

Ein China, das es niemals gab

Helmut Börsch-Supan

Mode und
Mißverständnis
der Chinoiserie



Der Ferne Osten und Europa – das ist in gegenseitiger Fremdheit und Faszination, in Verstehen und Mißverstehen ein Thema seit Marco Polo und bis hin zu Mao Tse-tung. Ein politisches, kultursoziologisches, auch ein künstlerisches Thema: Der reiche Bestand an ostasiatischer Kunst und an Chinoisierungen im Berliner Schloß Charlottenburg gab die Veranlassung zu einer großen Ausstellung „China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert“, die im vorigen Herbst in allen Teilen des wiederhergestellten Schlosses stattfand. Zahlreiche Leihgaben aus dem In- und Ausland

ergänzten das in Charlottenburg Vorhandene und öffneten Einblicke in die Vielfalt künstlerischer, wissenschaftlicher und philosophischer Leistungen, die durch die Begegnung mit dem Fernen Osten angeregt wurden und seit dem späten 17. Jahrhundert allenthalben in Europa eine Chinamode zur Folge hatten. Unser Beitrag zeigt nur einen Ausschnitt – freilich den amüsantesten – aus dem umfangreichen Stoff. Oben: Kupferstich von Jean Aubert nach Antoine Watteaus Malereien im Schloß La Muette (um 1730, ca. 32 × 41 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett)

Chinoiserie – schon der Klang dieses Wortes verheißt die Mischung exotischen Zaubers und französischen Esprits. In den Schlössern des Sonnenkönigs gab es eine überraschende Fülle fernöstlicher Dinge, und in anderen Residenzen Europas suchte man diesem Vorbild nachzueifern. Hauptsächlich wegen ihres edlen Materials wurden Porzellane und Lackmöbel bewundert. Chinesische Seidenstoffe bekleideten sowohl die Wände von Schloßräumen wie deren Bewohner. Der massenhafte Import chinesischer, japanischer und siamesischer Erzeugnisse gefährdete sogar zeitweilig die einheimischen Industrien und zwang sie zur Nachahmung des Fremden. Das Exotische war hier nicht das Primitive, über das man sich erheben oder zu dem man sich als zu einem Zustand der Ursprünglichkeit zurücksehnen konnte, es begegnete als etwas Bewundernswertes, technisch den eigenen Produkten Überlegen.

Diese künstlerischen Phänomene, die uns heute vor allem vor Augen stehen und im 18. Jahrhundert mehr als im 17. in den Vordergrund traten, waren indessen nur Randerscheinungen der Begegnung Chinas mit Europa, die Wissenschaftler und Denker zutiefst bewegte und beschäftigte. Sie lernten eine Philosophie kennen, die der christlichen Ethik verwandt war, nämlich die Lehre des Konfuzius, sie fanden sich mit der Geschichte eines Volkes konfrontiert, dessen Alter die geläufigen Vorstellungen von der Entwicklung des Menschengeschlechtes sprengte, sie stießen auf eine Kultur von erstaunlichem Reichtum und auf neue Naturphänomene. Für den bedeutendsten Philosophen der Zeit um 1700, für Gottfried Wilhelm Leibniz, verknüpfte sich mit einem Gedankenaustausch zwischen Europa und China die Hoffnung auf einen großen Fortschritt der Menschheit.

Das europäische Selbstbewußtsein war freilich im allgemeinen nicht fähig, das „Reich der Mitte“ als solches anzuerkennen oder auch nur die Weltkultur unter dem Bild einer Ellipse zu begreifen, deren Brennpunkte Paris und Peking waren. Das eigentliche „Reich der Mitte“ mußte das christliche Abendland bleiben. So wurde China zu einer Märchenwelt. Der „ferne Osten“, das war zugleich der unwirkliche Osten, ein Spielfeld für die Phantasie, im Gegensatz zum Vorderen Orient, dessen Realität man noch in den Türkenkriegen deutlich genug kennengelernt hatte.

Aber nicht nur die Entfernung Chinas, auch die Abschließung des Landes gegen Fremde erschwerte eine Berichtigung solcher Vorstellungen. Zwar hatten Reisende seit Marco Polo mannigfache Berichte veröffentlicht, und im 17. Jahrhundert hatte vor allem die reich illustrierte Beschreibung einer holländischen Gesandtschaft an den Hof des Kaisers von China von Jan Nieuhof (1665) umfangreiches Anschauungsmaterial geboten, doch wurden diese Schilderungen oft wie Geschichten aus Tausendundeiner Nacht aufgefaßt. Das belegen vor allem die vielfältigen Motivübernahmen aus den illustrierten Reisewerken in der Chinoiserie: Jan Nieuhof hatte als Zeichner die Gesandtschaft begleitet und an Ort und Stelle seine Studien gemacht. Anderes Bildmaterial war durch die christlichen Missionare in China, vor allem durch die Jesuiten, nach Europa gelangt. Die Kunstgeschichte hat diesem Gebiet bisher wenig Aufmerksamkeit gewidmet.

Mit dem Begriff „Chinoiserie“ bezeichnen wir nicht die Vorliebe für fernöstliches Kunstgewerbe, auch nicht Versuche der Europäer, dieses zu imitieren, sondern die freie, spielerische Beschäftigung mit dem Phänomen China, manchmal auch mit satirischem Bezug auf Mißstände in Europa. Diese Absicht lassen beispielsweise die Chinoisierungen Watteaus erkennen, der den beweglichen Geist und die verfeinerte Sensibilität des 18. Jahrhunderts gegenüber dem großartigen Pomp der Zeit Ludwigs XIV. auf dem höchsten Niveau signalisiert. Mit ihm, der sich von den großen biblischen und mythologischen Historien abwandte und statt dessen in einem untergeordneten Genre die menschliche Empfindungswelt in subtileren Nuancen spiegelte, fand überhaupt erst die Chinamode in der Malerei Eingang. Sein

*Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716)
über den Konfuzianismus:*

„Liegt doch in diesen Lehren, insofern sie das in unseren Herzen eingeprägte natürliche Gesetz erneuern, das ganz reine Christentum. Abgesehen nur von dem, was Offenbarung und Gnade noch dazu tun, um unser Wesen zum Besseren auszurichten.“

Hauptwerk auf diesem Gebiet, die Malereien im Schloß La Muette bei Paris aus dem zweiten Jahrzehnt, sind zwar schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts verschwunden, aber 30 Stiche bewahren uns wenigstens die figürlichen Erfindungen Watteaus. Das Blatt mit der Unterschrift „Idole de la Déesse Ki Mâo Sáo dans le Royaume de Mang au Pays de Laos“ (Abb. S. 20), wohl ein Motiv der Deckendekoration, verheißt durch seine präzise Benennung wissenschaftliche Information, doch lag Watteau solche dozierende Ernsthaftigkeit fern. Seinen Zeitgenossen war durch zahlreiche Abbildungen noch die feierliche Audienz gegenwärtig, die Ludwig XIV. 1686 in der Spiegelgalerie von Versailles einer Gesandtschaft aus Siam erteilt hatte. Dabei sah man Männer, die vor dem König ihren Kotau machten und dabei Obacht geben mußten, daß ihnen die spitzen Hüte nicht vom Kopf fielen. Sinn für das Schlicht-Menschliche und Verspottung des steifen Zeremoniells sind der Gehalt von Watteaus Erfindung, die als Zeichen einer neuen Zeit gemeint war.

Die vergangene, der die Kunst vornehmlich zur Repräsentation von Macht diente, mag ein Ausschnitt aus dem 1706 vollendeten Charlottenburger Porzellankabinett des preußischen Königs Friedrich I. veranschaulichen (Abb. S. 30). Hunderte von chinesischen und japanischen Porzellanen an den Wänden, von Spiegeln noch vervielfältigt, und üppige Vergoldungen sollten die weit reichenden Einflüsse des jungen Königtums sinnfällig machen. Die Phantasie des Architekten Johann Eosander Göthe verschmähte scherzhafte Züge nicht ganz, aber in ihrer Gesamtwirkung ist die Dekoration doch streng und ganz ernsthaft gemeint. Die Raffinesse des

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts:

China und Europa

- 1271–95 Reise Marco Polos nach China
- 1552 Franz Xaver, der Apostel Indiens, stirbt auf der Insel Sanchwan
- 1557 Gründung von Macao durch die Portugiesen
- 1596 Erwähnung von 241 Porzellanen und anderen chinesischen Erzeugnissen in der Kammer von Schloß Ambras
- 1599 Gründung der ersten ostindischen Kompagnie durch die Engländer
- 1600 Erster Versuch der Holländer, in Canton Fuß zu fassen
- 1601 Ankunft des bedeutenden Missionars Matteo Ricci in Peking
- 1629/30 Jesuiten werden in Peking mit der Kalenderreform beauftragt
- 1665 Der weit verbreitete Bericht Jan Nieuhofs über die erste holländische Gesandtschaft nach Peking (1656) erscheint
- 1667 Athanasius Kirchers berühmtes Buch über China erscheint
- 1697 Leibniz fördert das Interesse an China durch seine Schrift „Novissima Sinica“
- 1700 Fest in Marly zu Beginn des Jahrhunderts „Le Roy de la Chine“
- 1709 J. F. Böttger stellt in Dresden das erste europäische Porzellan her
- 1720–32 „Indianisches Lustschloß“ in Pillnitz bei Dresden, bedeutendes Beispiel phantastischer chinoiser Architektur
- 1742 Bouchers Entwürfe für Teppiche der Manufaktur von Beauvais mit Chinoiserien, sein Hauptwerk als Maler von Chinoiserien
- 1750–59 Imitierende chinesische Bauten werden durch Sir William Chambers in Kew bei London errichtet. Starker Einfluß auf die Mode des englisch-chinesischen Gartens
- 1755 Voltaires „Orphelin de la Chine“, eine begeisterte Verteidigung Chinas, erscheint
- 1773 Mit der Aufhebung des Jesuitenordens durch Papst Clemens XIV. hört die Jesuitenmission in China auf
- 1781 Baubeginn des chinesischen Dorfes „Mulang“ in Wilhelmshöhe bei Kassel
- 1797 Der von Sir George Staunton verfaßte reich illustrierte Bericht einer englischen Gesandtschaft nach Peking (1793) ersetzt weitgehend das Werk von Nieuhof

Arrangements unterwirft sich überall dem Gesetz der Symmetrie und entspricht somit völlig dem geordneten Gang des höfischen Zeremoniells.

Watteaus Erbe war François Boucher. Er war bevorzugter Maler der Marquise de Pompadour und zeigte, wie anmutig und geistreich man nun mit Ideen zu spielen verstand, die das 17. Jahrhundert noch mit Ehrfurcht dargestellt hatte. Mythologie und biblische Historie, das zeitlich Entfernte, wurden ebenso wie das Exotische, das räumlich Entlegene, so wiedergegeben, als sei es leicht zugängliche Gegenwärtigkeit. So wurde Boucher zum Hauptmeister der chinoisen Malerei. Die Darstellung einer chinesischen Hochzeit (Abb. S. 28), der Entwurf für einen Wandbehang, kopiert im wesentlichen die Illustration des Berichtes einer Gesandtschaftsreise in Japan. Boucher macht also keinen Unterschied zwischen Japan und China. Alles ist mit solcher Lebendigkeit geschildert, daß es dem Betrachter leicht wird, sich in diese Welt einzufühlen.

„Das Reich ist eine balsamierte Mumie, mit Hieroglyphen bemalt und mit Seide umwunden; ihr innerer Kreislauf ist wie das Leben der schlafenden Wintertiere!“

Johann Gottfried Herder (1744–1803) über China

Textilien – zum Schmuck der Wände wie zur Kleidung – waren eine bevorzugte Domäne der Chinoiserie. Malereien auf dunklem Lack gaben wohl die Anregung zu dem Brüsseler Teppich der Manufaktur von Jodocus de Vos (Abb. S. 27). Assoziationen, die sich bei dem Begriff China einstellten, wie Erfindung des Schießpulvers, Feuerwerk, Weihrauch, Gartenhäuser, Vogelkäfige oder Drachen sind hier zu absurden Szenen von durchaus komischem Charakter verarbeitet. Auch in anderen textilen Techniken, so zum Beispiel in Stickereien, werden die Möglichkeiten einer flächigen, ornamentalen Gestaltung ausgeschöpft (Abb. S. 29). Das Exotische rechtfertigt Dilettantismus. Naivität in der Darstellung verbindet sich jedoch mit raffinierten Wirkungen im Material, wodurch jene für das Rokoko so charakteristische, den Geist anregende, aber doch auch oberflächliche Doppeldeutigkeit entsteht.

Vor allem das bemalte Porzellan gestattete solches Spiel. Das bewunderte Material, das seine Herkunft aus Substanzen der Erde so sehr verleugnet, hatte man schon seit der Spätrenaissance nachzuahmen versucht, bis 1709 Johann Friedrich Böttger das Geheimnis der Porzellanherstellung für Europa entdeckte, ein Grund zum Triumph, der sich bisweilen in übermütig heiteren Darstellungen äußerte. Dank der Erfindung Böttgers konnte in Meißen unter August dem Starken die erste europäische Porzellanmanufaktur gegründet werden.

Etwa zwanzig Jahre später ist ein Teller entstanden, der in Augsburg bemalt wurde (Abb. S. 23). Die Wirkung von spiegelndem Gold auf dem matten das Licht reflektierenden Porzellan ist keine Nachahmung der chinesischen

*Meißener Teller mit Augsburger
Hausmalerei. Um 1730, Durch-
messer 17,5 cm. Berlin, Staatliche
Museen Preußischer Kultur-
besitz, Kunstgewerbemuseum*







Das „Große Chinesenhaus“, Porzellangruppe der Frankenthaler Manufaktur. Um 1770, Höhe 34,8 cm (Modell: Karl Gottlieb Lück). Mannheim, Städtisches Reiss-Museum. — Der Garten als Verbindung von Natur und Künstlichkeit: eine Idee, die dem europäischen Rokoko und der chinesischen Kultur gleich wichtig war. Auf diesem Gebiet wurde China am längsten als Vorbild anerkannt, als die Frankenthaler Gruppe entstand, war der „Jardin anglo-chinois“, so genannt, weil die Mode chinesischer Gärten zuerst in England aufkam, überall auf dem Kontinent verbreitet

Links: Beispiel für die Inspiration der Kunst aus dem aufklärerischen Geist der Zeit und seiner Bewunderung für chinesische Staatsweisheit und Moral ist das Gemälde des Berliner Akademiendirektors Bernhard Rode „Der Kaiser von China am Pflug“. Supraporte für das Landhaus des Ministers Hertzberg in Britz bei Berlin. Um 1770, Öl auf Lw., 91 x 103 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Alle Fotos: Westermann-Bild / H. Buresch



Lackschreibschrank von Martin Schnell. Dresden, um 1740, Höhe 240 cm (Aus dem Besitz des Grafen Brühl). Frankfurt/M., Museum für Kunsthandwerk. — In den Volutenfüßen und den konkaven Schwüngen klingt chinesisches Formempfinden an, hauptsächlich ist es aber doch der Lackdekor, der das exotische Element vertritt

Bildteppich (Ausschnitt) mit Chinoiserien von Jodocus de Vos. Brüssel, um 1720/30. Wolle und Seide, Gesamtgröße 267 x 350 cm. — Auf Textilien konnte die Flächigkeit der fernöstlichen Kunst auch in erzählenden Szenen als exotisches Element verwendet werden, ja sie erlaubte, viel ungezwungener zu fabulieren, als es der perspektivische Bildraum gestattete. Die sperrigen Umrissse heben sich scharf vom dunklen Grund ab und erzeugen auch im Formalen eine bizarre Wirkung





*Francois Boucher (1703–1770),
Die Hochzeit. Entwurf zu einem
in der Manufaktur von Beauvais
ausgeführten Wandteppich, 1742.
Öl auf Lw., 40 x 47 cm. Besan-
con, Musée des Beaux-Arts*



Teil eines Rockes, Stickerei mit Pflanzen- und Figurenmotiven aus farbiger Seide auf Satin (Ausschnitt). England, 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. London, Victoria and Albert Museum



Vorbilder, sondern entspricht ganz dem europäischen Empfinden des beginnenden Rokoko. Der sitzende Chinese mit dem weit ausladenden Blätterhut, ein Lieblingsgegenstand der Chinoiserie, findet sich in dem erwähnten Buch von Nieuhof. Die Unwirklichkeit der Dinge wiederum ist durch das Gold und ihre silhouettenartige Erscheinung angedeutet.

Schon bald nach der Entdeckung Böttgers hat man auch plastische Erfindungen in Porzellan wiedergegeben. Dabei entfernte sich die fortschreitende Entwicklung des Rokoko weit von den Ausgangspunkten chinesischer Porzellanplastik und ihren beschränkten Möglichkeiten. Wie Bouchers Teppichentwurf nichts mehr mit der Flächigkeit chinesischer Malerei gemein hat, so ist auch zum Beispiel das um 1770 geschaffene „Große Chinesenhaus“ aus der Frankenthaler Manufaktur (Abb. S. 25) mit seiner in den Raum ausgreifenden Anlage weit von der gesammelten Form einer original chinesischen Figur entfernt.

Der Versuch der Porzellanplastik, die Grenzen des eigentlich Figürlichen zu überschreiten und Landschaft darzustellen, kann immer nur zu einer Miniaturlandschaft führen. Das Puppenhafte und Spielzeugartige berührt die Sphäre des Chinesischen noch in einer anderen Beziehung. Mit China wurde gern die Vorstellung des Kinderspiels verknüpft, begegnen doch Darstellungen von Kindern häufig auf chinesischen Porzellanen. Spielende Kinder wurden unter dem Einfluß chinesischer Kunst zu einem beliebten Gegenstand der Malerei. Diese Anregungen des Fernen Ostens waren in der Spätphase des Rokoko jedoch schon so sehr verarbeitet, daß ihr Ursprung wohl kaum noch deutlich bewußt war.

Länger blieb beim Lack das Wissen von der Herkunft dieser Technik aus China gegenwärtig. Die schwarzen oder roten, seltener weißen, gelben oder grünen Gründe wurden bis weit in das 18. Jahrhundert hinein mit chinesischen Motiven, Landschaften und figürlichen Szenen, hauptsächlich in Goldtönen dekoriert. Besonders die roten Lackmöbel bildeten mit ihrer Farbigkeit einen unübersehbar exotischen Akzent.

Porzellankabinett im Schloß Charlottenburg, Ausschnitt der Wanddekoration mit dem Götzen der Wollust Ninfo (nach einem Stich aus Jan Nieuhofs Gesandtschaftsbericht in Berlin geschaffen), auf einer japanischen Kuppe als Thron und vor einem großen chinesischen Teller als Nimbus sitzend, um 1705. Dekoration von Johann Eosander Göthe (1669–1729) entworfen. Ein Großteil des ursprünglichen Porzellanbestandes wurde bereits im Siebenjährigen Krieg zerstört, nach weiteren Einbußen und Beschädigungen im Zweiten Weltkrieg das Porzellankabinett jedoch mit Neuerwerbungen rekonstruiert. Als End- und Höhepunkt einer langen Raumflucht im Erdgeschoß des Nering-Eosander-Baues sucht es den märchenhaften Glanz asiatischer Schatzkammern zu erreichen.

In der Form folgten diese chinesisches Möbel freilich weitgehend den herkömmlichen Modellen, die den Lebensgewohnheiten und der Wohnkultur der Europäer entsprachen, so auch der große Dresdner Schreibschrank von Martin Schnell (Abb. S. 26), der ein Schüler des in Berlin unter Friedrich I. tätigen Gerard Dagly war, des vielleicht berühmtesten Lackkünstlers überhaupt. Der formale Reichtum und die Einbindung der exotischen Elemente in vertraute europäische Gestaltungen lassen noch eine Verbindung mit dem Stilempfinden erkennen, wie es sich kurz nach 1700 im Charlottenburger Porzellankabinett geäußert hat.

„Die Chinesen suchen so weit wie möglich von der Natur abzuweichen. Der Grund für sie: man kommt der Natur doch nicht nahe. Wenn man sich der Begeisterung der Einbildungskraft überläßt, so gibt es nichts Schöneres.“
Denis Diderot (1713–1784)

In der Kunst des 18. Jahrhunderts erscheint China in der Regel als eine Traumwelt, der man sich genießend hingibt oder an der man spielerisch seinen Witz übt. Anders motiviert ist ein Gemälde von Bernhard Rode, der um 1770 einen Raum im Landhaus des preußischen Ministers Hertzberg in Britz bei Berlin ausstattete: Der Kaiser von China eröffnet im Frühjahr die Feldbestellung und zieht die erste Ackerfurche (Abb. S. 24). Das Gegenstück, die Kaiserin von China beim Pflücken von Maulbeerblättern, verfolgt die gleiche inhaltliche Tendenz: kaiserliche Macht und Würde im Dienst und zum Nutzen des arbeitenden Landvolkes. Man versteht den besonderen Sinn gerade des zweiten Themas, wenn man bedenkt, daß Hertzberg mit der Überwachung des Seidenbaues in Preußen beauftragt war.

Außer diesen beiden chinesischen Motiven malte Rode für den gleichen Saal noch Themen aus der römischen Geschichte, die den Landbau als eine Tätigkeit verherrlichten, der sich vorzügliche Politiker gewidmet haben: „Cincinnatus vom Pflug weg zum Diktator berufen“ und „Marcus Curius am Herd Rüben kochend“. China erscheint hier also in gleicher Weise vorbildlich wie das alte Rom.

Die Gestaltung der chinesischen Szenen durch Rode entspricht ganz dieser ernsthaften, moralisierenden Auffassung des Bildprogrammes. Die Komposition ist einfach, frei von Bizarrie, und nur die Buntheit des Bildes kann als Element der Chinoiserie betrachtet werden.

Nicht nur die spielerische Chinoiserie, auch die reformerischen Ideen, wie sie das Bild Rodes ausdrückt, wurden von den Gedanken der französischen Revolution überholt. Dem moralisierenden Klassizismus des späten 18. Jahrhunderts erschien China nur noch als das Gegenbild der Antike. Rokoko und Chinoiserie waren Synonyme für schlechten Geschmack, und es mußte ungefähr ein halbes Jahrhundert vergehen, bis man wieder begann, diese Erscheinungen gerechter zu beurteilen.