnisse Chinas zu malen, ist nicht genutzt worden.

Am tiefsten scheint künstlerisches Ideengut aus China in die europäische Landschaftsmalerei eingedrungen zu sein. Das ist verständlich, bedenkt man den grundsätzlichen Unterschied zwischen Europa und China in deren Verhältnis zur Figur und zum Raum. Allerdings ist es schwer, den Weg solcher Einflüsse mit Bestimmtheit zu verfolgen. Eine Bereitschaft für die Aufnahme fernöstlicher Gedanken konnte sich in den Zeiten ergeben, in denen die alleinige Gültigkeit der abendländischen Traditionen infrage gestellt wurde, im Manierismus und im 18. Jahrhundert. So hat man in Landschaftsgründen niederländischer Manieristen, besonders in Felsbildungen, gemeint, chinesische Einflüsse wahrnehmen zu können¹⁹. Auch Gebirgslandschaften von Roelant Savery oder Hercules Seghers erinnern bisweilen an Chinesisches, ohne daß allerdings eine Anregung von dieser Seite nachgewiesen werden kann. Hier begegnen Elemente der chinesischen Landschaft, wie sie die chinesische Landschaftsmalerei zeigt, felsige Gebirge, Wasser, einzelne Bäume und bescheidene Architekturen, die sich der grandiosen Naturszenerie einordnen, in einer durchaus vergleichbaren Weise. Auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kann dort, wo in der Natur das Überwältigende empfunden wurde, wie zum Beispiel in den Alpenlandschaften Caspar Wolffs, wenn nicht eine Anregung von China, so doch eine Parallele dazu gesehen werden. Als ein Beispiel für die schwer zu präzisierende Affinität des Rokoko zu China mag eine Philipp Hieronymus Brinckmann zugeschriebene Ansicht des Rheinfalls bei Schaffhausen mit Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz und seinem Gefolge dienen (Abb. 8). Der Rheinfall bei Schaffhausen wurde im 18. Jahrhundert als ein grandioses Naturschauspiel und als ein Zeugnis für die menschliches Fassungsvermögen über-

steigende Naturgewalt bewundert. Der fürstliche Besucher erscheint denn auch in der Komposition ganz in die Ecke gedrängt. Erinnerungen an chinesische Bildgestaltungen, besonders in der Felskulisse rechts und der Zickzack-Linie des Geländers, werden erweckt, um die Unterordnung des Menschen unter eine als fabelhaft erscheinende Natur zu bezeichnen.

Es sind nicht die Chinoiserien, in denen solche Anklänge an fernöstliche Gestaltungen beobachtet werden können, sondern Bilder, in denen Landschaft erfaßt werden soll. In den Chinoiserien spielt die Landschaft nur eine untergeordnete Rolle. Um eine Landschaft als chinesisch zu charakterisieren, wurden Versatzstücke benutzt, deren Vorbilder die Illustrationen der Reiseliteratur liefern konnten, Stadtsilhouetten mit Pagoden, durchbrochene Felsen und bizarr gewachsene Bäume mit großen Blättern und Früchten. Diese Dinge treten zu den Figuren in eine enge Beziehung – die Merkwürdigkeit der Naturformen paßt zu dem Absonderlichen in den menschlichen Gestalten –, ohne daß sich die Vorstellung von einem Landschaftsraum ergibt, wie ihn die chinesische Malerei vermittelt.

Als ein fernes, wundersames Land spielt China im 18. Jahrhundert in gewisser Hinsicht die Rolle Arkadiens. Der moralische Impuls, der von der Entdeckung Chinas ausging und in der Philosophie einen bedeutsamen Niederschlag fand, hat in der Malerei jedoch keine entsprechende Wirkung gefunden. China ist nicht realer Gegenstand einer Sehnsucht der Maler gewesen, es konnte nicht ernstlich eine in der Gegenwart vermißte Harmonie repräsentieren, sondern war das Ausflugsziel einer spielerischen und genießenden Phantasie.

Die Beiträge der einzelnen europäischen Länder zur Chinamode in der Malerei sind sehr unterschiedlicher Art und unterliegen innerhalb des hier betrachteten Zeitraumes einem nicht überall gleichmäßig sich vollziehenden Wandel der künstlerischen Anschauungen und der ästhetischen Bedürfnisse. In Holland fallen im 17. Jahrhundert die Blüte der Malerei und des Ostasienhandels zeitlich zusammen. Zwischen beidem besteht jedoch, abgesehen von dem Bildmaterial über China, das hauptsächlich in den Gesandtschaftsberichten veröffentlicht ist, keine nennenswerte geistige Wechselwirkung. Die selbstbewußte holländische Kunst war zu sehr auf die Darstellung des Holländischen fixiert. Die Ostindische Compagnie andererseits war ausschließlich auf finanziellen Gewinn ausgerichtet und nicht gewillt, eine gegenseitige Befruchtung der beiden Kulturen herbeizuführen. So beschränkte die holländische Malerei ihre Beziehungen zu China im allgemeinen auf die Darstellungen von chinesischen Importwaren, Porzellanen, Lacken und Stoffen in Stilleben und Interieurdarstellungen sowie auf die Wiedergabe von Personen, Schiffen und Landschaften im Zusammenhang mit der Aktivität der Ostindischen Compagnie mehr zum Ruhme des eigenen Landes als mit der Absicht, das Fremde zu würdigen. Rembrandt, der für Orientalisches so aufgeschlossen war, hat zwar indische Miniaturen in Zeichnungen kopiert, Chinesisches scheint ihn dagegen nicht angesprochen zu haben.

Die künstlerische Reaktion Englands, der zweitwichtigsten europäischen Handelsmacht in Ostasien, auf die chinesische Kunst war dagegen lebhafter. Hier sind im späten 17. Jahrhundert die frühesten Wandmalereien mit chinesischen Landschaftsmotiven nachzuweisen. 1696 hat Robert Robinson teils chinesische, teils peruanische Landschaften für ein Haus in der Botolph Lane in London ausgeführt, ein Beispiel dafür, wie Chinesisches und Amerikanisches gemischt und verwechselt wurde²⁰. Dem gleichen Maler werden elf Paneele im Victoria und Albert Museum zugeschrieben²¹. In diesen Arbeiten begegnet zum ersten Mal eine karikierende Darstellung der Chinesen. Diese Malereien sind ebenso wie die anderen bekannten englischen Wandmalereien der Zeit von der Mode des »japaning«, der Nachahmung ostasiatischer Lackmalerei, abzuleiten. Auch der Stil der Soho-Teppiche, mit kleinen ohne Perspektive über die Fläche verteilten Figuren vor dunklem Grund, ist durch die Lackmalerei zu erklären. Wenzel Hollar hat in London Illustrationen zu dem 1669 erschienenen China-Werk von Ogilby geschaffen, die jedoch nicht auf eigener Anschauung beruhen, sondern Kopien nach Nieuhof und Kircher sind und nicht zu seinen besten Leistungen gehören.

Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert haben englische Zeichner und Stecher – vor allem William Alexander, der 1792–94 China bereiste – gewissenhafte Veduten von China geliefert, die das moderne, durch die Aufklärung entzauberte Bild dieses Landes wiedergeben.

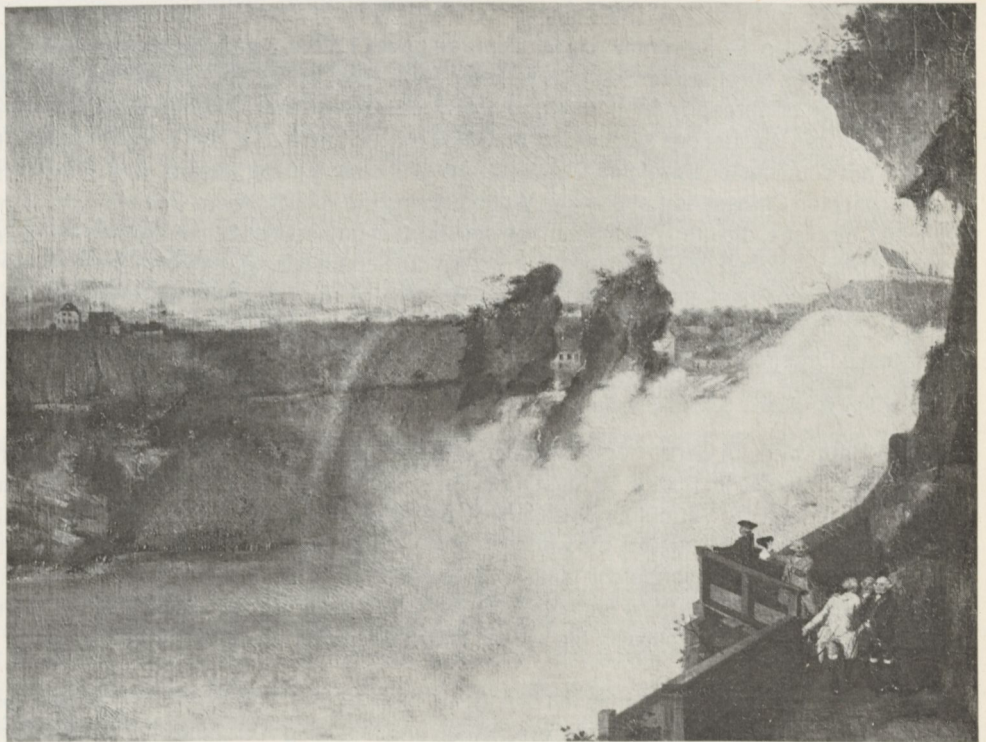
K 96
E 14–18

S 7, 8

7 J. van Kessel, Asien
(Detail), München, Bayer.
Staatsgemäldesammlungen



8 Ph. H. Brinckmann (?),
Kurfürst Karl Theodor v. d.
Pfalz am Rheinfall bei Schaff-
hausen, München, Bayer.
Staatsgemäldesammlungen



Die bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiet der chinesisichen Malerei hat Frankreich hervorgebracht. Der Besuch der Gesandtschaft des Königs von Siam in Paris von 1686 hat offenbar mehr als Reiseberichte und Bildmaterial, das aus dem Fernen Osten nach Europa gelangte, die Phantasie der Künstler angeregt. Vor allem die Pariser Stecher dokumentieren das Ereignis in vielen Blättern.

Die frühesten uns bekannten Darstellungen von Chinesenszenen von größerer künstlerischer Bedeutung, eine nach Entwürfen von Vernansal, Blin de Fontenay und Dumons in der Manufaktur von Beauvais geschaffene Serie von Behängen, scheint in der Nachfolge dieses Ereignisses zu stehen²². Die Entwürfe dürften schon im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, nicht erst im beginnenden 18. Jahrhundert geschaffen sein, wie gewöhnlich angenommen wird. Die Folge war, ebenso wie die von Jan Jans d. J. um 1690 in den Gobelins geschaffene Indienfolge, die amerikanische Motive behandelt, das wichtigste Beispiel für den Exotismus in der Teppichkunst, bis weit in das 18. Jahrhundert hinein beliebt und wurde oft wiederholt. Während bei der Indienfolge die üppige Natur und die primitiven Jagdbräuche der Eingeborenen den Inhalt bildeten, erscheint in der Chinesenfolge China als ein hochkultiviertes Land. Neben der Landwirtschaft (Ananasernte) kamen Wissenschaft (Astronomen) und Höfisches Leben (Audienz, die Prinzessin, der Kaiser auf Reisen und das Festmahl) zur Darstellung. Das Hauptstück der Serie ist die Audienz beim Kaiser von China, ein Motiv, das Macht und Glanz seines Hofes veranschaulichen soll.

Die Mittel der Darstellung – Perspektive, Komposition, Figurenzeichnung – sind durchaus europäisch. Der Gegenstand wird ernstgenommen. Nur in der leichten Bauart der Architektur wird eine Verwandtschaft mit Grottesken bemerkbar, die in der Manufaktur von Beauvais zur gleichen Zeit in Verbindung mit Figuren der Italienischen Komödie, mit Gauklern und mit exotischen Tieren vorkommt. Im ganzen erscheint in der Serie jedoch die Macht und Kultur Chinas als nahezu gleichwertig der Frankreichs. Die Bedeutung der Serie geht nicht nur aus der Zahl ihrer Wiederholungen, sondern auch aus den Kopien und der Nachfolge hervor, die sie – besonders in Berlin in der Manufaktur von Jean Barraband und Charles Vigne – gefunden hat.

J 20

In Frankreich wurde die Bewunderung für China seit etwa 1700 in zunehmendem Maß ironisiert, sei es, daß hier eine Abwehr durch das europäische Selbstbewußtsein mobilisiert, sei es, daß die Betrachtung des Phänomens China nach der mit Staunen erfahrenen ersten Begegnung kritischer wurde und vielfältigere Aspekte berücksichtigte. Antoine Watteau, der den Wandel des künstlerischen Denkens in Frankreich in den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts am deutlichsten bezeichnet, hat auch der Chinoiserie in der Malerei eine neue Richtung gewiesen. Wohl die beiden frühesten Chinesendarstellungen Watteaus sind die verschollenen Zeichnungen »Empereur Chinois« und »Divinité Chinoise«, die um 1710 entstanden sein dürften und in Stichen von Gabriel Huquier überliefert sind, ornamentale Kompositionen im Grotteskenstil, in denen die Schaulust weltlicher und geistlicher Macht durch das Spiel der künstlerischen Phantasie zur Absurdität erklärt wird. Möglich, daß Watteau dies auch als Kritik an dem Byzantinismus des französischen Hofes unter Ludwig XIV. gemeint hat. Es fällt auf, daß chinesische Motive erst so spät in die groteske Regenceornamentik Eingang gefunden haben. Jean Berain, der potenteste Schöpfer des neuen Ornamentstiles, hat nur ganz beiläufig chinesische Motive in seine Zeichnungen eingefügt.

L 37a, b

Watteaus Hauptwerk im Genre der Chinoiserie und die künstlerisch bedeutendste Chinoiserie überhaupt, die Ausmalung eines Raumes im Schloß La Muette bei Paris, ist nur durch 30 Stiche von Boucher, Aubert und Jeaurat dokumentiert, die jedoch nur Vermutungen zulassen, wie diese Motive den Raum geschmückt haben. Auch das Entstehungsdatum dieser Malereien, die wahrscheinlich – zum Teil wenigstens – auf einem Lackgrund ausgeführt waren, ist ungewiß. Nur durch Stilvergleiche läßt sich eine Ausführung um die Mitte des zweiten Jahrzehntes vermuten. Watteau bietet hier verschiedene Auffassungen der Chinoiserie, die dem Ensemble der Bilder eine schillernde Vieldeutigkeit verliehen haben müssen, die wie ein Rätsel den Geist des Betrachters anregte.

N 1–30

Die ornamental behandelten Szenen mit den Idolen jugendlicher Göttinnen, die ganz wie aus Fleisch und Blut gebildet, mit echten Gewändern bekleidet erscheinen und kniefällig von chinesischen Männern verehrt werden, stehen

N 1, 2

im formalen Stil wie in der Komik der Darstellung in der Nachfolge der beiden früheren Blätter. Neu ist hier das erotische Element.

N 3–6 Die Gruppenbilder von Familien in Landschaft mit den Motiven Tanz und Musik zeigen dagegen den idyllischen Charakter von Watteauschen Fêtes galantes. Die gelockerte, auf Silhouettenwirkung bedachte Komposition mit den stillebenhaft hervorgehobenen Einzelheiten der Blumen, Felsen, Vasen und Tische scheint sich an chinesischer Malerei auf Lackarbeiten oder Porzellanen zu orientieren, nicht ohne Betonung der von Le Comte gerügten Mängel in der Figurenzeichnung der Chinesen.

N 7–30 Eine dritte Auffassung vertreten die Einzelfiguren, die mit den Modefiguren Watteaus verglichen werden können. Die Benennung der einzelnen Personen auf den Stichen mit Namen und zum Teil auch mit ihrem Beruf und ihrer Herkunft erweckt den Anschein, hier sei exaktes ethnologisches Wissen, die Frucht einer Expedition, vermittelt; der bei manchen Blättern schwer erkennbare Schnitt der Kostüme und die typisch Watteausche Bildung der meisten Physiognomien deuten jedoch darauf hin, daß wissenschaftliche Pedanterie hier lediglich vorgetäuscht und damit ironisiert wird, daß es sich auch hier nur um durchschaubaren Schein handelt.

Man wird sich wohl vorstellen müssen, daß die Einzelfiguren die zentrale Dekoration schmaler senkrechter Wandstreifen gebildet haben. Wenn diese Vermutung zutrifft, dann werden die sitzenden und stehenden Gestalten in ihrer Gesamtheit vielleicht eine Art gesellige Versammlung gebildet haben, die an Fêtes galantes erinnern und den Betrachter in diese Geselligkeit mit einbeziehen konnten.

Obgleich Watteau, wie es scheint, keine Chinesenszenen als Tafelbild gemalt hat, ist das Thema der Chinoiserie bei ihm mit der Behandlung der genannten Beispiele nicht erschöpft. Es läßt sich zeigen, daß der Gehalt seiner Chinoiseries sich mit dem anderer von ihm behandelter Motive berührt. Diese Schöpfungen wiederum verhelfen dazu, näher zu bestimmen, was die Chinoiserie Watteau und seinen Zeitgenossen bedeutete.

Es scheint, als habe Friedrich der Große die Verwandtschaft von Chinoiserie und Fêtes galantes verstanden, wie die Ausstattungen der beiden Konzertzimmer des Potsdamer Stadtschlusses vermuten lassen. Ein anderes, ebenfalls Berliner Zeugnis für die Erkenntnis dieses Zusammenhanges sind Behänge der Manufaktur von Charles Vigne, die spielende Kinder aus einem Bild des Watteanachahmers Lancret in eine chinesische Landschaft versetzen²³.

Watteau hat, mit ganz wenigen Ausnahmen, keine allgemein bekannten und inhaltsschweren historischen Stoffe dargestellt und statt dessen eine Themenwelt bevorzugt, die die Phantasie des Betrachters anspricht und ihn für das Verständnis der Kunst auf seinen rein menschlichen Erfahrungsbereich verweist. Dabei sind seine Themen oft vom Gegenstand her unbedeutend, so daß die formale Behandlung ein Übergewicht gegenüber der Eigenbedeutung des Stoffes erhält. So rangiert die Chinoiserie neben Darstellungen eines amüsanten Zeitvertreibs wie Musizieren, Tanzen, Tändeln, neben Kinderspielen, neben der Scheinwelt des Theaters und der Reklame, wie sie das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint repräsentiert, dem Musterbeispiel dafür, wie Watteau Bildgattungen und konventionelle Stoffe – hier vor allem mit dem Mittel der gemalten Gemäldegalerie – zu einander in Beziehung setzt, um die Eindeutigkeit ihrer Aussage in Frage zu stellen. Ostasien ist hier in Gestalt der rot lackierten Toilettengegenstände gegenwärtig, denen die Andacht der Betrachtergruppe rechts gilt, eine Andacht, die ironisch mit der Darstellung der Verlobung der heiligen Katharina in dem Bild dahinter verglichen wird. Galanterie und religiöse Verehrung sind, nicht unähnlich den Chinesen, die ihre weiblichen Idole anbeten, miteinander vermischt. Diese Gruppe ist zudem als Gegensatz zu dem Porträt Ludwigs XIV. gemeint, das links in eine Kiste gepackt wird damit das Ende einer Epoche versinnbildlicht. Mit diesen korrespondierenden Vorgängen deutet Watteau auch darauf hin, daß Gersaint seinen Laden, der früher »Au grand monarque« hieß, in »La Pagode« umbenannte und besonders auch Ostasiatica führte. Boucher hat ihm eine Geschäftskarte gezeichnet, die diese Spezialisierung in Bild und Text ausspricht. Jean de Jullienne, ein anderer Freund und Förderer Watteaus, der das Firmenschild eine Zeitlang besessen hat, bevor Friedrich der Große es 1745

für das Konzertzimmer in Charlottenburg erwarb, hat außer Gemälden auch eine bedeutende Sammlung ostasiatischer Porzellane zusammengetragen. Die Berührung mit China fand bei Watteau nicht zuletzt einen Niederschlag in den Kostümen, die er zeichnete und in seinen Bildern verwandte. Seine Abhängigkeit von der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts, insbesondere von Rubens, Teniers und Hans Janssens bei den *Fêtes galantes* soll nicht geleugnet werden, aber die in elegante Seidengewänder gekleideten Personen, die in Gärten lustwandeln, tanzen oder musizieren, die Gegenwart von Kindern bei diesen Szenen, der Übergang des gestalteten Gartens in die freie Natur, bisweilen auch – wie im »Konzert« oder der Pariser Fassung des »*Embarquement*« – eine grandiose Berglandschaft in der Ferne, sind eben die gleiche Themenwelt, die auch auf chinesischen Porzellanen und Lacken des 17. und 18. Jahrhunderts begegnet.

Die Verwandtschaft der Atmosphäre, nicht der ausdrücklich bezeichnete exotische Charakter einzelner Gegenstände, kennzeichnet diese sublimen Form von Chinoiserie, die vielleicht kaum als eine solche bezeichnet werden darf. Aber es gehört zum Wesen der Chinoiserie des 18. Jahrhunderts, daß ihre Grenzen gegen das, was nicht mehr Chinoiserie ist, fließend sind.

Von Lancret und Pater, den unmittelbaren Nachfolgern Watteaus, die das Genre der *Fêtes Galantes* weiter pflegten, sind keine Darstellungen von Chinesen bekannt mit Ausnahme der »Chinesischen Jagd« von Pater, die 1737 mit anderen exotischen Jagden von Detroy, Parrocel, Lancret, Carl van Loo und Boucher für die kleine Galerie Ludwigs XV. in Versailles entstand. Möglich, daß bei der Verteilung der Sujets eine Affinität Paters zum Chinesischen bemerkt worden ist. Bei Pater erinnert auch seine stereotype Besetzung der Landschaftshintergründe mit kleinen Gruppen von Gebäuden an chinesische Landschaften, wie sie besonders auf Lackarbeiten vorkommen.

N 33

Der eigentliche Fortsetzer der Watteauschen Chinoiserie ist François Boucher, der bereits 1731 als 28jähriger 12 der 30 Stiche nach den Watteauschen Dekorationen von *La Muette* schuf. Der Kritiker Saint-Yves bemerkte 1748 vor Chinoisierungen Bouchers, dieses Genre sei vielleicht seine am meisten bevorzugte Leidenschaft²⁴. Bouchers eigene Chinesendarstellungen sind allerdings in ihrer geistigen Tendenz recht weit entfernt von denen Watteaus. Das beweist bereits die 1735 erschienene Folge »*Diverses figures chinoises*«, wo, wie bei den Stichen nach Watteau, einzelne Personen, teils Vertreter von Berufen, dargestellt sind. Durch reichliche Beigabe von Attributen und eine Bestimmtheit des zeichnerischen Vortrags erhalten die Gestalten eine illusionistische Eindeutigkeit.

O 4

Bouchers Hauptwerk auf dem Gebiet der Chinoiserie sind die neun Entwürfe für eine Teppichfolge der Manufaktur von Beauvais, die 1742 im Salon ausgestellt wurden. Mit diesem Auftrag gestaltet Boucher das Thema der frühen chinesischen Behänge von Beauvais neu. Die Kompositionen sind dicht gefüllt. Die Abbildung zahlreicher Gegenstände chinesischer Herkunft wie Vasen, Lackarbeiten, Skulpturen, Musikinstrumente außer der Architektur und der Vegetation breiten scheinbar eine Fülle ethnologischen Wissens aus, und erzeugen zugleich eine Atmosphäre von Luxus. Die Physiognomien zeigen Merkmale der asiatischen Rasse, sind zugleich aber auch puppenhaft schön gebildet wie alle Gesichter Bouchers. Die Mischung des Ungewohnten mit dem Vertrauten täuscht über die Begrenztheit des europäischen Verständnisses von China hinweg. Das Fremdartige wird vorgeführt, ohne den Betrachter mit dem Befremdenden zu beunruhigen. Auf diese Weise ist der Genuß des Exotischen ein uneingeschränkter. Entsprechend geht Boucher beim Komponieren der Bilder vor, wo er nicht wie bei der »Hochzeit« das gesamte Arrangement aus einem Stich übernimmt. Die Verteilung der Figuren folgt geläufigen Motiven. Da man von der chinesischen Kunst wußte, daß sie keine Perspektive kennt und schräge Linien keine Anweisung zum räumlichen Sehen enthalten, hat Boucher in dieser Weise, besonders in den Architekturen, reichlich gegen die Gesetze der Perspektive verstoßen und im linearen Aufbau der Komposition schräg verlaufende Linien stark herausgearbeitet. Boucher legt seiner Sprache einen chinesischen Akzent bei, ohne wirklich chinesisch zu sprechen.

O 1, 2, 8–13

O 2

Die gleiche Tendenz verfolgt er, wenn er in Stichserien geläufige Themen wie die fünf Sinne oder die vier Elemente als chinesische Genreszenen vorführt. In einer anderen Serie werden derartige Szenen mit Versen verbunden, die

O 23

mit dem allgemein Menschlichen das allgemein Verständliche im Leben der Chinesen aufzuzeigen suchen. Die Blätter sind durchweg idyllisch aufgefaßt. Die Szenen spielen sich im Freien ab. Die Personen sind meistens hübsche junge Frauen und Kinder. Wo Gesichter alter Männer vorkommen, ist ihnen gewöhnlich ein satyrhafter Ausdruck gegeben. Karikierend mit einer vitalen Großzügigkeit ist eine von Aveline gestochene Serie »Livre Chinois« aufgefaßt, die mit dem Grotesken zugleich das Ornamentale betont, ohne den Grad von Abstraktion zu erstreben, die Watteau-Chinoiserien die distanzierte Überlegenheit der Ironie sichert. Boucher hat 1754 auch Entwürfe für ein Ballett von Jean Georges Noverre »Les fêtes chinoises« geschaffen. Die naive Identifizierung mit dem Chinesischen zeigt sich bei Boucher auch in dem Porträt seiner Frau in der Frick-Collection von 1743, wo im Hintergrund ein chinesischer Gott und Porzellan dargestellt sind²⁵.

Boucher ist im zweiten Drittel des Jahrhunderts der wichtigste Vertreter einer vergleichsweise illusionistischen Chinoiserie. In dieser Spezialität konkurrierten andere Künstler nur ausnahmsweise mit ihm. So hat Nattier 1763 Gegenstücke eines Chinesen und einer Inderin im Salon ausgestellt²⁶. In welchem Maß der Hof Ludwigs XV. an der Chinamode Anteil nahm, verdeutlicht vor allem der Umstand, daß die Königin Maria Leszczyńska als Dilettantismus zusammen mit den Malern La Roche, Fredon, Prevot und Coqueret 1761/62 acht große Bilder mit Chinesenszenen zum Schmuck eines Cabinet Chinois gemalt hat.

P 4

Die phantastisch-groteske Chinoiserie fand eine Fortsetzung in vier Stichen Jacques de la Joues von 1736, die als ornamentale Vorlageblätter geschaffen wurden, bei denen jedoch ganz im Sinn des fortgeschrittenen Rokoko die abstrakten Elemente des Ornamentes ins Bildhaft-Gegenständliche überführt sind. Die Vorstellung von China als eines märchenhaften Landes kam einer solchen Vermischung von Ornament und Abbildung ganz besonders entgegen. Die freieste Schöpfung der Phantasie erhielt als Chinoiserie eine gewisse Wahrscheinlichkeit, waren doch die absonderlichen, durchbrochenen künstlichen Felsen wegen der Verschränkung von Natur und Artefakt ein besonders beliebtes Motiv der Rokokochinoiserie, als wirklich existent beglaubigt. So war Chinoiserie ein Freibrief für ästhetische Grenzüberschreitungen, und es gehört zu ihrem Wesen, daß die Trennung zwischen Ornament und Bild oft nicht vollzogen werden kann. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war in Frankreich der führende Vertreter der zum Ornament tendierenden grotesken Chinoiserie Jean Pillement, der allerdings – bezeichnenderweise – längere Zeit im Ausland tätig war: von etwa 1750 bis nach 1761 in England, 1763 in Wien, 1766–67 in Warschau und 1780 in Portugal. Er hat neben Wandbildern mehr als 200 in Serien erschienene Stiche geschaffen, von denen die meisten absonderliche, zu ornamentalen Figurationen reduzierte Landschaften mit chinesischem Motiven wie Menschen, Tieren, Blumen oder kleinen Bauten darstellten. Die Figuren der 50er Jahre erinnern noch stark an die idealisierenden Erfindungen Bouchers. Das groteske Element ist zurückhaltend und beschränkt sich hauptsächlich auf den Rahmen. In der Folgezeit tritt es immer mehr in den Vordergrund, sowohl in der dargestellten Handlung wie in der Erfindung der Landschaft. Da sitzen zwei Chinesen in großen Waagschalen, oder ein Chinese wehrt in komischer Anspielung auf den heiligen Georg einen Drachen mit einem Weihrauchfaß ab. Die landschaftlichen Elemente bestehen aus Einzelheiten wie Erdschollen, Pflanzen, Treppen, kleinen Holzbrücken und Pavillons, die zu labilen, meist hochformatigen Gebilden zusammenmontiert sind, wobei das Künstliche im Verfall begriffen ist und das Natürliche vom Menschen umgeschaffen zu sein scheint. Man kann die Gebilde teilweise als Karikaturen des chinesischen Landschaftsgartens verstehen. Die Kultivierung der Natur erscheint als eine Absurdität, die jedoch nicht mit aufklärerischem Ernst moralisierend verurteilt, sondern als Belustigung genossen wird. Der größte Teil dieser Stichfolgen enthält jeweils ein Leitmotiv, zum Beispiel Wippen, Kinderspiele, Zelte, Barken, Schirme. Diese Leitmotive bezeichnen recht präzise den Bereich, der die Assoziation des Chinesischen erlaubte: das Unstabile, das Improvisierte, das Spielerische, das Kindliche und damit das Unvernünftige.

P 19–29

Italien hat in den Fresken Giovanni Domenico Tiepolos in der Villa Valmarana bei Vicenza von 1757 das monumentalste Beispiel von chinoiser Malerei hervorgebracht, das in der Kunstgeschichte dieses Landes jedoch isoliert dasteht. Während der repräsentative Hauptbau mit Szenen aus der Ilias, der Aeneis, dem Orlando furioso und aus Gerusalemme liberata von Giovanni Battista Tiepolo geschmückt ist, finden sich in der bescheideneren Foresteria außer dem

Zimmer der olympischen Götter von Giovanni Battista Ausmalungen mit eher bukolischer Thematik: ein Zimmer mit Landleuten, eines mit Karnevalszenen, eines mit Jahreszeitendarstellungen in einer gotischen Scheinarchitektur, eines mit Putten und so auch eines mit Chinesenszenen. Diese Gegenstände kamen der Neigung Giovanni Domenico's zur Karikatur wie seinem Interesse am Exotischen entgegen. Die Zuordnung der Chinoiserie zur Gotik, zum Karneval und zum Landleben entspricht der allgemeinen Auffassung im Rokoko; was diese Chinesenszenen jedoch von anderen Beispielen des 18. Jahrhunderts unterscheidet, ist außer der Monumentalität etwas Barbarisch-Despotisches im Ausdruck der kleinköpfigen, etwas starren, in schwere Gewänder gehüllten Figuren. Venedig, die Stadt, die durch ihren Seehandel für den Orient aufgeschlossen war und mit Marco Polo eine neue Epoche der Beziehungen des Abendlandes zu China eröffnet hat, lieferte auf dem Gebiet der Malerei außer diesen Fresken keinen wichtigeren Beitrag zur Chinamode. Auch in den anderen italienischen Städten blieb die Chinoiserie auf das Kunstgewerbe und die dekorative Malerei beschränkt.

In Deutschland war die chinoise Malerei besonders mit der Leidenschaft für das Porzellan verbunden, und zwar in verschiedener Weise. Zum Schmuck der Porzellankammern von Oranienburg und Caputh in der Umgebung von Berlin wurden in den letzten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Deckenbildern Porzellane, die von Putten oder allegorischen Gestalten in Wolken gehalten werden, dargestellt. Diese Bilder stehen in der Tradition der holländischen Stillleben mit ostasiatischen Porzellanen und drücken eine mythisierende Steigerung des Besitzerstolzes aus. In Anspielung auf den Farbklang der Blauweißporzellane wurden verschiedentlich Räume mit blauen Chinoiserien auf weißem Grund ausgemalt, so in der Pagodenburg und der Amalienburg im Park von Schloß Nymphenburg und im Schloß Charlottenburg (um 1745). Ein Zusammenhang mit Räumen, die mit bemalten Kacheln ausgelegt sind, ist besonders bei dem Beispiel der Küche von Schloß Amalienburg deutlich, wo bemalte und gekachelte Flächen zusammenstoßen. Die Malerei von Chinesenszenen auf Porzellan erreichte in Meißen in den zwanziger Jahren mit Johann Gregorius Höroldt (oder Herold), der sich auf dieses Genre spezialisiert hatte, einen absoluten Höhepunkt. Dargestellt sind Chinesen, meist in würdigen Ornaten, bei mehr oder weniger absurden Beschäftigungen. Schon die Winzigkeit verleiht den Figürchen etwas Insektenhaftes, das durch einen sperrigen Zeichenstil betont wird. Diese Assoziation wird auch durch die relativ großen Schmetterlinge, Libellen, Vögel oder Drachen, die oft die Luft bevölkern, herbeigeführt. Es ist, als ob sich nach der Entdeckung des Geheimnisses der Porzellanherstellung eine triumphierende Spottsucht austobe. Eine satirische, zeitkritische Tendenz ist kaum zu entdecken.

L 23, 24

Höroldt ist in Augsburg von Porzellanmalern, den sogenannten Hausmalern, die weißes Meißener Porzellan bemalten, nachgeahmt worden. Sie sorgten neben den Meißener Mitarbeitern Höroldts für eine massenhafte Verbreitung von Chinoiserien seit den 20er Jahren. Auch die Augsburger Stiche wurden in der Porzellanmalerei sowohl in Meißen wie in Augsburg als Vorlagen benutzt. Die Verlage Johann Christian und Joseph Friedrich Leopold, Jeremias Wolff und Martin Engelbrecht gaben zahlreiche Ornamentstiche mit Chinoiserien heraus und machten Augsburg damit zu einem Zentrum der chinesisches Malerei. Diese Stiche fußen zu einem großen Teil auf den Illustrationen der holländischen Reisebeschreibungen.

L 38, 39
L 54

Seit den 30er Jahren wird Augsburg ein Umschlagplatz für französische Chinoiserie. Stiche von Mondon, Bellay, Bacquerville und Boucher werden kopiert. In der Augsburger Malerschule findet der Einfluß Bouchers einen Niederschlag in den Fresken von Gottfried Bernhard Götz im Festsaal von Schloß Leitheim bei Donauwörth von 1751. Auch die gezeichneten Chinoiserien von Nilson lehnen sich in dem gefälligen Aussehen der Figuren an Boucher an.

P 7, 11
L 35, O 28
P 40, 41

Außer den Augsburger Verlagen haben auch die Nürnberger, in geringem Maße auch die Leipziger, Stiche mit Chinoiserien ediert. Bei Johann Christoph Weigel hat Paul Decker eine Folge von 6 Entwürfen für Lackarbeiten herausgebracht, in denen er Motive aus Nieuhof verarbeitete und sich im Ornament als von Daniel Marot abhängig erweist. 1705 war Decker aus Berlin in seine Heimatstadt Nürnberg zurückgekehrt. Offensichtlich haben Berliner Eindrücke diese Arbeiten beeinflußt. In seinem 1711 in Augsburg erschienenen »Fürstlichen Baumeister« zeigen drei Räume chinesische Motive.

L 33

J 14

J 20

Die chinesische Malerei wurde in Berlin mehr als an anderen deutschen Residenzen gepflegt. Hier mischen sich bereits am Anfang des 18. Jahrhunderts holländische und französische Einflüsse. Die chinesischen Behänge der Teppichmanufakturen von Jean Barraband und Charles Vigne greifen Anregungen von Beauvais auf und benutzen Motive von niederländischen Stichen.

Die Ausmalung der Decke des chinesischen Teehauses in Sanssouci 1756 durch Thomas Huber nach Zeichnungen von Blaise Nicolas Lesueur, in der Auffassung dem idealen Illusionismus Bouchers verwandt, ist eines der wenigen bekannten Beispiele monumentaler Chinoiserie²⁷.

H 15, 16

Schließlich hat das Zeitalter der Aufklärung in Berlin in der Sphäre der bürgerlichen Kunst einige Darstellungen von Chinesenszenen hervorgebracht, die lehrhaft sein wollen, obgleich die Idealität der Gestaltung noch ganz dem Schmuckbedürfnis des Rokoko entspricht. Bernhard Rode hat außer den bereits genannten Gemälden mit dem chinesischen Kaiserpaar bei der Segnung der Landwirtschaft, Motiven, die einen neuen Ernst in der Sicht der Chinesen bezeugen, ein Blatt für Schröckhs »Weltgeschichte für Kinder« gezeichnet, das Johann Wilhelm Meil gestochen hat:

H 17

»China lernt europäische Gelehrsamkeit. Kaiser K'ang hsi läßt sich von den Jesuiten unterrichten«. Die geistige Überlegenheit der Europäer ist eine zwanghafte Vorstellung, die immer wieder mehr oder weniger deutlich in der künstlerischen Auseinandersetzung mit China hervortritt und sich hier in schlichter Selbstverständlichkeit äußert. Für Kalender des Jahres 1801 und 1802 hat Meil »Ostindische Tänzerinnen und Bajadere« und einen »Ostindischen Harem« gestochen, nachdem Chodowiecki bereits 1781 und 1786 ebenfalls für Kalender »Hochzeitsgebräuche der Sineser und Japaner« und sechs Blätter »Ostindische Gebräuche« dargestellt hatte. Für Basedows Elementarwerk hat er um 1770

S 1

S 3

S 2

eine Straße in einer chinesischen Stadt gezeichnet. 1790 hat Chodowiecki schließlich 5 Illustrationen »Der Menschen Varietät« zu Johann Friedrich Blumenbachs »Beyträge zur Naturgeschichte« geliefert, in denen Türken, Chinesen, Äthiopier, Amerikaner und Malayen durch Genreszenen charakterisiert werden. Diese Szenen geben die geläufigen Vorstellungen von jenen Völkern in der einfachsten Formel wieder und sind daher so bezeichnend für die Naivität der Anschauung. Während die Türken mit einer Liebesszene in einem üppig mit Stoffen ausgeschmückten Gemach identifiziert werden, ist China durch ein Paar charakterisiert, das in einem luftigen Pavillon in zeremonieller Feierlichkeit Tee trinkt. Andere Berliner Künstler des Klassizismus, die Chinesenszenen gestochen haben, sind Daniel Berger und Johann Friedrich Bolt.

S 14

Die Wende zu einem mehr naturwissenschaftlich-sachlichen Verhältnis zu China wird in Berlin am deutlichsten durch Johann Gottfried Schadow markiert, der 1818 mit zwei Chinesenfiguren noch späte Nachfahren von Porzellanstatuetten des Rokoko schuf²⁸, in seinen lithographierten Porträts der Chinesen Haho und Assing 1823 jedoch nüchterne Aufnahmen des Beobachteten lieferte. Sonst war China im frühen 19. Jahrhundert als Gegenstand der Malerei nahezu bedeutungslos geworden. Mit der Verachtung des Rokoko als eines dekadenten Geschmacks verfiel auch die Chinoiserie der Verurteilung. Erst mit der Neubewertung des Rokoko seit den 1830iger Jahren und im Zuge einer allgemein in Europa zu beobachtenden Exotismuswelle kommt auch China als Bildmotiv wieder häufiger vor. Das reizvollste Beispiel dafür, das Berlin hervorgebracht hat, dürfte Menzels Gouache »Comfort Chinois« von 1868 sein – ein Chinese, der sich von einem Silberfasan in der Nase kitzeln läßt. Hier lebt die Vorstellung von China als einem Land der Absurditäten wieder auf.



III Ch. B. Rode, Die Kaiserin von China beim Pflücken von Maulbeerblättern (H 16)

- 1 L. le Comte, Das heutige Sina. Aus dem französischen übersetzt. Nürnberg 1699, I, S. 225.
- 2 Le Comte 1699, I, S. 230.
- 3 J. Nieuhoff, L'ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces unies . . . Amsterdam 1665, II, S. 30.
- 4 O. Dapper, Gedenkwaerdig bedryf Der Nederlandsche Oost-Indische Maetschappye . . . Amsterdam 1670, S. 504.
- 5 De la Loubère, Du royaume de Siam. Amsterdam 1691, S. 216.
(Zitiert nach E. F. Hudson Europe and China, a historical survey of cultural influences. 1931.)
- 6 Matteo Ricci schreibt bereits vor 1610 in einem Brief: »ils ne savent pas peindre à l'huile ni mettre des ombres. Toutes leurs peintures sont mortes et sans aucune vie. Dans la statuaire, ils sont tout à fait malheureux. Je ne sache pas qu'ils aient d'autres règles de proportions et de symétrie que l'œil qui, dans les objets de grande dimension, se trompe bien facilement, et ils font des figures immenses, tant de pierre que de bronze.« Ähnliche Urteile finden sich bei Alvarez Semedo (The History of the Great and Renowned Monarchy of China. London 1655, S. 56) und bei Du Halde (Description Geographique . . . de l'Empire de la Chine. Paris 1735, II, S. 185). Sandrart (Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Hrsg. von Dr. A. R. Peltzer. München 1925, S. 297) äußert sich ausführlich über chinesische Malerei. Er erwähnt auch angeblich chinesische Bilder, »die ich von den Chinesen selber erhalten«, in seinem Besitz. Die Beschreibung eines dieser Bilder läßt jedoch eher an eine indische Miniatur denken. In »The World« schreibt ein anonymes Autor am 25. 3. 1755: »False lights, false shadows, false perspective and proportions, gay colours without that graduation of tints, that mutual variety of enlightened and darkened objects which relieve and give force to each other, at the same time that they give ease and repose to the eye; in short every incoherent combination of forms of nature . . . are the essentials of chinese painting.« (Zitiert nach E. F. Hudson, Europe and China, a historical survey of cultural influences. 1931.)
- 6a Eine Serie von monumentalen Chinesenszenen, die 1828 aus dem sächsischen Schloß Pretzsch nach Berlin und von dort in das Schloß Schwedt a. d. O. gelangt sind, wo sie 1945 vernichtet wurden, ist wohl zu Unrecht Eckhout zugeschrieben worden (Th. Thomsen, Albert Eckhout. Kopenhagen 1838, S. 110 ff.), da zwei Szenen (Thomsen Abb. 66 und 71) auf das 1670 erschienene Werk von Dapper zurückgehen (Abb. S. 467, 493). Als großformatige Darstellungen von Chinesenszenen vielleicht noch aus dem 17. Jahrhundert stehen die Bilder, soweit wir sehen, vereinzelt da.
- 7 Nieuhoff 1665, II, S. 58.
- 8 Nieuhoff 1665, II, S. 51.
- 9 Nieuhoff 1665, I, S. 243.
- 10 D. F. Lach, Asia in the making of Europa. Chicago, London 1970, S. 73; Ch. Sterling, Le Paysage en Orient et en Occident. In: Kat. Orient-Occident. Rencontres et influences durant cinquante siècles d'art. Musée Cernuschi Paris 1958/59.
- 11 D. Diderot, Salons. Texte établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar I–III. Oxford 1957–63; 1759, Nr. 56; 1761, Nr. 61; 1767 stellte Vien »Un coq-Faisan de la Chine« aus (Nr. 55).
- 12 J. Mathey, K. T. Parker, Antoine Watteau, Catalogue complet de son œuvre dessiné. Paris 1957, Nr. 887.
- 13 Tan oc-cuh Srivi Saranacha Tritud, Tan oc pravisud sont torre Raja, Tan oc Lung Callaja Raja Mairi oppatud.
- 14 Ölgemälde Slg. Aage Backhaus, Kopenhagen. Abb. im Kat. Københavensk kultur 1700-talet. Københavens Bymuseum 1966, Nr. 215, Tf. XII.
1792 befand sich in der Gemäldegalerie des Fhrhn. v. Brabek in Hildesheim ein Bildnis eines Chinesen von Jens Juel (F. W. B. v. Ramdohr, Beschreibung der Gemäldegalerie des . . . , Hannover 1792, Nr. 233; ein sitzender Chinese ist in Jacob Herslebs Stammbuch von 1782 (Faksimile von 1914 von F. L. Bredt) abgebildet. Freundliche Mitteilungen von Frau Ellen Paulsen, Kopenhagen.
- 15 Bildnis des Wang-y-Tong. Abb. in: E. K. Waterhouse, Reynolds. London 1941, Tf. 167.
- 16 Thieme-Becker III, 1909, S. 116.
- 17 A. Reichwein, China und Europa im achtzehnten Jahrhundert. Berlin 1923, S. 115.
- 18 Bayerische Staatsgemäldeign., München. Die Darstellung Europas ist 1664 datiert, die Amerikas 1666, so daß die Wiedergabe Asiens unmittelbar nach dem Erscheinen von Nieuhof entstanden sein dürfte.
- 19 Sterling 1958/59.
- 20 E. Croft-Murray, Decorative Painting in England I. London 1962, S. 40, 47, 223–225, Abb. 90, 91.
- 21 Croft-Murray 1962, S. 47, 225.
- 22 J. Badin, La manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu' a nos jours. Paris 1909, S. 13, 15, 18, 21.
- 23 H. Göbel, Wandteppiche III. Teil. Die germanischen und slavischen Länder, Bd. II. Berlin 1934, Abb. 65.
- 24 Zitiert nach Ausstellungskat. François Boucher, Galerie Cailleux, Paris 1964, bei Nr. 22, 23.
- 25 New York, Frick-Collection. 1743 gemalt.
- 26 Diderot/Seznec III 1963, 1763, Nr. 17.
- 26a M. Jallut, Marie Leczinska et la peinture. In: Gazette des Beaux Arts 73, 1969, S. 305–322. Die Gemälde befinden sich in Mouchy im Besitz des Duc de Mouchy.
- 27 H. Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland. München 1951, S. 183, 184, Abb. 117.
- 28 H. Mackowsky, Die Bildwerke Gottfried Schadows. Berlin 1951, Nr. 245 Chinese, Gips, farbig gestrichen, H. 82 cm, ehemals Besitz der Geschwister Rosenstiel, Berlin. 1829 Ausformung danach in der Porzellanmanufaktur Berlin; von einer im Modellbuch der Manufaktur verzeichneten 70 cm hohen Chinesin ist keine Ausführung bekannt.