Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band: 106 (2006)

Artikel: Zur Rezeption der Chinoiserie in der deutschsprachigen Schweiz des Ancien Régime
Autor: Boerlin-Brodbeck, Yvonne
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-118511

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zur Rezeption der Chinoiserie in der deutschsprachigen Schweiz des Ancien Régime

von Yvonne Boerlin-Brodbeck

Die Frage nach den sog. ‹Chinoiserien›, also den Erzeugnissen der europäischen ‹China-Mode› in der Schweiz, betrifft ein wenig beachtetes Teilgebiet der soziokulturellen Befindlichkeit, wie sie sich im Bereich der Bildkünste äussert: Was es in der Schweiz des Ancien Régime mit dem Thema des Porträts, der Historien-, Landschafts- und Genremalerei, was es mit Alpenlandschaft und Bauerngenre auf sich hatte, ist einigermassen bekannt. Erst in wenigen Fällen hat man aber nach dem gefragt, was in der Alpenrepublik, quasi unterhalb des für die Chinoiserie relevanten Gesellschaftssegments der höfischen Welt, von dieser Vorliebe fassbar wird. Darum soll hier nun nach dem eventuellen Gusto der Basler, Zürcher, Solothurner, Berner, Inner- und Ostschweizer für chinesische Motive in Malerei, Architektur und Kunsthandwerk und folglich nach ihrer Teilhabe an einem der Leitphänomene der komplexen Bilderwelt des 18. Jahrhunderts gefragt werden.[1] Bei dieser speziellen Problemstellung handelt es sich nicht primär um die übergeordnete Frage nach der Teilnahme der Schweiz am europäischen China-Verständnis: Dieses nämlich, das Entdecken, Verstehen-Wollen und Interpretieren des Phänomens China, ist – dank den seit mindestens dem Spätmittelalter spielenden Handelsbeziehungen (Seide, Porzellan), dank der Vermittlungsarbeit der Jesuitenmission des 16. Jahrhunderts, den

1 Auslöser meiner Beschäftigung mit diesem Thema war der Auftrag zu einem auf die deutschsprachige Schweiz beschränkten Beitrag in dem von Paul Hugger herausgegebenen Sammelband «China in der Schweiz. Zwei Kulturen im Kontakt», Zürich 2005, S. 27–40; der vorliegende Text ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung jenes Artikels. Prof. Dr. Paul Hugger schulde ich besonderen und vielfältigen Dank. Im übrigen geht mein herzlicher Dank für freundliche Auskünfte und tätige Hilfe an: Dr. Hans-Christoph Ackermann (Basel), Elmar Elbs (Luzern), Dr. Brigitte Frei-Heitz (Pratteln), PD Dr. Axel Christoph Gampp (Basel), Dr. Helmi Gasser (Altdorf/Basel), Dr. med. Thomas Geigy-Hug (Riehen/Münchenstein), Dr. Frank Hieronymus (Basel), Markus Hochstrasser (Kantonale Denkmalpflege Solothurn), lic. phil. Vanja Hug (Basel), Axel Langer (Museum Rietberg, Zürich), Dr. Martin Möhle (Basel), Monika Müller (Kantonale Denkmalpflege Aarau), lic. phil. Thomas Müller (Zürich), Dr. Christian Renfer (Zürich), Dr. Margret Ribbert (Basel), Herrn und Frau Peter Richner (Küsnacht), Yvonne Sandoz (Kantonale Denkmalpflege Basel), Dr. Markus Simonius-Böhringer (Zürich), Dr. Louis Specker (Rorschach), lic. phil. Jacqueline von Sprecher-Bischoff (Malans), lic. phil. Erich Weber (Solothurn).

Reiseberichten, Briefen, den Importen des Ostasienhandels von chinesischen Schriften und chinesischer Kunst – in der europäischen Aufklärung zu einer breiten Bewegung angewachsen: Für sie sollen hier bloss die Namen Leibniz («Novissima Sinica», 1697) für das 17. Jahrhundert und Voltaire («Essai sur les mœurs et l'esprit des nations», 1756) für das 18. Jahrhundert stehen.[2]

Die China-Mode hingegen ist ein relativ spät entwickelter Zweig der europäischen Exotismen, der Orient-Erfahrungen und Orient-Träume, wie sie in bildender Kunst und Kunsthandwerk Gestalt erhielten. Die Faszination der europäischen Oberschichten durch die Importe des chinesischen Kunsthandwerks, der glänzenden Lackarbeiten, der Seiden, Möbel, Papiertapeten und des Porzellans – Dinge, die in grösseren Mengen seit dem 17. Jahrhundert nach Europa gelangten und in Paris in spezialisierten Läden auf der Foire Saint-Germain angeboten wurden –, das alles hat den europäischen «goût chinois» in hohem Masse gefördert, so dass neben der Importware bald europäische Nachahmungen den Markt zu beherrschen begannen.[3] Es waren nun zunehmend französische Seiden, englische Lackarbeiten, die überallhin chinesische Motive transportierende französische und deutsche Druckgraphik und (seit der Gründung der Manufaktur in Meissen 1710) deutsches Porzellan, welche in Europa die Vorstellungswelt «China» mitprägten. Die Vorliebe für die Luxuswaren der Chinoiserien gehörte zum elitären Lebensstil der europäischen Residenzen. Es ist nun zu fragen, ob ein solcher Abglanz von London und Paris, Versailles, Potsdam, Charlottenburg, Dresden oder Nymphenburg auch in deutschschweizerischen und bündnerischen Behausungen und Gärten zu finden ist. Und wenn er sich findet, so interessiert nicht nur das spezifische Was und Wie, sondern auch das Warum.

Im Prinzip ermöglichten die internationalen Handelsbeziehungen, das komplexe System der fremden Dienste und die Interessenströme intellektueller und künstlerischer Art auch dem Transitland Schweiz die Kenntnis des europäischen Geschmacks für die Chinoiserie. Versucht man aber, sich einen Überblick zu verschaf-

2 Martin Sperlich/Helmut Börsch-Supan (Hgg.): China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1973. – In der Schweiz ist die erste China-Beschreibung 1545 in Sebastian Münsters «Cosmographia» erschienen. Vgl. auch Jean-Pierre Voiret: Genf und die Verbreitung der Chinoiserie in der Schweiz, in: Hugger (wie Anm. 1), S. 13–16.

3 Günther Bandmann: Das Exotische in der europäischen Kunst, in: Günther Bandmann [et al.] (Hg.): Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 60. Geburtstag, Düsseldorf 1962, S. 343f.

fen über das, was von der China-Mode des 17. und 18. Jahrhunderts im Gebiet der deutschsprachigen Schweiz heute noch zu fassen ist, so zwingen die unterschiedliche kunsthistorische Inventarisierung und die Unsicherheit über den Umfang der ehemaligen Bestände zur Vorsicht in der Beurteilung. Chinoiserie-Dekor wurde (wenn es sich nicht um reine Sammlerstücke handelte) hauptsächlich bei ‹gebrauchsnahen› Objekten verwendet, Tapeten, Porzellan, Ofenkacheln, Möbeln, Ofenschirmen, Stoffen, Lackwaren; Verluste waren vorprogrammiert, und der Geschmackswandel am Ende des 18. Jahrhundert mag das Seine dazu beigetragen haben.

Formen und Motive der Orientalismen

Die Ungenauigkeit der europäischen China-Vorstellung allgemein – auch die kritische Haltung gegenüber der echten chinesischen Malerei (keine Perspektive, keine Schatten)[4] – förderte nicht nur die Vorstellung von China als einer fabelhaften Welt, sondern zeitigte auch einen Hang zur Typisierung der chinoisen Versatzstücke. Der Formen- und Motivschatz der Chinoiserie umfasst im Wesentlichen die Zeichen des chinesischen Kostüms mit den spitzen Hüten, die Zöpfchen und die dünnen, hängenden Bärte, die kleinen Sonnenschirme, Genreszenen in Gärten, am Wasser, Architekturen mit Glöckchen und übereinandergestuften geschweiften Dächern, Gartenkioske, rechtwinklige Lattenzäune, Landschaften als kleine Landschaftsinseln, aber auch Päonien-, Chrysanthemen- und Hibiscusblüten, flächendeckend locker angeordnete blühende Sträucher, zwischen denen sich farben- und formenprächtige Vögel tummeln.

Dabei zeigt sich bald, dass die Abgrenzung gegen andere Exotismen – persisches, türkisches, indisches Genre – auch bei den schweizerischen Beispielen nicht immer eindeutig ist. In den Illustrationsradierungen Tiberius Wochers (1728–1799) zu Albrecht von Hallers Staatsroman «Usong. Eine morgenländische Geschichte», Bern 1771, steht das persische Genre im Vordergrund: seit dem Empfang des persischen Gesandten in Versailles am 19. Februar 1715 und seit Montesquieu's «Lettres persanes» von 1721 ein beliebter Freiraum für Utopien.[5] Das Türkengenre – die Türkei als

4 Vgl. Friederike Wappenschmidt: Chinesische Tapeten für Europa. Vom Rollbild zur Bildtapete, Berlin 1989, S. 131f.

5 Nur ein Blatt, die Szene im Garten, ist deutlich als ‹chinesisch› gekennzeichnet, die andern vier sind persisch oder türkisch inspiriert. Zum «Usong» vgl. Sperlich/Börsch-Supan (wie Anm. 2), S. 197. Vgl. auch die beiden Pariser Teppiche aus der Folge der

lange gefürchteter und bewunderter Nachbar in Europas Osten – impliziert historische Erfahrung, auch in der Schweiz: Der Schaffhauser Johann Rudolf Schmid von Schwarzenhorn (1590–1667), 1660 Botschafter des Kaisers an der Türkischen Pforte, liess sich in türkischem Gewand porträtieren.[6] Genaue Reportage und künstlerischer Höhepunkt der Türkenmode des 18. Jahrhunderts findet sich in Zeichnung und Pastellmalerei des Genfers Jean-Etienne Liotard (1702–1789), der 1738–1742 in Konstantinopel gearbeitet hat.[7] Die Bedrohung des christlichen Europa durch das Osmanische Reich, die Türken als Inbegriff der Ungläubigen, die man schliesslich abwehren konnte, das hat dem Türkengenre sowohl die profane als auch die kirchliche Bilderwelt geöffnet: Auf den Kacheln eines Winterthurer Ofens von 1665 treten neben Apostel- auch Sultansfiguren auf, und auf der Kaminhaube im Vorzimmer der Kapelle des Churer Bischofssitzes triumphiert der kaiserliche Adler über einen gestürzten Halbmond.[8]

Aber auch China, das – im Gegensatz zum Osmanischen Reich – nicht aus Konfrontationserfahrung, sondern aus Handelsbeziehungen, Jesuitenmission, Reiseberichten und philosophischen Schriften bekannt war, hat in Gestalt der «Asia», des Erdteils Asien in Bildzyklen der Vier Erdteile, dank dem kosmographischen Anspruch des Barock Eingang in kirchliche Bereiche gefunden.[9] Im Bibliothekssaal des ehemaligen Zisterzienserklosters St. Urban (Kanton Luzern), wo die Allegorien der Vier Weltteile als geschnitzte (die Galerie tragende) Holzsäulen die Globalität des hier gespeicherten Wissens versinnbildlichen, erscheint eine schöne «Asia», durch ihren spitzen Hut als Chinesin gekennzeichnet.[10] Analog

«Tapisseries des Indes» im Béatrice von Wattenwyl-Haus in Bern («L'Indien à cheval» und «Le cheval rayé», frühes 18. Jahrhundert), in: Kunstführer durch die Schweiz, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bd. 3, Bern 1982, S. 132f.

6 Reinhard Frauenfelder: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen, Bd. 2, Basel 1958, S. 199, 202–204, Abb. 268, 269.

7 Anne de Herdt: Dessins de Liotard. Suivi du catalogue de l'œuvre dessiné, Genève/Paris 1992, passim.

8 Ofen (Aarau, Kantonale Antiquarische Sammlung), siehe Michael Stettler: Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. 1, Basel 1948, S. 95, Abb. 73. – Intarsientisch, siehe Albert Knoepfli: Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Bd. 2, Basel 1955, S. 200, Abb. 189. – Kaminhaube, siehe Erwin Poeschel: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. 7, Basel 1948, S. 218, Abb. 242.

9 Bandmann (wie Anm. 3), S. 344.

10 Holzsäulen von Peter Frölicher u. a., siehe Adolf Reinle: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 5, Basel 1959, S. 394–400, Abb. 350. Der Affe zu Füssen der «Asia» gehört zu den wechselnden Attributen der fernen Weltteile; als Orient-Anspielung ist er

dem im süddeutschen Raum beliebten Missionsthema wird in den Deckengemälden des Chors der ehemaligen Benediktinerstiftskirche Fischingen und der Jesuitenkirche St-Michel in Fribourg «Asien», zusammen mit den andern Erdteilen, für die Verehrung christlicher Werte vereinnahmt.[11] Explizit ‹Chinesisches›, nämlich das Kuriosum eines mit geschwelltem Segel fahrenden sogenannten ‹Chinesischen Wagens›, direkt übernommen aus der Emblemsammlung des Pietro Aresi («Imprese sacre», V. Buch, 1630), findet sich unter den Marien-Sinnbildern an der Decke der Innerschweizer Wallfahrtskirche Hergiswald (1654): Das Emblem, mit der Inscriptio «Incedit feliciter», bezieht die Darstellung des mit Windkraft fahrenden Wagens auf die schwangere, vom göttlichen Wind getriebene Maria auf dem Weg zu Elisabeth.[12] Im Übrigen aber scheint unter der Obhut sakraler Instanzen ‹Chinesisches› nur hier und dort in Form von Sammlerstücken oder Geschenken vornehmer Stifter zugelassen gewesen zu sein: So haben sich in der katholischen Ost- und Innerschweiz gelegentlich kostbare Seidenstoffe mit chinoisen Motiven, zu Messgewändern verarbeitet, erhalten.[13] Nicht in unserm Zusammenhang berücksichtigt sind natürlich die chine-

gelegentlich als Begleiter der Königin von Saba oder der drei Könige aus dem Morgenland zu finden, vgl. Horst W. Janson: Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952, S. 67–69.

11 In Fischingen ist es der hl. Benedikt, in Fribourg sind es die Insignien des (durch die Mission tatsächlich mit China verbundenen) Jesuitenordens. Zum Deckengemälde in Fischingen von J. J. Zeiller (1761) siehe Knoepfli (wie Anm. 8), Abb. 89. Zu den Kartuschen in St-Michel in Fribourg von Franz Anton Ermeltraut (1757) siehe Marcel Strub: Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg, vol. 3, Bâle 1959, S. 113, Abb. 106.

12 Dieter Bitterli: Der Bilderhimmel von Hergiswald. Der barocke Emblemzyklus der Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Hergiswald bei Luzern, seine Quellen, sein mariologisches Programm und seine Bedeutung, Basel 1997, S. 249. – Segelwagen sind auch aus dem frühen holländischen 17. Jahrhundert bekannt, siehe: The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, vol. 9/2, Rotterdam 2000, Nr. 172.

13 Zwei «Sitzende Chinesen» aus Speckstein, aus dem ehemaligen Kunstkabinett des Klosters Rheinau (Schweiz. Landesmuseum Zürich), siehe Hermann Fietz: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. 1, Basel 1938, S. 347. – Wil, St.Niklaus, Festtagsmessgewand, gestiftet 1796, siehe Bernhard Anderes: Wil. St. Niklaus, Bern 1983 (Schweizerische Kunstführer, Nr. 327) S. 29. – Altdorf, St. Martin, Paramente Nr. 22, «wohl von chinoisen Vorlagen inspiriert», um 1750/55 gestiftet, siehe Helmi Gasser: Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri, Bd. 1.1 (Altdorf, 1. Teil), Bern 2001, S. 168. – Lachen, Kapelle im Riet, Grüner Ornat, Kirchenschatz Nr. 27, siehe Albert Jörger: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, N. A. Bd. 2, Basel 1989, S. 214, Abb. 212. – Unterägeri, Pfarrkirche Hl. Familie, Kasel, rosa, siehe Josef Grünenfelder: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug, N. A. Bd. 1, Basel 1999, S. 335.

sischen Kunstgüter in den modernen Sammlungen (z. B. Rietberg-Museum in Zürich, Abegg-Stiftung in Riggisberg).

Chinoiserien in Wohnbauten und in Gärten

Im profanen Bereich nun erscheint nicht nur «Asien» als herkömmliches Element der Vier-Weltteile-Thematik, vor allem in der Nord- und Ostschweiz des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern hier ist auch die eigentliche Domäne der Chinoiserie, der europäischen ‹Nachdichtung› chinesischer Motive.[14] Und zwar sind es nicht Rathäuser, Zunft- oder Gasthäuser, nicht öffentliche oder halböffentliche Bauten, in denen man Chinoiserien suchen muss, es sind fast ausschliesslich private Wohnbauten. Nicht irgendwelche: wie im übrigen Europa auch, sind es Wohnungen der jeweiligen Oberschicht, Schlösser, Landsitze, weniger ausgesprochene Stadthäuser als stattliche Wohnbauten an breiten Gassen, in Vorstädten, wo es Platz für Höfe und Gärten hat:

Zu solchen Wohnbauten mit Chinoiserie-Räumen im Innern zählen/zählten (nach bisherigem Wissen) die Sommerhäuser Blumenstein (um 1725 erbaut, Abb. 5), von Vigier (Chinoiserie nach 1777) und das 1670–1672 erbaute Schloss Steinbrugg (auf Putz gemalte Chinoiserien um 1750?, Abb. 8), alle um Solothurn gelegen. In Graubünden sind es das «Alte Gebäu» (1727–1730) des Peter von Salis-Soglio in Chur (das zwar innerhalb der Mauern, aber mit Freiraum zum Graben hin gelegen ist), das «Obere Sprecherhaus» in Jenins (Neuausstattung nach 1745) und der Palazzo

14 Vier Weltteile: u. a. St. Gallen, Haus zum Pelikan (Erker), siehe Erwin Poeschel: Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen, Bd. 2, Basel 1957, S. 350, Abb. 354. – Maienfeld, Marschall-Haus (Pfau-Ofen, 1664), siehe Erwin Poeschel: Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. 2, Basel 1937, S. 30. – Schwyz, Redinghaus (Pfau-Ofen, 1690), siehe André Meyer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, N. A. Bd. 1, Basel 1978, S. 262f., Abb. 375. – Winterthur, Haus zur Reblaube (Pfau-Ofen, 1668), siehe Emanuel Dejung/Richard Zürcher: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. 6, Basel 1952, S. 184, 372. – Wülflingen, Schloss (Ofen, 1647), siehe ebd., S. 368–370. – Zug, Landtwingsches Fideikommiss (Pfau-Ofen, 1699), siehe Linus Birchler: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug, 2. Halbband, Basel 1935, S. 508f. – Bischofszell, Katholisches Pfarrhaus (Ofen, 1761), siehe Albert Knoepfli: Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Bd. 3, Basel 1962, S. 315f., Abb. 265. – Zellweger-Häuser in Trogen (Haus Nr. 1 am Dorfplatz, 1769/70; Haus Nr. 4 am Dorfplatz, um 1782/1785), siehe Andreas F. A. Morel: Andreas und Peter Anton Moosbrugger. Zur Stuckdekoration des Rokoko in der Schweiz, Bern 1973 (Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz, 2), W 11, W 38, Abb. 7, 8, 142; Eugen Steinmann: Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Ausserrhoden, Bd. 2, Basel 1980, S. 140.

Salis (1765–1774) im Bergeller Dorf Bondo. In der Innerschweiz gehört das «Haus im Eselmätteli» an der Herrengasse in Altdorf (Chinoiserie 1773/74, Abb. 9), in der Nordostschweiz das 1947 abgebrochene «Haus im Hof» in der Hafenstadt Rorschach am Bodensee (Tapete spätes 18. Jahrhundert, heute im Museum im Kornhaus, Rorschach, Abb. 10) dazu. Im Raum Zürich ist der «Adlerberg» an der breiten Obertorgasse in Winterthur (Haus heute verändert, Tapete nicht mehr auffindbar), das Haus «Glentnerturm» in Zürich (Rosengasse 2/4, Limmatquai 76, die um 1750 zu datierende chinoise Wandbespannung heute im Schweizerischen Landesmuseum, Abb. 6) und in beherrschender Hügellage in der Enge, im Südwesten von Zürich das 1772 erbaute «Freigut» (Chinoiserie 1780, Abb. 11) zu nennen. Aus dem Zürcher Haus zum «Hammerstein» stammt die chinoise Wandbespannung (um 1750), die heute im Alkoven des Wohnmuseums «Kirschgarten» in Basel (Historisches Museum) eingebaut ist; das Basler Historische Museum hütet ausserdem drei Fragmente einer Chinoiserie-Tapete von einem unbekannten Zürcher Standort. Im Aargau ist das «Neuhaus» in Schafisheim (erbaut um 1750–1760, Abb. 7) mit einer chinoisen Tapete ausgestattet, und auch im «Haus zur Linde» des Statthalters Mauritius Buol am Eingang zum Städtchen Kaiserstuhl (Neubau 1763–1767) war bis mindestens 1924 eine solche vorhanden. Um und in Basel schliesslich zeichnen/zeichneten sich das «Bruckgut» in Münchenstein (Umbau und Ausstattung 1759–1761, Abb. 14–17) und das Haus «Sandgrube» (1745–1746, chinesische Papiertapete um 1770?, Abb. 4) vor dem Riehentor, das «Wildt'sche Haus» (1762–1764) am baumbestandenen Petersplatz, in Vorstadtlage dann der «Wildensteinerhof» (1775–1777, St. Alban-Vorstadt 30–32) durch Chinoiserien (Tapete und zwei Supraporten, um 1780, seit 1931 verschollen, Abb. 13) aus. Auch an den Aussichtslagen an der Rittergasse im «Ramsteinerhof» (Papiertapete, spätes 18. Jahrhundert) und am Rheinsprung, im «Weissen» und vermutlich ebenso im «Blauen Haus» (1763–1770), hat es, wie Martin Möhle entdeckt hat, einst Chinoiserie-Zimmer gegeben (Abb. 12).[15]

15 Schloss Blumenstein, Solothurn, siehe Gottlieb Loertscher: Schloss Blumenstein, Solothurn 1972 (Schweizerische Kunstführer, Nr. 129), Abb. S. 13. – Sommerhaus von Vigier, Solothurn, siehe Christian Renfer/Eduard Widmer: Schlösser und Landsitze der Schweiz, Zürich, 1985, S. 153. – Schloss Steinbrugg, Solothurn, siehe ebd., S. 158f.; freundliche Auskünfte von Herrn Markus Hochstrasser, Denkmalpflege Solothurn. – «Altes Gebäu», Chur, siehe Poeschel (wie Anm. 8), S. 337–344; Renfer/Widmer (wie Anm. 15), S. 296–299 (Abb.). – «Oberes Sprecherhaus», Jenins, siehe: Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. 14/2: Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden, hrsg. vom schweiz.

In Gärten – vor allem im englischen Landschaftsgarten der Epoche der Empfindsamkeit, der frei mit Blickachsen und einzelnen Bedeutungsschwerpunkten, künstlichen Ruinen und Gedenksteinen, Tempelchen und Brücken spielt – wurden gerne chinesische Elemente, Pagoden, Kioske, künstliche Felsen einbezogen. Im grossen Gartenareal des «Württemberger Hofs» in Basel (zwischen dem inneren und dem äusseren Mauerring, 1932 für den Neubau des Kunstmuseums abgebrochen) legte nach 1792 der französische Architekt und Bildhauer Aubert Joseph Parent (1753–1835) für Johann Rudolf Forcart-Weis (1749–1834) einen «Jardin anglo-chinois» an (Abb. 3): Man sah dort über einem Goldfischteich einen ovalen, zweistöckigen, buntbemalten «Pavillon chinois», auf schlanken Rundpfeilern und mit ringsum glöckchenverzierten

Ingenieur- und Architekten-Verein, Zürich 1924, Taf. 75, Abb. 3; Kunstführer durch die Schweiz, Bd. 1 (wie Anm. 5), S. 145. – Schloss Bothmar im benachbarten Malans hat zwar, wie Jenins, ebenfalls einen kleineren Raum mit Wachstuchtapeten (um 1740), die aber nicht mit Chinoiserien, sondern mit Blumenranken und Ruinenlandschäftchen dekoriert sind, siehe Kunstführer durch die Schweiz, Bd. 1 (wie Anm. 5), S. 144. – Palazzo Salis in Bondo, siehe Renfer/Widmer (wie Anm. 15), S. 302f. (Abb.). – «Haus im Eselmätteli», Altdorf, siehe Helmi Gasser: Das Haus im Eselmätteli. Bau und Ausstattung, in: Historisches Neujahrsblatt 1996/1997, hrsg. vom Historischen Verein Uri, S. 36f. (Abb.); dies.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri, Bd. 1/2 (Altdorf, 2. Teil), Bern 2004, S. 135–149. – «Haus im Hof», Rorschach, siehe: Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. 3: St. Gallen/Appenzell, Berlin 1913, S. XXVIII–XXIX, Taf. 46; F[ranz] Willi: Baugeschichte der Stadt Rorschach, Rorschach 1932, S. 25–28. – Haus zum «Adlerberg», Winterthur: Leinwandtapete, nach Dejung/Zürcher (wie Anm. 14), S. 189, seit 1933 im Kunstgewerbemuseum Zürich; die Tapete ist heute in Zürich weder im Museum für Gestaltung noch im Museum Bellerive, im Schweizerischen Landesmuseum oder im Museum Rietberg und auch nicht im Gewerbemuseum Winterthur nachzuweisen. – «Glentnerturm», siehe Konrad Escher/Hans Hoffmann/Paul Kläui: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. 5 (Die Stadt Zürich, 2. Teil), Basel 1949, S. 110; Ruth Vuilleumier-Kirschbaum: Zürcher Festräume des Rokoko. Gemalte Leinwandbespannungen in Landschaftszimmern, Zürich 1987, S. 20f., 77, 115, Abb. S. 21. – «Freigut», Zürich, siehe Escher/Hoffmann/Kläui (wie Anm. 15), S. 404–410; Vuilleumier-Kirschbaum (wie Anm. 15), S. 43, 76f., (Abb.), 116; Renfer/Widmer (wie Anm. 15), S. 262–266. – Haus zum «Hammerstein» (heute Basel, «Kirschgarten»), siehe Vuilleumier-Kirschbaum (wie Anm. 15), S. 20; Astrid Arnold: Vergessene Schätze der Raumkunst. Historische Tapeten aus den Beständen des Historischen Museums Basel, in: Historisches Museum Basel: Jahresbericht 2005, S. 14, Kat. Nr. 13, Abb. – Unbekannter alter Zürcher Standort (heute Basel, Historisches Museum), siehe Arnold (wie Anm. 15), S. 14, Kat. Nr. 14, Abb. – «Haus zur Linde», Kaiserstuhl, siehe: Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. 13: Das Bürgerhaus im Kanton Aargau, Zürich 1924, Taf. 112, Abb. 5. – «Neuhaus», Schafisheim, siehe Michael Stettler/Emil Maurer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. 2, Basel 1953, S. 180f., Abb. 168, 171. – «Bruckgut», Münchenstein, Baselland, siehe Hans-Rudolf Heyer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft, Bd. 1, Basel 1969, S. 292–303, Abb. 331–334, 336, 337; Renfer/

Blechdächern. Und auf einem Hügel war «ein chinesisches, mit Glöckchen behangenes Gitterhäuschen angebracht, welches sich drehen liess und dem Besucher einen geschützten Sitzplatz mit Rundblick über die gesamte Gartenanlage bot.»[16] Für den wichtigsten englischen Garten der Schweiz des 18. Jahrhunderts, die Arlesheimer «Ermitage» vor den Toren Basels, ist dank zwei kleinen Ansichten von 1788 ein (1793 zerstörter) «Parasol chinois» bezeugt, wo man unter einem von einem fliegenden Drachen bekrönten sechseckigen Dächlein auf einer kleinen Bank beschaulich sitzen konnte.[17] Aber auch Pfarrer Johann Caspar Lavater (1741–1801) mag in seinem, von ferne einem chinesischen Kiosk ähnelnden Lusthäuschen auf der Höhe von Wollishofen die Beschaulichkeit im luftigen Ausblicksort geschätzt haben.[18] – Im thurgauischen Hauptwil wurde um 1740 neben dem Oberen Schloss das Tortürmchen mit einem chinoisen Dachaufsatz aufgestockt.[19] Grössere Bau-

Widmer (wie Anm. 15), S. 172f. (Abb.). – «Sandgrube», Basel, siehe Esther Baur Sarasin: Chinesische Tapeten in einem Basler Bürgerhaus, Typoskript Basler Denkmalpflege, Basel 1990; Uta Feldges/Alfred Wyss/Erwin Oberholzer: Zur Restaurierung einer chinesischen Tapete im Haus «Sandgrube» in Basel, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Bd. 15 (2001), Nr. 1, S. 34–46 (Abb.); Renfer/Widmer (wie Anm. 15), S. 168f. (Abb.). – «Wildt'sches Haus», Basel, siehe Arnold (wie Anm. 15), S. 11, Kat. Nr. 8, Abb. – «Wildensteinerhof», Basel, siehe: Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. 23: Kanton Basel-Stadt (III. Teil) und Basel-Land, Zürich/Leipzig 1931, S. LIII, Taf. 88; Uta Feldges: Zur Restaurierung des «Wildensteinerhofs», in: Basler Stadtbuch 118 (1997), [ersch. 1998], S. 276. – «Ramsteinerhof», Basel, siehe Arnold (wie Anm. 15), S. 17, Kat. Nr. 17, Abb. – «Weisses» und «Blaues Haus», Basel: Dr. Martin Möhle, Kunstdenkmäler-Inventarisation Basel-Stadt, kann für das «Weisse Haus» im Baubuch des Lukas Sarasin unter dem 9. März 1769 die Bezahlung von Chinoiserie-Tapeten nachweisen und hat im «Blauen Haus» zwei Supraporten mit chinesischen Genreszenen gefunden, die vermutlich zu einer chinoisen Zimmerausstattung gehörten.

16 «Württembergerhof», Basel, siehe Anne Nagel: «Aux amateurs de la nature et de l'art». Aubert Joseph Parents Ausgrabungen in Augst und der Forcartsche Garten in Basel, in: Burkhard von Roda/Benno Schubiger (Hgg.): Das Haus zum Kirschgarten und die Anfänge des Klassizismus in Basel, Basel 1995, S. 177–182, Abb. 8, 9; vgl. Eva Börsch-Supan: Landschaftsgarten und Chinoiserie, in: Sperlich/Börsch-Supan (wie Anm. 2), S. 100–107.

17 Ermitage, Arlesheim: Bandinelli (François Band, aus Porrentruy, †1813): «VUE DU PARRASOLE CHINOIS de la Solitude Romantique D'Arlesheim», ein Aquarell (Mitteilung von lic. phil. Vanja Hug) und eine Radierung, 1788; Heyer (wie Anm. 15), S. 166 (Situationsplan Nr. 23), S. 172, Abb. 184.

18 Renfer/Widmer (wie Anm. 15), Abb. S. 42. Zu Lavaters Gartenhaus vgl. auch Anna-Franziska von Schweinitz/Conrad Ulrich: Fürst und Foederalist. Tagebücher einer Reise von Dessau in die Schweiz 1783, Worms 2004, S. 132; dass Johann Caspar Lavaters Bruder Heinrich (1747–1808) «marchand d'Indienne» war, mag in diesem Zusammenhang interessieren (ebendort S. 155, 409; siehe dazu unten S. 171).

19 Renfer/Widmer (wie Anm. 15), Abb. S. 270.

ten, wie etwa Friedrichs II. «Chinesisches Haus» in Sanssouci (1754–1757), das «Chinesische Haus» in Drottningholm (1763) oder wie die (als solche allerdings nicht mehr erhaltene) «Petite Rochette» in Neuchâtel, scheint es in der deutschen Schweiz kaum gegeben zu haben. Der um 1760 als «Chinesischer Pavillon» errichtete sogenannte «Cagliostro-Pavillon» des «Glöcklihof» in Riehen verdankt die China-Anspielung allein den am Treppentürmchen und an der kleinen Drachen-Windfahne aufgehängten Glöckchen; chinoise Erinnerungen mögen sich auch beim dreigeschossigen zentralen Türmlein des Luzerner Landsitzes «Himmelrich» (1772) einstellen.[20]

Trotz der unsicheren Quellenlage erscheinen einerseits die Nordwestschweiz (mit den Schwerpunkten Solothurn, Basel und Aargau) und die Nordostschweiz (mit den Textilhandels- und Textilveredlungsstandorten Zürich, Rorschach und Hauptwil) und andererseits Graubünden und Uri, wo die tonangebenden Familien kulturell durch vielfältige Auslanderfahrung geprägt waren, als besonders «Chinoiserie-freundlich». Der Berner Bestand ist dagegen erstaunlich mager: Auch am Sitz von Textilfirmen, der Leinwandfirma Fankhauser in Burgdorf zum Beispiel, gibt es offenbar keine Spuren von Chinoiserien. Dafür scheinen Bern und die angrenzenden deutschsprachigen Gebiete des Kantons Fribourg von der Mode der mit Chinoiserien bemalten Kachelöfen aus der Werkstatt des André Nuoffer in Fribourg profitiert zu haben. So ist ein blauweisser Kachelofen von 1739 in Schloss Gümligen (bei Muri) immerhin unter anderem mit Chinoiserien bemalt, und in Ins (im äussersten Westen Berns) befindet sich im Landsitz «Alter Spital» ein blau-weisser Ofen (um 1730/40) mit Chinoiserien. Im deutschsprachigen Teil des Kantons Fribourg dann gibt es sowohl im «Grosshaus» an der Hauptgasse von Murten (Ofen, ab 1736) als auch im Schloss von Jetschwil (Ofen um 1770) je einen Chinoiserie-Ofen.[21] Das Berner «Defizit» mag einerseits der noch lückenhaf-

20 Bürgerhaus der Schweiz, Bd. 23 (III. Teil) (wie Anm. 15), S. XXXVII–XXXVIII, Taf. 64, Abb. 1–3; Kunstführer durch die Schweiz, Bd. 3, 1982 (wie Anm. 5), S. 98. – Adolf Reinle: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 3, Basel 1954, S. 273, Abb. 239; vgl. Matthäus Daniel Pöppelmanns «Indianisches Lustschloss» in Pillnitz, 1720–1732; Oliver Impey: Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration, London 1977, S. 140f. (Abb.), S. 145, Abb. 161.

21 Zu Burgdorf siehe Jürg Schweizer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Landband 1: Die Stadt Burgdorf, Basel 1985. – Schloss Gümligen, siehe: Kunstführer durch die Schweiz, Bd. 3 (wie Anm. 5), S. 298. – «Alter Spital», Ins, siehe Andres Moser: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Landband 2, Basel 1998, S. 284f. – «Grosshaus»,

ten Inventarisation und andererseits unserer Beschränkung auf die deutschsprachige Schweiz zu verdanken sein. Die ehemalige «Petite Rochette» in Neuchâtel, diese «petite maison délicieuse, bâtie en pavillon chinois», ist 1764 immerhin von einem Berner Architekten, nämlich Erasmus Ritter (1726–1805), errichtet worden.[22]

Bei der Dekoration der Innenräume ist es (mit Ausnahme von Schloss Steinbrugg: Mittelsaal im ersten Stock) nicht der Hauptsaal, ein quasi «öffentlicher» Raum, der mit Chinoiserien geschmückt wird, sondern es sind (wie in deutschen, englischen und französischen Schlössern) kleinere, intime, kaum je in der Hauptachse des Hauses gelegene Räume: In Jenins ist es ein kleiner «Salon», in Bondo ein kleines Kabinett am Ende einer Enfilade, in Chur, Altdorf, Kaiserstuhl und in der Basler «Sandgrube» sind es Eckzimmer im ersten Stock, im «Haus im Hof» in Rorschach war es ein kleineres Zimmer im zweiten Stock, und im Winterthurer Haus «Zum Grünenberg», einem Stadthaus an der Marktgasse, ist in einem Gang im zweiten Obergeschoss ein Wandschrank mit Chinoiserien in Grisaillemalerei vermerkt.[23] Im Basler «Wildensteinerhof» war es – wie im «Weissen Haus» – ein Nebenzimmer im Erdgeschoss. Chinoiseriedekor wurde gerne für Schlafräume und Boudoirs verwendet: Wie in der Nymphenburger Badenburg wurden im «Bruckgut» in Münchenstein die beiden Chinesenzimmer im ersten Stock ursprünglich als Schlafzimmer genutzt; beim sogenannten «Kleinen Chinesenzimmer», einem Eckzimmer, sind die Spuren des Alkovens zu sehen, und in der Basler «Sandgrube» diente das Chinesenzimmer noch im frühen 20. Jahrhundert als Schlafraum. Ebenfalls in Basel wurden zwei Supraporten mit Chinoiserie-Szenen im «Blauen Haus» in einem Raum gefunden, der «durch den Alkoven eindeutig als Schlafzimmer gekennzeichnet ist» und

Hauptgasse 43, Murten, siehe Hermann Schöpfer: Die Kunstdenkmäler des Kantons Freiburg, Bd. V (Der Seebezirk II), Basel 2000, S. 168, Abb. 135. – Schloss von Jetschwil, siehe Marie-Thérèse Torche-Julmy: Poêles fribourgeois en céramique, Fribourg 1979, S. 146–152, Abb. S. 151, Kat. Nr. 134.

22 «Petite Rochette» (in später veränderter Form): Faubourg de l'Hôpital 68, siehe Jean Courvoisier: Les monuments d'art et d'histoire du canton de Neuchâtel, vol. 1, Bâle 1955, S. 390–395.

23 «Zum Grünenberg», Winterthur, siehe Dejung/Zürcher (wie Anm. 14), S. 140 (Abb.). Zwar war der «Grünenberg» im 18. Jahrhundert von der renommierten Winterthurer Familie der Sulzer bewohnt; aber neben einem grosszügig mit japanisierenden Landschaften bemalten Garderobenschrank, wie ihn Thomas Chippendale 1770 dem Londoner Schauspieler David Garrick geliefert hat, zeigt die Bescheidenheit des bemalten Sulzerschen Kastens, wie verbürgerlicht in dieser Zürcher Landstadt elitäre Dekorationsformen werden konnten (siehe Impey [wie Anm. 20], Abb. 141).

vermutlich ehemals (dazu passend) mit Chinoiserien tapeziert war; und im «Wildt'schen Haus» war das Toilettenkabinett des Alkovens im ersten Obergeschoss mit einer blau-goldenen Chinoiserie-Tapete ausgeschlagen.[24] Auch im Sommerhaus von Vigier (Solothurn) finden sich chinesische Drachenmuster im Schlafgemach, und ebenfalls für Schlafzimmer sind Öfen mit Chinoiserie-Dekor im Schloss Jetschwil und im Haus Grand-Rue 55 in Fribourg bezeugt.[25] In «Blumenstein» (Solothurn) befindet sich ein chinesisches Kabinett direkt neben dem Alkoven: Es diente offensichtlich der bei der zunehmenden Ausdifferenzierung der Räume im 18. Jahrhundert erfundenen Funktion eines Boudoirs. Auch das kleine Chinesenzimmer im zweiten Obergeschoss des Zürcher «Freigut», mit seinem indirekten Zugang vom Haupttreppenhaus her, zwischen einem Alkovenzimmer und einer Treppe zum Estrichgeschoss (Bedientenzimmer?) gelegen, gehört zur Kategorie Boudoir.[26]

Porzellan und Kachelöfen

Das zeitgenössische Verhältnis der deutschsprachigen Schweizer Familien zur Chinoiserie müsste sich wohl an der kaum mehr rekonstruierbaren Gesamtheit des chinoisen Themen- und Formenguts ablesen lassen, das sich im 18. Jahrhundert in ihrem Lebensbereich vorfand: Dazu gehörten auch mobile Objekte – zwar, wie in Deutschland auch, kaum Tafelmalerei (mit Ausnahme von Supraporten), aber bemalte Ofenschirme, Paravents, Lackgegenstände,

24 Freundliche Auskünfte von Familie Dr. Thomas Geigy-Hug, Riehen/Münchenstein, Dr. Markus Simonius-Böhringer, Zürich, und Dr. Martin Möhle, Basel. – Heinrich Kreisel: Farbiges Nymphenburg, München 1944, Taf. 18, 19. – Vgl. auch die beiden Chinesenzimmer (Schlafzimmer und Tagesraum) in Schloss Wörlitz, dazu Thomas Weiss (Hrsg.): Sir William Chambers und der englisch-chinesische Garten in Europa, Stuttgart 1997 (Kataloge und Schriften der Staatlichen Schlösser und Gärten Wörlitz-Oranienbaum, Luisium, Bd. 2), S. 77. – Zum «Wild'tschen Haus» siehe Arnold (wie Anm. 15), S. 11.

25 Renfer/Widmer (wie Anm. 15), S. 153. – Torche-Julmy (wie Anm. 21), S. 133, 236, Abb. S. 151.

26 Bettina Köhler: Die Erfindung des Boudoir im 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 2004, S. 227–236; Monique Eleb-Vidal/Anne Debarre-Blanchard: Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités XVII^{e}–XIX^{e} siècles, Bruxelles 1989, S. 39–72, 177–191, 294. – Zu Chinoiserien in den dem Alkoven assoziierten Räumen: In Schloss Wilhelmsthal (Calden-Wilhelmsthal, bei Kassel) finden sich chinesische Papiertapeten (mit Figuren) in einem «Nachtstuhlkabinett», siehe Wappenschmidt (wie Anm. 4), S. 41, Abb. 47–48. – «Freigut», siehe Escher/Hoffmann/Kläui (wie Anm. 15), S. 409.

und vor allem das Porzellan, das auf den Tisch kam, und die bemalten Öfen, die die Stuben wärmten.[27]

Dem weiss gedeckten Tisch in der Kammereistube des Hauses zum Kirschgarten in Basel verleihen die weissen Porzellanteller mit dem Glanz von Milchglas und dem Krabben- und Päoniendekor des Geschirrs aus der Ch'ien-lung Periode, das um 1750/70 in China für den Export nach Europa hergestellt und über die ostindischen Handelsgesellschaften importiert wurde, heitere Grazie und diskrete Eleganz: Zwar sind diese Gedecke nicht (direkt) als aus Basler Besitz stammend nachzuweisen, aber die grosse Deckelschüssel, die auf der Anrichte daneben steht, auch sie aus der Ch'ien-lung Periode, war im 1762/63 erbauten Wildt'schen Haus am Basler Petersplatz im Gebrauch.[28] Neben den Strassburger und Lothringer Fayencen war in Basel zeitgenössisches China-Porzellan der «Compagnie des Indes» beliebt, besonders, da es billiger zu stehen kam als das Porzellan aus deutschen Manufakturen.[29] Aber natürlich zauberten auch Meissener Tässchen und Kännchen chinesische Anmutungen, kleine Genreszenen etwa, auf die Tee- oder Kaffeetische der Oberschichtfamilien in Bern, Luzern, Zürich, Basel oder anderswo in der Schweiz. Und ein Seitenblick auf ein 1783 entstandenes «Stilleben mit Teeservice» von Jean-Etienne Liotard mag vom zeitgenössischen Umgang mit China-Porzellan erzählen.[30] Der Mode folgend wurde schliesslich Porzellan mit Chinoiserie-Dekor auch in der 1763 gegründeten Zürcher Manufaktur im «Schooren» (Kilchberg;

27 Helmut Börsch-Supan: Die Chinamode in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Sperlich/Bösch-Supan (wie Anm. 2), S. 61. – Öfen waren beschränkt mobil, sie konnten abgebrochen und anderswo wieder aufgebaut werden, manchmal wurden auch nur einzelne Kacheln wieder verwendet.

28 Historisches Museum Basel: Jahresbericht 1970, S. 27, 34; zur Deckelschüssel, einem Geschenk von Sibylle Martin-Voechting, Basel, siehe Jahresbericht 1986, S. 23, Abb. 5.

29 Irmgard Peter-Müller: Geschirr des 18. Jahrhunderts im Kirschgarten aus Basler Besitz, Basel 1978, S. 14f. – Zu den Handelsgesellschaften vgl. Herbert Fux: «Chinamode». Beispiele der Ost-West-Begegnung im 17. und 18. Jahrhundert, Wien 1979, S. 3f. – Daniel Burckhardt-Werthemann: Die baslerischen Kunstsammler des 18. Jahrhunderts, in: Basler Kunstverein, Berichterstattung über das Jahr 1901, Basel 1902, S. 35, nennt als Basler Vermittler der Importe aus China den dänischen Staatsrat Reinhard Iselin († 1781) in Kopenhagen und den Papierfabrikanten Samuel Heusler-Merian (1740–1788).

30 Die Meissener Beispiele im Basler «Kirschgarten» stammen aus schweizerischem Privatbesitz, siehe Historisches Museum Basel: Jahresbericht 1994, S. 119–125. – Cesar Menz: FLOS SPECULUM VITAE [...]. Zu Liotards Alterswerk, in: horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2001, S. 77f., Abb. 3.

Blütezeit 1770–1780) hergestellt: allerdings, in offenbar kleiner Auflage und meist als Imitationen der Meissener Geschirre.[31]

Die Affinität der Chinoiserie zu Porzellan und Fayence inspirierte auch Ofenmaler der schweizerischen Hafnereien. Während an Öfen des späten 17. Jahrhunderts und in der Ostschweiz bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts das Thema «Asien» als Element des Vier-Weltteile-Zyklus erscheint, tauchen bei bemalten Öfen des 18. Jahrhunderts unter den üblichen Wasser- und Ruinenlandschäftchen, den Rocaillen und kleinen Genreszenen gelegentlich einzelne chinoise Motive auf.[32] In der deutschen Schweiz seltene Beispiele mit Chinoiserien dekorierter Kachelöfen finden sich in Solothurn, wo die Hafnerfamilie Wysswald in den 1730er und 1740er Jahren diese Spezialität pflegte, und auch im Verbreitungskreis der Öfen aus freiburgischen Ateliers – abgesehen natürlich von den nachträglich in die Deutschschweiz gelangten Öfen aus Fribourg.[33] Bei den ganz mit Chinoiserien bemalten Kastenöfen des Ateliers André Nuoffer in Fribourg schwimmen – Bildfeld an Bildfeld, jeweils in Rocaillen-Rahmungen – kleine Landschaftsinseln mit chinoisen Versatzstücken, etwa mit einem pagodenähnlichen Brunnen und einem Angler, oder einem Lautenspieler, der auf einem zwischen zwei pyramidalen Steinbauten gespannten Tuch schaukelt (Abb. 2).[34] Die Vielzahl dieser Freiburger Chinoiserie-Öfen, die sich auch in der Produktion der neuenburgischen und waadtländischen Ateliers spiegelt, lässt den Unterschied zum anders gearteten Bestand in der alemannischen Schweiz signifikant erscheinen: Zürcher, Aargauer und Ostschweizer Hafnereien des 18. Jahr-

31 Rudolf Schnyder: Die Keramik, in: Zürich im 18. Jahrhundert, hrsg. von Hans Wysling, Zürich 1983, S. 243; Louis Specker: Zürcher Porzellan, St. Gallen 1990 (Stiftung St. Galler Museen, Museumsbrief 67); Franz Bösch: Zürcher Porzellanmanufaktur 1763–1790. Porzellan und Fayence, 2 Bde., Zürich 2003.

32 Mauensee, Schloss, siehe Adolf Reinle: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 4, Basel 1956, S. 250; Flüelen, Ziegelhaus oder äusseres Hafnerhaus: Fragment einer Ofenkachel, siehe Helmi Gasser: Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri, Bd. 2, Basel 1986, Abb. 117 (zwei Damen mit Sonnenschirm, 1787); evtl. Rodersdorf, Altermatt-Hof, siehe Gottlieb Loertscher: Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn, Bd. 3, Basel 1957, S. 433–435.

33 Die Solothurner Chinoiserie-Öfen wurden später zum Teil zu Cheminées umgebaut; freundliche Mitteilung von Markus Hochstrasser, Kantonale Denkmalpflege Solothurn, vgl. Markus Hochstrasser: Die Wysswald-Hafnereien in Solothurn, in: Jurablätter, Jg. 57 (1995), Heft 3, S. 33–46 und Abb. 15–19. – Zu den freiburgischen Öfen in der Deutschschweiz siehe Anm. 21 und bes. Torche-Julmy (wie Anm. 21), Kat. Nr. 139, 142, 144.

34 Torche-Julmy (wie Anm. 21), S. 146–152 (Abb.).

hunderts hielten sich lieber an Historien, Allegorien, Jahreszeitenbilder, Früchte, Blumen, einheimische Veduten oder Ruinen-, Berg- und Seenlandschäftchen nach süddeutschen Vorbildern.[35]

Die druckgraphischen Vorlagen

Kaum mehr abzuschätzen ist die Masse der einst vorhandenen druckgraphischen Vorlagen mit Chinoiserien, wie sie sich Künstler, Kunsthandwerker und Sammler dienlich machten. Die sogenannten Ornamentstiche, Wandfelder- und Rocaillenentwürfe in Verbindung mit chinesischen Figürchen, «Mini»-Genreszenen, wie sie in französischen Kupferstichen und Radierungen des 18. Jahrhunderts (nach Jean-Antoine Watteau, Alexis Peyrotte, François Boucher, Jean Pillement, Jean Mondon u. a.) herausgegeben und wie sie auch in Augsburger Verlagen (Johann Esaias Nilson, Johann Georg Merz) publiziert worden waren, fungierten als wichtige Träger chinoisen Formenguts. Jean Pillement (1728–1808) zum Beispiel hat zwischen den 1750er und den 1770er Jahren über dreihundert druckgraphische Blätter mit Chinoiserien publiziert.[36] Entscheidend für die Beliebtheit der Chinoiserien in der deutschsprachigen Schweiz scheint die Autorität Frankreichs und im speziellen François Bouchers (1703–1770) und Jean Pillements gewesen zu sein. Welches die Vorlagen zu den nur noch in alten Aufnahmen erhaltenen grossfigurigen Chinoiserien im solothurnischen Schloss Steinbrugg waren, ist vorläufig nicht ausgemacht, aber es ist zu vermuten, dass auch sie französischer Herkunft waren, vielleicht sogar auf Jean Pillement zurückgingen. – Zu benennen sind dagegen einzelne Radierungen nach Zeichnungen Bouchers, die in einigen Beispielen der alemannischen Schweiz als Vorlagen für Chinoiserien dienten: So ist der Wandschrank im zweiten Obergeschoss des Winterthurer Hauses «Zum Grünenberg» mit vier Grisaillen, vermutlich alle (vereinfacht) nach Radierungen von Gabriel Huquier, le Père (1695–1772), aus der Folge «Scènes de la vie chinoise» nach Zeichnungen Bouchers bemalt.[37] Einzelne der

35 Brigitte Zehmisch: Das Zürcher Hafnerhandwerk im 18. Jahrhundert, in: Mitteilungsblatt/Keramik-Freunde der Schweiz, Nr. 90 (1977), S. 3–54; Margrit Früh: Steckborner Kachelöfen des 18. Jahrhunderts, Frauenfeld 2005, zu den Vorlagen: S. 241–260.

36 Samuel Guimarães: The Chinoiserie of Jean Pillement. The landscape in the Chinese manner, in: Nuno Saldanha/Agostinho Araújo: Jean Pillement (1728–1808) and Landscape Painting in 18th century Portugal, Lisboa 1997, S. 152f.

37 «Zum Grünenberg» siehe Anm. 23; Pierrette Jean-Richard: L'Œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild, Paris 1978 (Inventaire général des

auf Rupfentapeten gemalten Genreszenen im «Grossen Chinesenzimmer» des «Bruckgut» in Münchenstein gehen auf die gleiche Folge von Radierungen Huquiers nach Boucher zurück; eine der Szenen hat ihr Vorbild in der Radierung «Chinoise et Chinois» (auch «La Belle Chinoise» genannt) von Huquier père nach Boucher aus dem «Premier Livre de sujets et pastorales». Ebenso lassen sich die beiden Supraporten aus dem «Blauen Haus» in Basel auf die Radierungsfolge der «Scènes de la vie chinoise» von Huquier père nach Boucher zurückführen (hatte sich vielleicht auch die ursprüngliche Tapete auf Vorlagen von Huquier père nach Boucher bezogen?).[38] Aber auch die Stichvorlagen von Jean Pillement fanden ihr Echo in der deutschsprachigen Schweiz: Es scheint nicht nur in der Tapete des Hauses «im Hof» in Rorschach zu vernehmen sein, für die Tapete im «Freigut» in Zürich hat Ruth Vuilleumier-Kirschbaum Vorlagen Pillements nachgewiesen.[39] Geradezu zeichenhaft für das europäische Chinoiserie-Verständnis sind unter Pillements druckgraphischen Chinoiserie-Folgen die «Balançoires Chinoises» (um 1770, Abb. 1). Kleine Schaukelszenen gibt es da und dort bei den Chinoiserien im Bereich der deutschen Schweiz, auch bei der Dekoration aus dem Haus «im Hof» in Rorschach.[40] Im Übrigen hat das chinoise Schaukeln, das oft einfach das Auf und Ab einer Wippe oder (wie im «Bruckgut» in Münchenstein oder in «Steinbrugg» in Solothurn) das Schaukeln eines exotischen Vogels auf seinem Ring ist, nichts zu tun mit dem erotisch be-

gravures, Ecole française, I), Kat. Nr. 1127 («Le thé»), Kat. Nr. 1130 («La toilette»), Kat. Nr. 1132 («Chinois assis et Chinoise portant un poisson», stark vereinfacht und verändert). Die vierte Szene ist bei Jean-Richard, S. 276–278, nicht nachzuweisen («Suite de douze planches, dont trois manquent à la Collection. La série complète se trouve à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie [V C 23]).»

38 «Bruckgut», siehe Jean-Richard (wie Anm. 37), «Scènes de la vie chinoise», Kat. Nr. 1128 («La pêche au cormoran», in etwas veränderter Form), Kat. Nr. 1129 («Chinoise assise tenant un plat, entourée d'enfants et de servantes»), Kat. Nr. 1131 («Soldat et montreuse de curiosité»); aus dem «Premier Livre de sujets et pastorales»: Kat. Nr. 1140 («Chinoise et Chinois»). – «Blaues Haus», Supraporten: Kat. Nr. 1128 («La pêche au cormoran», den Hinweis auf diese Radierung verdanke ich Dr. Margret Ribbert, Basel), kombiniert mit Kat. Nr. 1129; Kat. Nr. 1126 («Flûtiste et enfant timbalier»), kombiniert mit Kat. Nr. 1130 («La toilette»).

39 «Haus im Hof» siehe Anm. 15. – Vuilleumier-Kirschbaum (wie Anm. 15), S. 43, 76f., 116.

40 Tilo Eggeling: Die Chinoiserie in der Vorlagenornamentik des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Sperlich/Börsch-Supan (wie Anm. 2), S. 76–84, 295–299; vgl. auch Torche-Julmy (wie Anm. 21), S. 73; Johannes Franz Hallinger: Das Ende der Chinoiserie. Die Auflösung eines Phänomens der Kunst in der Zeit der Aufklärung, München 1996 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 66), Abb. 14.

stimmten Schaukeln des späten Rokoko à la Jean-Honoré Fragonard (1732–1806).[41]

Zur Bedeutung der Textilbranche für die Mode der Chinoiserie

Nicht nur die druckgraphischen Vorlagen, auch die sogenannten «Indiennes», nämlich die mit «indisch», d. h. asiatisch inspirierten Mustern farbig bedruckten Baumwollstoffe wirkten formvermittelnd und Formverständnis erzeugend:[42] Die exportorientierten schweizerischen Indiennes-Manufakturen waren Zentren von Vorlagenmaterial und weitreichenden Handelsbeziehungen, wie die im 18. Jahrhundert in der Schweiz blühende Textilbranche überhaupt, betreffe das nun den bedeutenden Seidenexporteur Hans Heinrich Frey (1730–1787), den Besteller der Chinoiserie im «Freigut» in Zürich, die Leinwandhandelsfamilie von Bayer in Rorschach oder die Gonzenbach und später die Brunschweiler in Hauptwil. Verbindungen der Textilherren zu Künstlern und Auftraggebern von Chinoiserien sind auch ausserhalb der Schweiz belegt.[43] Nicht von ungefähr finden sich im Umfeld der «Indiennes Fabriques» und der Textilherren in Genf, im Neuenburgischen, in Basel, im Aargau, in Zürich und in der Ostschweiz einzelne Zimmerdekorationen mit Chinoiserien. Und da die Indiennefabrikation auf hugenottische Zuzüger zurückging und zudem die Chinamode wesentlich Synonym feinen französischen Geschmacks war, spielten oft französische Verbindungen mit: Wie Jean-Jacques Deluze-Chaillet (1689–1763), der Begründer der neuenburgischen Indienne-Fabrikation, stammten auch die Brüder Etienne und Samuel Brutel aus einer Hugenottenfamilie (aus Montpellier). Seit 1721 betrieben sie eine Indiennes-Druckerei in Zofingen; 1736 kauften sie die Herrschaft Schafisheim (Aargau) und führten dort seit 1740 eine bedeutende Indiennes-Manufaktur. Das von Etienne Brutel (1683–1752) neben dem Fabrikgebäude erbaute herrschaftliche «Neuhaus» hat denn auch ein Chinoiserie-Zimmer mit bemalten und in Bahnen aufgezogenen Wachstuchtapeten erhalten.[44]

41 Guimarães (wie Anm. 36), Abb. S. 170, Nr. 59b, S. 180, Nr. 64. – «In China selbst war das Schaukeln ein mit der Religion verbundenes Spiel, das zu Neujahr oder im Frühling [...] gespielt wurde, vorwiegend von jungen Frauen» (Wolfram Eberhard: Lexikon chinesischer Symbole, Köln 1983, S. 250f.).

42 Vgl. «Etoffes des Indes», siehe Rolf Bothe: Der Einfluss Chinas auf europäische Textilien und Tapeten, in: Sperlich/Börsch-Supan (wie Anm. 2), S. 108.

43 Renfer/Widmer (wie Anm. 15), S. 34f.; Eggeling (wie Anm. 40), S. 83; Voiret (wie Anm. 2), S. 16f., 25.

44 Stettler/Maurer (wie Anm. 15), S. 178–181, Abb. 171.

Auch in Basel scheint die Indiennes-Herstellung – hier zusammen mit dem Seidenband-Verlagswesen, einer der wichtigsten Einnahmequellen des baslerischen 18. Jahrhunderts – die Chinoiserie-Liebhaberei begünstigt zu haben. Ganz in der Nähe der damaligen Ryhinerschen Indiennes-Manufaktur vor dem Riehentor, wo sich der mit der Familie des Indiennes-Fabrikanten Emanuel Ryhiner-Leissler verschwägerte Seidenbandverleger, Handelsherr und Banquier Achilles Leissler (1723–1784) 1745–1747 den «Sommer-Pallast Sandgrube» errichtet hatte, wurde (um 1770) ein Zimmer mit kostbaren, aus China importierten, wahrscheinlich in Kanton hergestellten Papiertapeten ausgekleidet.[45] Marcus Weis-Leissler (1696–1768, Seidenbandfabrikant, Direktor der Kaufmannschaft) liess um 1761 beim Umbau des «Bruckgut» in Münchenstein zwei Chinoiserie-Zimmer einbauen, und unter seinem Nachfolger im Stadtpalais des Württemberger Hofs, dem Seidenbandverleger Johann Rudolf Forcart-Weis, wurde im grossen Garten zwischen dem innern und dem äussern Mauerring ein «Jardin anglo-chinois» angelegt. Das «Weisse» und das «Blaue Haus» der Seidenbandherren Lukas Sarasin-Werthemann (1730–1802) und Jakob Sarasin-Battier (1724–1802) besassen ehemals je ein Chinesenzimmer. Und schliesslich war es auch ein Seidenbandverleger, Jakob Christoph Frey (1741–1806), der im «Wildensteinerhof» ein Chinoiseriezimmer einrichtete.

Die Chinesenzimmer: Die verschiedenen Tapetenarten

Am aussagekräftigsten für das Verhältnis der Oberschichten des Ancien Régime zur Chinoiserie dürften solche integralen Zimmerdekorationen sein: Im Gebiet der deutschsprachigen Schweiz und in Graubünden scheint man (nach dem vorläufigen Stand der Ermittlung) noch von 23 Chinesenzimmern zu wissen.[46] Darunter sind erstens die Räume mit bedruckten und bemalten, aus China importierten Papiertapeten zu verstehen: Zu diesen gehören die China-Zimmer in den Basler Häusern «Sandgrube» und «Ramsteinerhof», im «Alten Gebäu» des Envoyé Peter von Salis-Soglio in Chur, das «Cabinet chinois» im solothurnischen Blumenstein mit

45 Eine mit vermutlich aus der Ryhinerschen Indiennes-Fabrik stammenden Holzmodeln bedruckte Tapete befindet sich heute im ersten Stock des Hauses zum Kirschgarten (Historisches Museum) in Basel. – Zum Stoffdruck in Basel vgl. Margret Ribbert: Stoffdruck in Basel um 1800, Basel 1997 (Basler Kostbarkeiten, 18), S. 8–25, 41f.

46 Siehe Anm. 15.

seinen (mehrfach beschnittenen und in nachträglich angebrachte Täferung eingepassten) Genreszenen in Gartenlandschaften, und das sogenannte «Japan-Zimmer» im Palazzo Salis in Bondo. Sowohl in Chur als auch in Blumenstein sind die Papiertapeten von Feldern mit ausgeschnittenen und kolorierten Stichen aus Ansichtenwerken über China begleitet. Zwar auch auf Papier gemalt – hellgrundig und mit viel Goldhöhungen –, aber aus europäischer Herstellung ist die in restaurierungsbedürftigem Zustand überlieferte Chinoiserie-Tapete aus dem ehemaligen «Haus im Hof» in Rorschach: Das Trägerpapier ist hier auf dünnem Stoff aufgezogen; dazu hat sich eine Türe mit Täfermalerei erhalten.[47] Zu einer zweiten Kategorie gehören/gehörten die mit chinoisen Stoffen bespannten Räume: die Seidenstickerei im Sommerhaus von Vigier in Solothurn, die Leinwand «mit indianischen Blumen auf blauem Grund» aus dem Haus zum «Adlerberg» in Winterthur und die bedruckte und bemalte Leinwand aus dem Zürcher «Glentnerturm». Besonderheiten sind die nur noch auf Grund von um 1920 aufgenommenen Photos bekannten, direkt auf Putz in Blau gemalten grossfigurigen Chinoiserien in Schloss Steinbrugg in Solothurn, deren kaum mehr entzifferbare Reste heute wieder zugedeckt sind, und die in einem einzigen Feld wieder aufgedeckte Täfermalerei in Gold auf Grün im Altdorfer Haus im «Eselmätteli».

Bleiben die auf die Nordwestschweiz, Zürich und die Bündner Herrschaft konzentrierten Räume mit bemalten Wachstuch- (sogenannte «Pekingtapeten») oder (seltener) Rupfentapeten europäischer Herstellung: im «Oberen Sprecherhaus» in Jenins, in der «Linde» in Kaiserstuhl, im «Neuhaus» in Schafisheim, im «Freigut» in Zürich, eine aus dem Haus zum «Hammerstein» stammende Wachstuchtapete (jetzt im Alkoven des Basler Hauses zum «Kirschgarten» eingepasst), und die Fragmente aus unbekanntem zürcherischen Standort im Historischen Museum Basel. Ausserdem sind in Basel und Umgebung (mit dem Kabinett im Wildt'schen Haus) noch sechs Räume mit Chinoiserien auf Wachstuch oder Rupfen zu erschliessen. Die beiden erhaltenen Supraporten aus dem Basler «Blauen Haus» schmückten wahrscheinlich einst ein Chinesenzimmer, dessen Tapeten aber leider nicht mehr vorhanden sind: Die Annahme, dass es vielleicht Wachstuchtapeten aus der gleichen Quelle wie diejenigen im benachbarten «Weissen Haus» waren,

47 Für die heikle Bereitlegung der Tapete zur Besichtigung schulde ich Herrn Dr. Louis Specker, Rorschach, besonderen Dank.

dürfte nicht abwegig sein. Für das «Weisse Haus» jedenfalls sind 1769 «5 Stck fein auf Leinwand gemahlte Pequin Tapeten in weissem Grund» (Wachstuchtapeten, ebenfalls nicht mehr erhalten) aus der Werkstatt des Johann Andreas Benjamin Nothnagel (1729–1804) in Frankfurt aktenmässig belegt.[48] Und bis um 1931 befanden sich im 1775–1777 erbauten «Wildensteinerhof» bemalte Wachstuchtapeten, die möglicherweise ebenfalls aus der Produktion der Tapetenfabrik Nothnagel in Frankfurt stammten.[49] Ganz erhalten, samt Ofenschirmen und Supraporten, sind dagegen die zwei Chinesenzimmer im «Bruckgut» in Münchenstein: Das sogenannte «Kleine Chinesenzimmer» zeigt eine Bespannung mit bemalten Wachstuchtapeten, das «Grosse Chinesenzimmer» dagegen ist von bemalten, aus einzelnen Stoffbahnen zusammengesetzten Rupfentapeten umzogen. Auch für diese Tapeten wird die Lieferung durch die in Basel offenbar beliebte Frankfurter Tapetenfabrik angenommen.[50]

Zur Thematik der Chinesenzimmer

Fragt man nach Art und Inhalt der Bilder, von denen die Bewohner dieser Chinesenzimmer umgeben waren, so ergeben sich grob die zwei Gruppen der floralen und der figürlichen Dekorationen. Eine besondere Kategorie bilden die chinesischen Drachenmuster der Seidenstickerei im Sommerhaus von Vigier in Solothurn. Die floralen Tapeten, wie sie am grossartigsten in den aus China selbst importierten Papiertapeten mit handkolorierten Holzschnitten vertreten sind (im Churer «Alten Gebäu» und in der Basler «Sandgrube»), zeigen auch zahlreiche und phantastische Vögel: Die blühenden, lockeren Strauchlandschaften auf hellem (ursprünglich weissem) Grund sind von Reihern und Pfauen, Mandarinenten, Schwalben und Schmetterlingen belebt. In der «Sandgrube» sind die einzelnen Bildfelder von weiss gestrichenen Täferrahmungen begrenzt und öffnen Fenster auf eine imaginäre helle Gartenwelt

48 StABS Bau CC 72 a II: Baubuch des Lukas Sarasin, 1761–1780, S. 601 (freundliche Mitteilung von Dr. Martin Möhle, siehe Anm. 15). – Zur Tapetenfabrik Nothnagel siehe Vuilleumier-Kirschbaum (wie Anm. 15), S. 26–31.

49 Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. 23 (III. Teil) (wie Anm. 15), Taf. 88; Feldges, Restaurierung des «Wildensteinerhofs» (wie Anm. 15), S. 272–276.

50 Heyer (wie Anm. 15), S. 292–303. – Wobei noch zu fragen ist, ob die nach französischen Motiven bemalte Rupfentapete des «Grossen Chinesenzimmers» eventuell aus französischem Import stammt. – Zu den Herstellern der Wandbespannungen vgl. auch Vuilleumier-Kirschbaum (wie Anm. 15), S. 17–31.

hinaus.[51] Die aus dem Winterthurer Haus zum «Adlerberg» stammende Leinwandtapete zeigte «grosse indianische Blumen» auf blauem Grund.[52] Die Strauch- und Blütenmuster auf den aus europäischer Produktion stammenden Wachstuchtapeten im «Neuhaus» in Schafisheim und (ehemals auch) im Haus zur «Linde» in Kaiserstuhl ziehen sich dagegen über hellen Grund, bei der Wachstuchtapete aus dem Zürcher Haus zum «Hammerstein» im «Kirschgarten»-Museum in Basel erscheinen die Blumenranken und Vögel der Schablonenmalerei auf heute vergilbtem Grund. Das Tapetenmuster im «Neuhaus» zeigt ein loses Geflecht von grossen Blumen, die zum Teil aus einem in grotesken Formen verholzten Strauch zu spriessen scheinen; Vögel picken Beeren, und auf und hinter dem Geäst sind – in verkehrten Grössenverhältnissen – winzige chinoise Bauten zu entdecken, vergleichbar den kleinen Genreszenen zwischen dem grossen Blütengeäst bei der Leinwandbespannung aus dem Zürcher «Glentnerturm» oder auch aus dem Basler «Wildt'schen Haus». In solchen, dem rationalen Bildverständnis des europäischen Aufklärungszeitalters widersprechenden Elementen vermutete man schon, dass die China-Mode des Rokoko einem der Kunst der Rocaille verwandten Formwillen entspreche.[53] Abgesehen davon, dass das Rokoko allgemein dazu neigte, exotische Elemente aufzunehmen und dabei mehr an der Motivik als an der Form interessiert war, hat das freie Spiel mit den Grössenverhältnissen in der Chinoiserie wenig zu tun mit den phantastischen Formwucherungen der Rocaille an den Bruchstellen orthogonaler Systeme.

Die grosszügigen chinoisen Blumenmuster müssen in einer Zeit, die – vor allem auch dank den Indiennes-Stoffen – überreich war an floraler Dekoration, längst nicht so interpretationsbedürftig gewesen sein wie die figürlichen Chinoiserien. Diese waren zwar ihrerseits meistens ebenfalls reich mit Pflanzenschmuck und landschaftlichen Elementen durchwoben und umzogen: So sind die beiden tanzenden Chinesen im Altdorfer «Eselmätteli», die von ferne an

51 Baur Sarasin (wie Anm. 15); Feldges/Wyss/Oberholzer (wie Anm. 15), S. 34–46; Renfer/Widmer (wie Anm. 15), S. 168f., 296–299); vgl. auch Wappenschmidt (wie Anm. 4). – Man erinnert sich, dass «Gartenzimmer» – auch nicht chinoiser Art – zu den Vorlieben der Spätrokoko-Dekorationen deutscher Residenzen gehören, siehe Eva Börsch-Supan: Garten-, Landschafts- und Paradies-Motive im Innenraum, Berlin 1967, S. 309–311).

52 Dejung/Zürcher (wie Anm. 14), S. 189. – Siehe auch Anm. 15.

53 Vgl. dazu Sperlich/Börsch-Supan (wie Anm. 2), S. 278f., Abb. M 40; Hermann Bauer: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornamentmotivs, Berlin 1962 (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, 4), S. 30–32.

die Groteskтänzer der italienischen Commedia dell'arte erinnern, aber vermutlich doch auf französische druckgraphische Vorlagen zurückgehen, von einer eleganten und reichen Pflanzen- und Rocaillen-Dekoration gerahmt.[54] Die aus Asien importierten Papiertapeten jedoch heben sich auch in dieser Hinsicht von den Erzeugnissen aus europäischer Produktion ab: Bei den auf Papier gemalten, hellgrundigen figürlichen Tapeten im solothurnischen «Blumenstein» wird der Bewegungsraum der Figuren durch ganz locker angeordnete Landschafts- und Gartenarchitekturelemente, ein Stück Lattenzaun etwa, bestimmt. Die verwandten, reicheren Import-Papiertapeten im Palazzo Salis in Bondo zeigen als einzige Felder mit einzelnen Grossfiguren, sitzende Damen mit einem Kind oder einem Fächer, neben Bildfeldern, die mit offenen Architekturen, Innenräumen, Treppen, Gärten und zahlreicher kleinfiguriger Staffage instrumentiert sind. Die auf Papier gemalte Dekoration europäischer Herstellung aus dem Rorschacher «Haus im Hof» dagegen ist deutlich vom Stil der Ornamentik Jean Pillements geprägt: Kleinste Landschaftsinseln oder Landschaftspodeste, wo es unter Palmen korbartig geflochtene Gartenkioske mit winzigen Figürchen, Ziehbrunnen und Treppchen gibt, sind untereinander mit Rosengirlanden verbunden und wechseln mit phantastischen, auf dünnen Sträuchern sitzenden Vögeln ab. Bei der aus dem Zürcher «Glentnerturm» stammenden Leinwandbespannung wurden zwischen die im Rapport gedruckten, aus kleinsten Landschaftsinselchen aufwachsenden Strauch- und Blumenranken winzige, tanzende oder sitzende chinoise Figürchen, jeweils auf eigenen Landschaftspodestchen, von Hand hineingemalt. Ähnlich strukturiert sind die beiden Tapetenfragmente aus dem «Wildt'schen Haus» und aus unbekanntem Zürcher Standort im Basler Historischen Museum. Die Wachstuchtapete im «Oberen Sprecherhaus» in Jenins jedoch, in einzelnen, im Dekor sich wiederholenden Bahnen aufgezogen, zeigt (soweit das die zur Verfügung stehende alte Abbildung erkennen lässt) auf hellem Grund kleine, im Rapport angeordnete Landschaftsinseln mit Figürchen. Heute nur noch in alten Abbildungen bekannt sind zwei Supraporten und drei Bildtapeten aus dem Basler «Wildensteinerhof»: Auf den Supraporten finden sich Familien- und Gartenszenen. Die Tapeten weisen breit ent-

54 Siehe Anm. 15. – Tanzende Chinesen kommen sowohl in Kupferstichen nach François Boucher und in der Theater-Chinoiserie (vgl. Sperlich/Börsch-Supan [wie Anm. 2], S. 289, 291, 342–343) als auch bei Jean Pillement vor (vgl. Guimarães [wie Anm. 36], Abb. S. 168f., Nr. 59a, Abb. S. 174, Nr. 59i).

wickelte und von zahlreichen Figuren in chinesischem Gewand belebte Landschaften mit Palmen, einer kleinen, aus Astwerk gebildeten Rocaillenlaube und – auf der Längsseite – mit einem fragilen Glöckchenturm und dem Einzug eines Würdenträgers auf einer mit Schirm und Glöckchen bekrönten Sänfte. Die Landschaften erscheinen aber ebenfalls als Landschaftsinseln, nach vorn durch ornamental «hängendes» Blätter- und Blumengerank begrenzt und damit einerseits den chinesischen, im Raum «schwimmenden» Landschaften und andererseits den aus der Régence- und Rokoko-Wandfelderornamentik bekannten «Podest-Landschaften» à la Antoine Watteau (1684–1721) und später auch Jean Pillement verwandt.

Die en camaïeu braun und grau bemalten Wachstuchtapeten im zürcherischen «Freigut» dagegen zeigen eine zusammenhängende, reiche Waldlandschaft mit idyllischen Wasserläufen und Lichtungen, durchsetzt mit halbversteckten Palmen: Darin verteilt sind Einzelfiguren und chinoise Figurengruppen, welche sich auf Vorlagen Jean Pillements zurückführen lassen, Familienszenen, Frauen mit Kindern vor leichten Kioskbauten, Wanderer oder auch – als grosse Ausnahme unter den Chinoiserien – die Rückenfigur eines chinesischen Bauern mit Sense: Sie geht ebenfalls auf eine Pillement-Vorlage zurück, bezeichnenderweise auf ein Blatt aus einer Folge, die einer eminent europäischen Bildtradition verpflichtet ist, den «Douze Mois de l'Année».[55]

Figürliche Darstellungen in grösseren oder kleineren Landschaftszusammenhängen weisen auch die zwei Chinoiserie-Räume im «Bruckgut» in Münchenstein auf. Die Ofenschirme und Supraporten zeigen chinoise Gartenszenen. Im sogenannten «Kleinen Chinesenzimmer» erscheint auf den schmalen, hochrechteckigen Feldern der bemalten, hellgrundigen Wachstuchtapeten eine Bilderwelt halb chinesischer und halb europäischer Inspiration, alles in reicher Rocaillen-, Blumenketten- und Pflanzenornamentik. Im Hauptregister unten spielen ein- bis dreifigurige chinoise Szenen auf einem Landschafts- oder Gartengrund: Tanzende, Lesende, Musikanten, Konversierende, von einem Schmetterling umgaukelt, unter einer Palme, über ein Gartengitter gelehnt oder auch mit einer europäisch anmutenden Burg im Hintergrund. Darüber sind Rundmedaillons mit niederlandisierenden Wasser-, Fels- und

55 Vuilleumier-Kirschbaum (wie Anm. 15), Abb. S. 76f.; Guimarães (wie Anm. 36), Abb. S. 172, Nr. 59f.

Architekturlandschäftchen (einmal sogar mit einem zentralen, windschiefen Holzkreuz) angeordnet, auf denen jeweils ein Papagei sitzt. Die bemalten Rupfentapeten des «Grossen Chinesenzimmers» dagegen zeigen grossfigurige Genreszenen in frischen Farben, die am oberen Rand mit Rocaillen-Lambrequins abgeschlossen sind, von denen herab Rosen in die üppig mit Sträuchern, Bäumen und fruchtbehangenen Palmen bewachsenen Bildfelder ragen. Unterteilt von Bäumen, Vasen und chinoisen Gartenarchitekturen reihen sich einzelne Szenen, die mindestens zum Teil nachweisbar auf Kupferstiche von Jacques Gabriel Huquier père (1730–1805) nach Vorlagen von François Boucher (1703–1770) zurückgehen, wie sie auch für die beiden Supraporten aus dem Basler «Blauen Haus» verwendet worden sind:[56] Zwei Fischer und ein Reiher am Bottich mit den gefangenen Fischen, zwei Affen, die sich um einen Kürbis streiten, ein Paar mit Sonnenschirm auf einer Treppe, die von einem erhöhten Pavillon herabführt, zwei Frauen mit spielenden Kindern und einer Dienerin vor einer Art Gartenlaube und ein auf einer Decke und kostbarem Kissen im Freien gelagerter Würdenträger mit zwei Kriegern beim Mahl auf der einen Zimmerseite; auf der andern ein Musikant mit einem schmalen Saiteninstrument, ein Sitzender, der einen exotischen Vogel auf einem Ring präsentiert, ein auf einer Decke unter Bäumen teetrinkender Chinese, beschirmt von einem Diener, eine junge Dame mit Sonnenschirm, der ein alter Schafhirte ein Hündchen überreicht, und schliesslich eine Dame mit persischem Turban und Sonnenschirm, eine «Montreuse de curiosités» mit einem tragbaren Schubladenkästchen, welcher ein unter einem leichten Zeltdach sitzender junger Krieger, Pfeile und Bogen neben sich gelegt, seinerseits eine Schale mit Früchten (?) darbietet. Der Ofenschirm des «Grossen Chinesenzimmers» zeigt die Zubereitung eines Fisches im Kreise der Familie vor dem hölzernen Haus.

In «Steinbrugg» sassen in einem von Vegetation und Rocaillen gerahmten Garten, wo im Hintergrund ein Kiosk und eine Dame mit Schirmchen sichtbar war und ein Paradiesvogel auf einem dünnen Zweig balancierte, zwei Chinesen beim Tee, der barhäuptige Krieger hatte dabei seinen Schild auf den Boden gestellt. Auf der gegenüberliegenden Wand rahmten von Rocaillen und Blumen eingefasste Panneaux das Cheminée: Links ein stehender, Querflöte blasender Musikant, über ihm, aufgehängt an einem dünnen

56 Siehe oben S. 170 und Anm. 38. Vgl. auch Sperlich/Börsch-Supan (wie Anm. 2), S. 290, Nr. O 14, O 16.

Arabesken-Ast, ein Vogelsitz mit einem schaukelnden Vogel. Rechts musizierte ein auf einem korbartig geflochtenen, gebogenen Podestchen über Blütenkaskaden sitzender Lautenspieler mit abstehendem Zopf unter einem exotischen Bäumchen.

Das Chinesenzimmer als Ort des Gleichgewichts und der Zeitlosigkeit

Es sind alles lebensfreundliche Genreszenen in angenehm bewohnbaren Gartenräumen oder in schäferlicher Landschaft unter fruchtbehangener Palme: kleine, alltägliche Handlungen, Teetrinken, Musizieren, Kinderspiele, Familienszenen, Fischen, Tanzen, Lustwandeln, Früchte anbieten. Auch wenn da und dort, wie im «Grossen Chinesenzimmer» im «Bruckgut» in Münchenstein oder im solothurnischen «Steinbrugg», Krieger unter dem Personal sind: die Waffen sind abgelegt. Es gibt in diesen europäischen Chinoiserien keine Hast, kaum schwere Arbeit, keine Nacht, nichts Drohendes, aber auch keine offensichtliche Erotik, keine Gewalt, keine Götter. In der Stille dieser Räume mit ihren meist hellen Bildgründen gibt es keine Historien, wie sie den Bewohnern dieser Chinesenzimmer aus der europäischen Antike und Literatur oder aus der eigenen Vergangenheit bekannt waren. Von der Chinoiserie-Dekoration im Altdorfer «Eselmätteli» kennen wir zwar nur ein einzelnes Feld, aber es ist kaum anzunehmen, dass diese tanzenden Chinesen zum Beispiel von ernsthaften Kriegerszenen begleitet gewesen wären. So wie beim Chinesen, der im untersten Register der Rorschacher Tapete bequem ausgestreckt auf einer winzigen Landschaftsinsel Pfeife schmaucht, gibt es auf diesen Tapetenbildern nur unangestrengtes Leben – alles im verfremdenden, leicht ironisierenden chinoisen Märchengewand, unter Blumen, Früchten und im Beisein von exotischen Vögeln. Wasser, das Instabile, wie der verfliegende Ton des Zupfinstruments und der Glöckchen am Kinderspielzeug und wie das Schaukeln des Vogels auf seinem Ring, ist in gebändigter Form, als stille Ecke eines Weihers gegenwärtig. Die Papageien, die im «Kleinen Chinesenzimmer» des «Bruckgut» auf den schmalen Bilderrahmen der Landschaftsmedaillons kauern, stehen oder auf einem Zweiglein balancieren, gehören in die gleiche Kategorie des instabilen Gleichgewichts. «Schwimmende» Landschaftsinseln, wie auf Ofenkacheln des Freiburger Ateliers von André Nuoffer oder auf der verschollenen Tapete aus dem Basler «Wildensteinerhof», und über schwanke Bambusstangen gelegte Zeltblachen oder aufgespannte Sonnenschirme erinnern an eine leicht gebaute, unver-

pflichtende Traumwelt. J. Conrad Leu-Oschwald, jener malende Pfarrherr im schaffhausischen Hallau, der 1749 seine Schlafkammer mit Täfermalereien (vermutlich nach Augsburger Ornamentstich-Vorlagen) schmückte, hat wahrscheinlich mit einer gewissen Erleichterung im Rocaillen-Panneau des «Sommers» in der Folge der Vier Jahreszeiten eine äusserst spärlich bekleidete, auf einer Rocaillen-Wange liegende Dame mit einem aufgespannten chinesischen Schirmchen versehen.[57]

Es sind ja, aller Wahrscheinlichkeit nach, nicht (oder nicht vorwiegend) die in China geltenden Bedeutungen der einzelnen Bildgegenstände (z. B. Schirm = Würde, Kranich = langes Leben, Fisch = Reichtum), welche für die deutschschweizerischen Bewohner der Chinesenzimmer über das Bewusstsein hinaus, «à la mode» zu sein, die Chinoiserie begehrenswert machten.[58] ‹Chinesisches› – d. h. das China-Bild, wie es in Europa von der Chinoiserie geschaffen wurde – scheint für sie eher Zeichen einer bestimmten Befindlichkeit gewesen zu sein, welcher man sich in intimen, stillen Räumen – wenn man sich darin nicht schlafen legte – in kleiner Gesellschaft und vielleicht bei einem Koppchen Tee hingab. Den bescheidenen Dimensionen solcher Chinesenzimmer entsprach oft eine Kleinteiligkeit des Dekors. Die Intimität der Schlafräume und erst recht der in den Grundrissen ablesbare, durch Richtungswechsel quasi ‹verschlüsselte› Zugang zum Boudoir sind symptomatisch für die Ausnahmestellung der Chinesenzimmer. In Jean François Bastide's Verführungsgeschichte «La Petite Maison» (zweite Fassung, Paris 1763) spielt das Boudoir als «Ort der Seele und der Sinnlichkeit» eine entscheidende Rolle: Ein mit chinesischen Lackarbeiten ausgestattetes Boudoir ist dort Ort von Höhepunkt und Lösung.[59] Im höfischen Bereich entsprachen die China-Räume einem «lieu de récréation» ausserhalb des Hofzeremoniells: Das scheint sich in der ständisch geordneten Schweiz des Ancien Régime mild zu spiegeln. Nur der Saal im ersten Stock des 1670–1672 für Johann Josef von Sury-von Steinbrugg erbauten Schlosses Steinbrugg in Solothurn, der wahrscheinlich nach 1750 mit grossfigurigen Chinoiserien ge-

57 Jetzt im Heimatmuseum Hallau; siehe Reinhard Frauenfelder: Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen, Bd. 3, Basel 1960, S. 81, 83, Abb. 90. – J. Conrad Leu-Oschwald war 1747–1768 Pfarrer in Hallau.

58 Eberhard (wie Anm. 41), S. 84–86, 163, 254.

59 Köhler (wie Anm. 26), S. 230–234; Orest Ranum: Refugien der Intimität, in: Philippe Ariès/Roger Chartier (Hgg.): Geschichte des privaten Lebens, Bd. 3: Von der Renaissance zur Aufklärung, Frankfurt a. M. 1991, S. 227–236.

schmückt wurde, bildet eine – noch nicht geklärte – Ausnahme.[60] Aber auch hier, wie in den übrigen Chinoiserie-Welten (die oft nur Blumen- und Vogelwelten sind), gab es kaum Geschichte, kaum fortlaufende Erzählungen, aber dafür allenfalls leicht bewegte Zuständlichkeit – das Schaukeln des Vogels auf seinem Ring, des Lautenspielers auf dem gespannten Tuch, Bewegung an Ort wie in Pillements «Balançoires». Diese Tapetenwelten könnten wohl einem Bedürfnis nach Zeitlosigkeit und ruhiger Stetigkeit, nach Geschichtslosigkeit entsprochen haben: nach dem, was der Brugger Stadtphysikus Johann Georg Zimmermann (1728–1795) in seiner 1758 in Zürich erschienenen Schrift «Von dem Nationalstolze» an China bewunderte, das «gleich einem gewaltigen Strome, dessen Ursprung man ohne Mühe nicht ergründen kann, und der in immer gleicher Majestät unverändert daherfliesst, in einer langen Reihe von Jahrhunderten», in denen es «von seinem Glanz und Ansehen nicht das Geringste verlohren hat.»[61] Mitten im Zeitalter der sich unüberhörbar ankündigenden geistesgeschichtlichen, gesellschaftlichen und politischen Veränderungen, auch mitten in der Wiederentdeckung der eigenen Geschichte, träumten in der Schweiz des 18. Jahrhunderts diesen Traum vom Strom, der sich über Jahrhunderte nicht verändert, – im Schlafgemach oder beim Tee in ihrem Chinesenzimmer (in der Ancienne Petite Rochette in Neuenburg auch beim Kartenspiel) oder in ihren Gärten – Schloss- und Landhausbesitzer und ihre Damen, Gesandte, Staatsmänner, Offiziere in fremden Diensten, Indiennes-Fabrikanten, Seidenbandverleger und Textilhandelsherren. Alle – mindestens vordergründig – nicht unbedingt an Veränderung interessiert. Doch das Ende des Jahrhunderts brachte die Veränderung unwiderruflich und setzte den Schlusspunkt: So wie 1794 der «délicieux kiosque chinois» im Park des Rohan-Schlosses im elsässischen Zabern «pour cause de luxe insolent» zerstört wurde, so fiel schon 1793 der «Parasol chinois» im Ermitage-Garten in Arlesheim der französischen Besetzung des Fürstbistums Basel zum Opfer.[62]

Trotzdem ist anzunehmen, dass diese Möglichkeit des temporären Sich-Ausklinkens Folgen für den Empfindungshaushalt der

60 Hallinger (wie Anm. 40), S. 66; Sperlich/Börsch-Supan (wie Anm. 2), S. 92: «für die offiziellen Räume spielt die Chinoiserie keine Rolle.» Vgl. auch von Schweinitz/Ulrich (wie Anm. 18), S. 411 zum Chinesenzimmer in Wörlitz.

61 Johann Georg Zimmermann: Von dem Nationalstolze, Zürich 1758, S. 269.

62 Dominique Toursel-Harster/Jean-Pierre Beck/Guy Bronner: Dictionnaire des Monuments Historiques d'Alsace, Strasbourg 1995, S. 398; vgl. auch Anm. 17 und Hallinger (wie Anm. 40).

Zeit hatte, dass es einer Form der Annäherung an eine neue Emotionalität und Natürlichkeit entsprach, so wie auch die chinesischen Gärten in Europa als Katalysatoren neuer Entwicklungen gewirkt hatten.[63] Eine «wörtliche» Annäherung, nämlich den wie selbstverständlichen Einbezug der herkömmlichen Bilderwelt Mitteleuropas in die Chinoiserien, zeigen jedenfalls auch einzelne Beispiele aus unserem Untersuchungsgebiet: Kombinationen von chinoisen Bildteilen mit mitteleuropäischen Landschaftsdarstellungen findet man schon um 1760 im «Kleinen Chinesenzimmer» im «Bruckgut» in Münchenstein und um 1770/80 bei der Grisaillenmalerei an jenem Wandschrank im Winterthurer Haus «Zum Grünenberg». Eine besonders enge Anverwandlung zeigt sich bei der Wachstuchtapete im zürcherischen «Freigut» (1780): Hier leben chinoise, von Vorbildern Jean Pillements übernommene Figuren in einer tiefen, waldigen Landschaft, die wohl mit einigen Palmbäumen markiert wird, die aber doch traditionelle westeuropäische Landschaft ist, ja unmittelbar dem Zürcher (oder allenfalls Steckborner) Malerkreis des späten 18. Jahrhunderts zuzuordnen ist.[64] Umgekehrt ist ein Echo des «goût chinois» in der Struktur (nicht im Inhalt) einer Wachstuchtapete der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts aus dem Haus St. Johanns-Vorstadt 30 in Basel zu vernehmen: Zwischen farbigen Girlandengehängen mit Blumenkörben sind in Grisaille – ähnlich wie bei Chinoiserien – Vögel, Insekten, Schmetterlinge und Landschaftsinselchen mit kleinen Genreszenen und Stilleben verteilt. Eine exotische Note ist lediglich bei zwei Äffchen und bei einem (schlecht sichtbaren) hinter einem grossen Becken sitzenden Chinesen (?) angeschlagen.[65]

Was der im Rückblick pauschalisierende Berichterstatter Daniel Burckhardt-Werthemann antönt, der 1902 von der Zeit spricht, da in Basel «der Bürger à la mode zum mindesten sein chinesisches Zimmer oder Gartenhaus haben musste», und was 1989 Friederike Wappenschmidt postuliert, dass nämlich die China-Mode als luxuriöse Kuriosität allein die Domäne der Höfe und der neureichen Aufsteiger, nicht aber – mit dem Verweis auf den Disput von 1767

63 Catherine Laroze: Une histoire sensuelle des jardins, Poitiers 1990, S. 349.

64 Nicht genug damit: In der Staffage dieser Landschaft findet sich auch ein lustwandelndes Spätrokoko-Paar, das gar nichts Chinoises an sich hat. Vgl. Vuilleumier-Kirschbaum: (wie Anm. 15), Abb. S. 66. – Zur Anverwandlung der Chinoiserie an europäische Bildelemente vgl. Guimarães (wie Anm. 36), S. 154f.

65 Heute im Kabinett zum Lichthof im 2. Stock des Hauses zum Kirschgarten (Historisches Museum Basel); freundlicher Hinweis von Dr. Hans Christoph Ackermann. Vgl. Arnold (wie Anm. 15), S. 12, Kat. Nr. 9, Abb.

in Goethes Elternhaus – der bürgerlichen Intellektuellen gewesen sei, gilt es wohl etwas zu differenzieren.[66] Man darf dabei an den Staatsmann und Gelehrten Hans Jakob Leu (1689–1768), Herausgeber des «Allgemeinen helvetischen, eydgenössischen oder schweitzerischen Lexicons» (1747–1765) und 1759–1768 Bürgermeister von Zürich, denken, den mutmasslichen Besteller der Chinoiserie-Tapete im Zürcher «Glentnerturm».[67] Nicht von ungefähr scheint auch im Basel Isaak Iselins (1728–1782) die Mode der Chinoiserie besonders gepflegt worden zu sein. Das Chinesenzimmer als Ort der Antirepräsentation, des Abgerücktseins – aber immer noch der Gesellschaft, kein Ort bürgerlicher Weltflucht –, wo man sich jedoch der Geschichte und damit der Veränderung verweigern konnte, das verbindet die China-Mode mit einem zentralen Diskurs des europäischen China-Verständnisses (und das unterscheidet auch die Chinoiserie von den erotisch konnotierten Glückskonstrukten der «Bergerie»).[68] Johann Georg Zimmermanns Bild von China als einem gewaltigen Strom, der «in immer gleicher Majestät unverändert daherfliesst», ist im gleichen Jahr 1758 gedruckt worden wie das Schlüsselwerk der französischen Physiokratie, François Quesnay's (1694–1774) «Tableau économique», ein gesellschaftliches Reformprogramm der auf Agrarwirtschaft und dem «ordre naturel» beruhenden volkswirtschaftlichen Reproduktion.[69] In der auf die universellen Gesetze der Natur ausgerichteten, die Geschichte negierenden Sicht der Physiokraten lieferte das agrarische, patriarchalisch regierte Kaiserreich China das ideale Vorbild einer Volkswirtschaft.[70] Soviel wir wissen, hat sich der Basler Staatsschreiber Isaak Iselin, Autor der physiokratischen Schriften «Versuch über die gesellige Ordnung» (1772) und «Träume eines Menschenfreundes» (1776), wo er vom «glücklichen chinesischen Reich» spricht, zwar kein eigenes Chinesenzimmer geleistet.[71] Aber als Vertreter des auf-

66 Burckhardt-Werthemann (wie Anm. 29), S. 35; Wappenschmidt (wie Anm. 4), S. 128–132.

67 Vgl. Vuilleumier-Kirschbaum (wie Anm. 15), S. 40.

68 Vgl. Wolf Lepenies: Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt 1969, S. 63.

69 Alfred Bürgin: Zur Soziogenese der politischen Ökonomie, Marburg 1993, S. 334–349.

70 Encyclopaedia Universalis France, Bd. 12, Paris 1972, S. 1073.

71 Isaak Iselin: Träume eines Menschenfreundes, Erster Theil, Basel 1776, S. 279. – Die «Träume eines Menschenfreundes» sind im gleichen Jahr 1776 erschienen, in dem der Physiokrat Johann August Schlettwein (1731–1802), ein Hauptvertreter der Physiokratie in Deutschland, auf den neu eingerichteten Basler Lehrstuhl für Physiokratie berufen wurde; Schlettwein wechselte allerdings schon 1777 nach Giessen.

klärerischen Glaubens an eine Erziehung zur «Glückseligkeit» als Zustand innerer Harmonie und inneren Gleichgewichts scheint sich Iselin der Relevanz der häuslichen Umgebung (bis zur Wahl der Tapeten) für die Befindlichkeit der Bewohner bewusst gewesen zu sein.[72] Und es könnte wohl sein, dass er mit Jakob Sarasin (1742–1802), dem Mitbegründer der Gesellschaft des Guten und Gemeinnützigen (1777), dem Mitbruder im Illuminatenorden, im Chinesenzimmer im Erdgeschoss des «Weissen Hauses» über das Vorbild China gesprochen hat.[73] Über das Schaukeln des Vogels im Gleichgewicht auf seinem Ring.

Dr. Yvonne Boerlin-Brodbeck
Pilgerstr. 19
4055 Basel

72 «Wenn ich für die Erziehung eines Fürsten oder einer zu grossen Dingen bestimmten Jugend zu sorgen, oder wenn ich nur sonst eine öffentliche Erziehungsanstalt anzuordnen hätte, so würde ich diese Sorgfalt bis auf alle Kleinigkeiten ausdehnen. Nichts würde mir da gleichgültig sein. Die Sitten, die Manieren, die Mundart, sogar das äusserliche Ansehen der geringsten Bedienten würde ich mit der äussersten Ängstlichkeit auswählen. In der Auszierung der Zimmer, in der Wahl der Gemälde, der Tapeten, der Geräte würde ich ebenso edel sein. Alles müsste mir da das Gepräge eines feinen und richtigen Geschmackes tragen.» (Isaak Iselin: Vermischte Schriften, zitiert nach Sigrid-Ursula Follmann: Gesellschaftsbild, Bildung und Geschlechterordnung bei Isaak Iselin in der Spätaufklärung, Münster 2002 [Geschichte, Bd. 45], S. 78f.

73 Stefan Lindinger: [Artikel] Isaak Iselin, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz, Bd. 17, Hamm (Westf.) 2000. – Hermann Schüttler: Die Mitglieder des Illuminatenordens 1776–1787/93, München 1991 (Deutsche Hochschuledition, Bd. 18), S. 79, 131, 198.

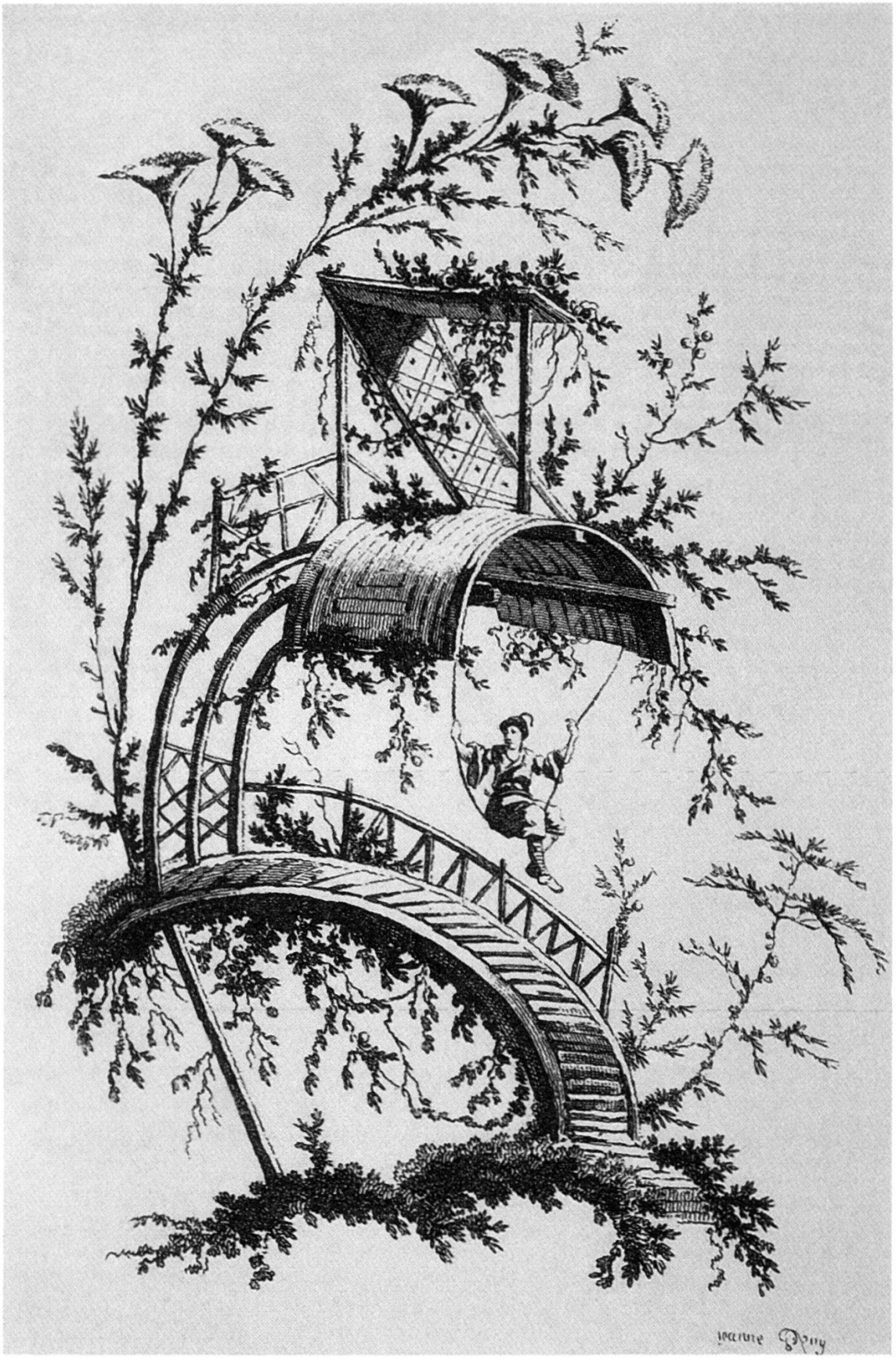


Abb. 1: Jean Pillement (1728–1808): Balançoire chinoise, Kupferstich aus der Folge «Balançoires chinoises». Reproduktion aus: Guilmard: Les maîtres ornemanistes, Paris 1881, Abb. 65 (Foto: Martin Bühler, Kunstmuseum Basel).

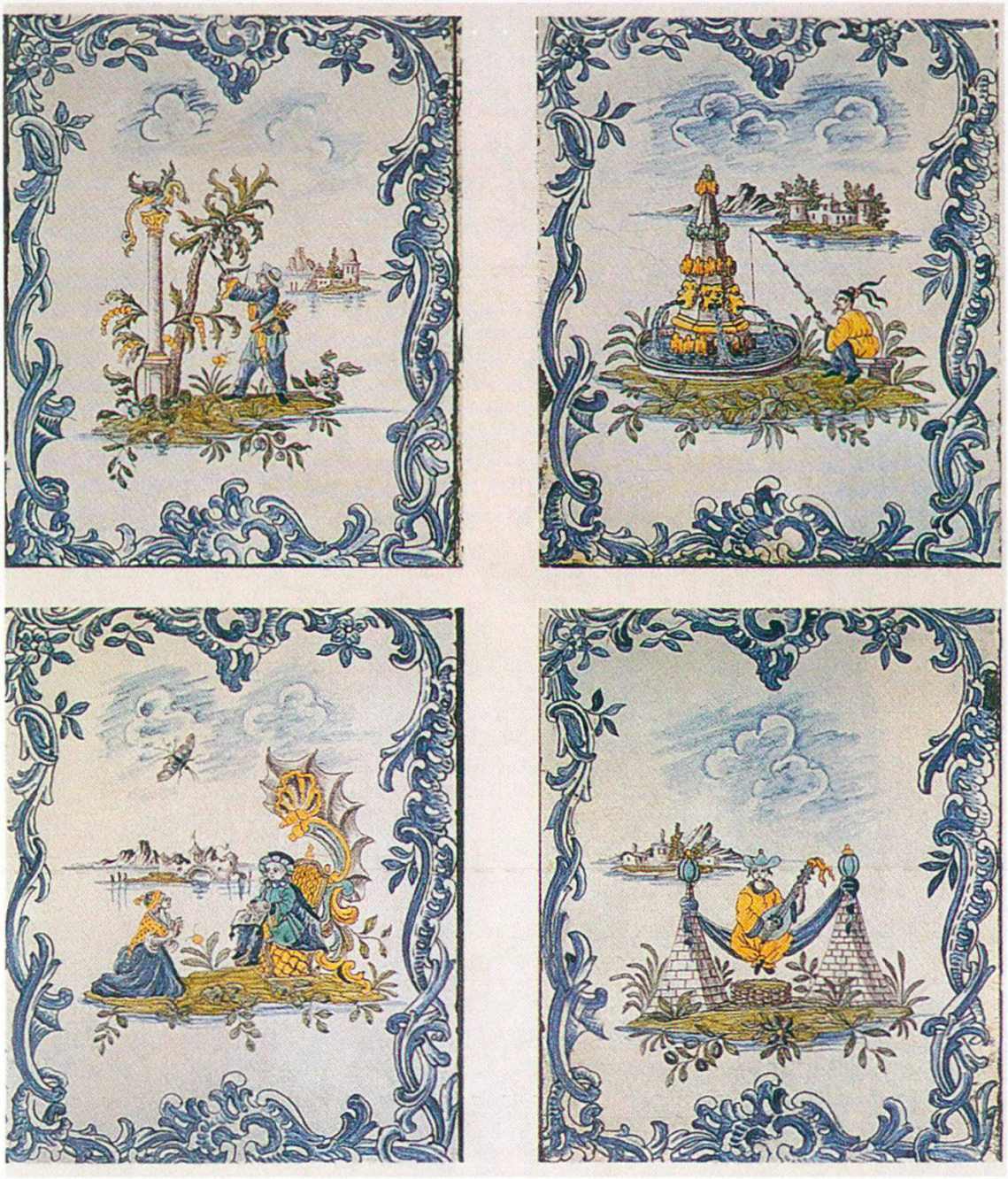


Abb. 2: André Nuoffer (Atelier): Kachelofen, Detail, um 1770. Fribourg, Rue des Epouses 142. Reproduktion aus: Marie Thérèse Torche-Julmy: Poêles fribourgeois en céramique, Fribourg 1979, S. 147, Kat. Nr. 138 (Foto: Martin Bühler, Kunstmuseum Basel).

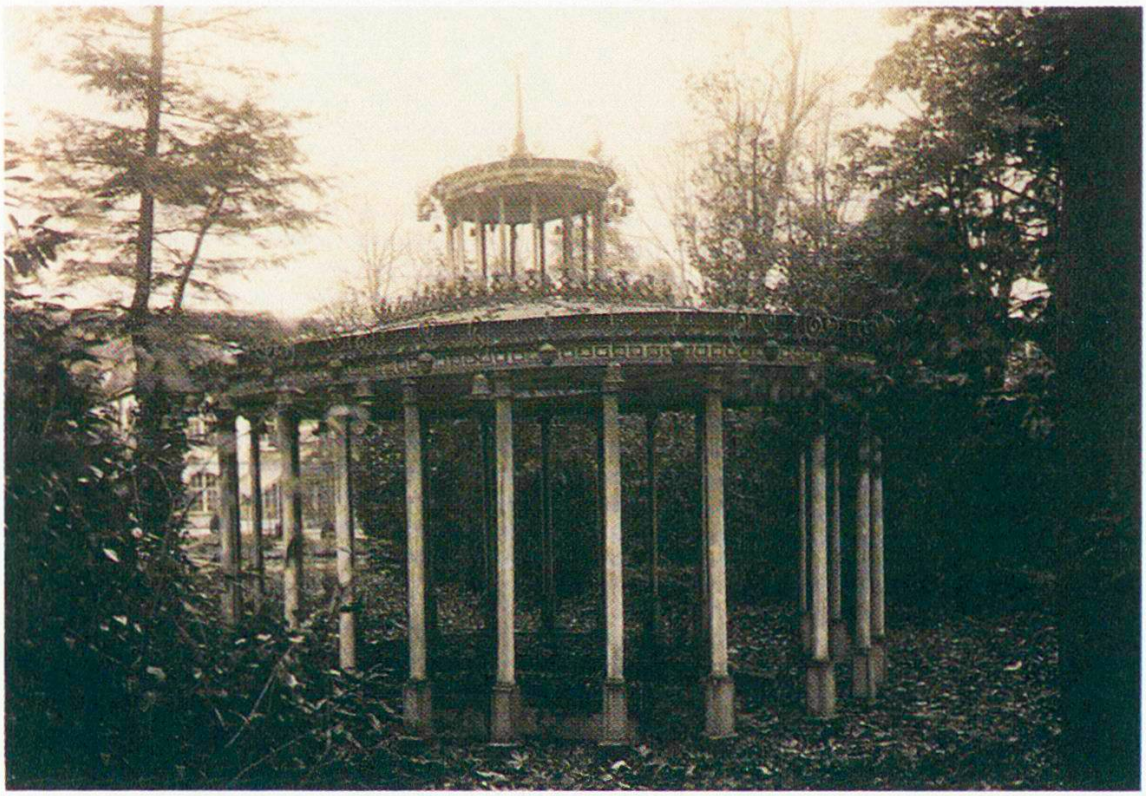


Abb. 3: Basel, «Württembergerhof», St. Alban-Graben 14: Chinesischer Pavillon (nach 1792), 1932 abgebrochen (Foto: Basler Denkmalpflege, o. J.).



Abb. 4: Basel, «Sandgrube», Riehenstrasse 154: Chinesische Papiertapete (um 1770?), Holzschnitte, von Hand koloriert (Foto: Basler Denkmalpflege, o. J.).



Abb. 5: Solothurn, Sommerhaus Blumenstein: Papiertapete aus dem Chinesischen Kabinett, Detail (Foto: Historisches Museum Blumenstein, Solothurn).



Abb. 6: Zürich, Haus «Glentnerturm», Limmatquai/Rosengasse 2: Tapetenfragment (um 1750), Leinwand, bedruckt und bemalt (Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv. Nr. LM-16628.23) (Foto: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich).



Abb. 7: Schafisheim, «Neuhaus»: Chinoiserie-Zimmer, um 1750–1760, Wachstuchtapete (Foto: Kantonale Denkmalpflege, Aarau).

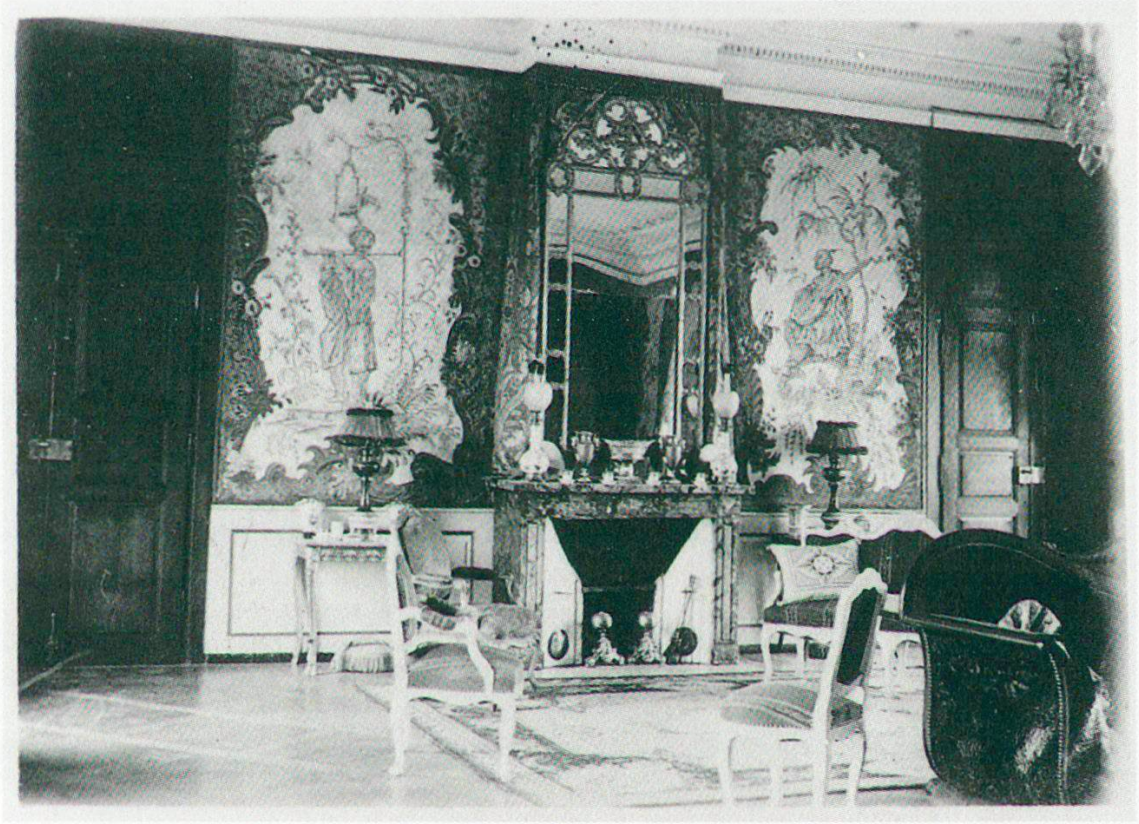


Abb. 8: Solothurn, Schloss Steinbrugg: Chinoiserie, Blaumalerei auf Putz (nach 1750?, verloren) (Aufnahme um 1920; Foto: Kantonale Denkmalpflege Solothurn).

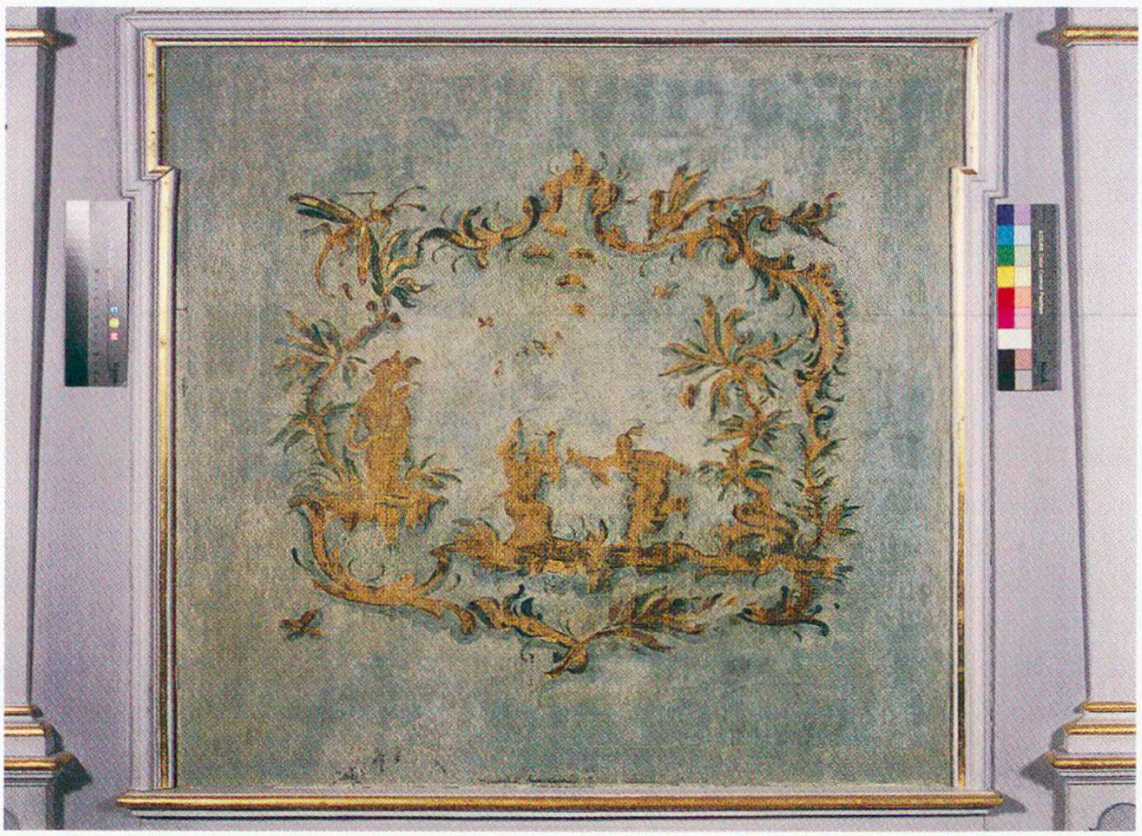


Abb. 9: Altdorf (Uri), Haus im «Eselmätteli»: Tanz zweier Chinesen, Täfermalerei (1773/74) (Foto: Kunstdenkmäler-Inventarisation Uri).

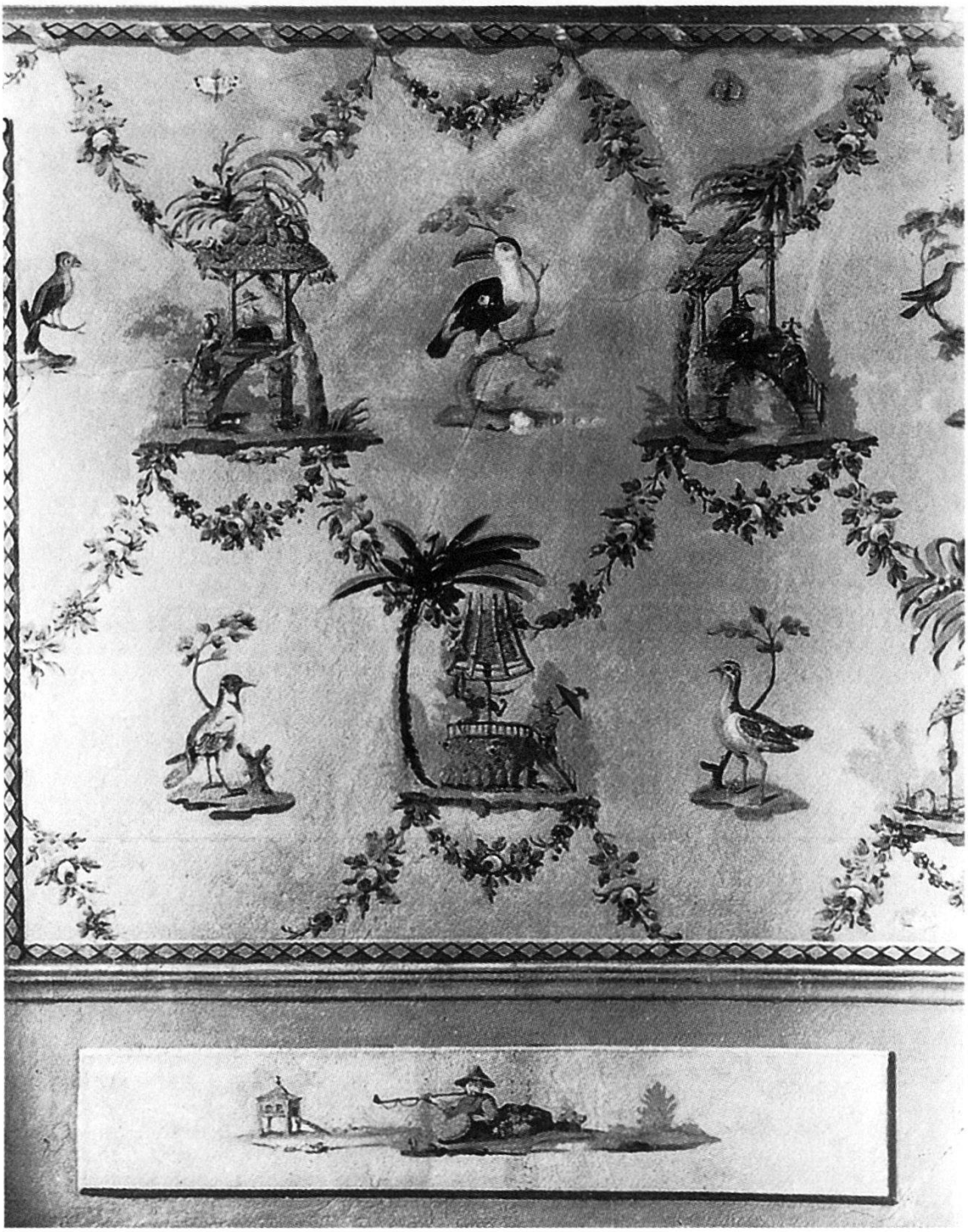


Abb. 10: Rorschach, «Haus im Hof» (1947 abgebrochen): Chinoiserietapete (2. Hälfte 18. Jh.), Papier auf Stoff aufgezogen, bemalt, heute im Museum im Kornhaus, Rorschach (Foto: Fotostudio Hädener, Rorschach).

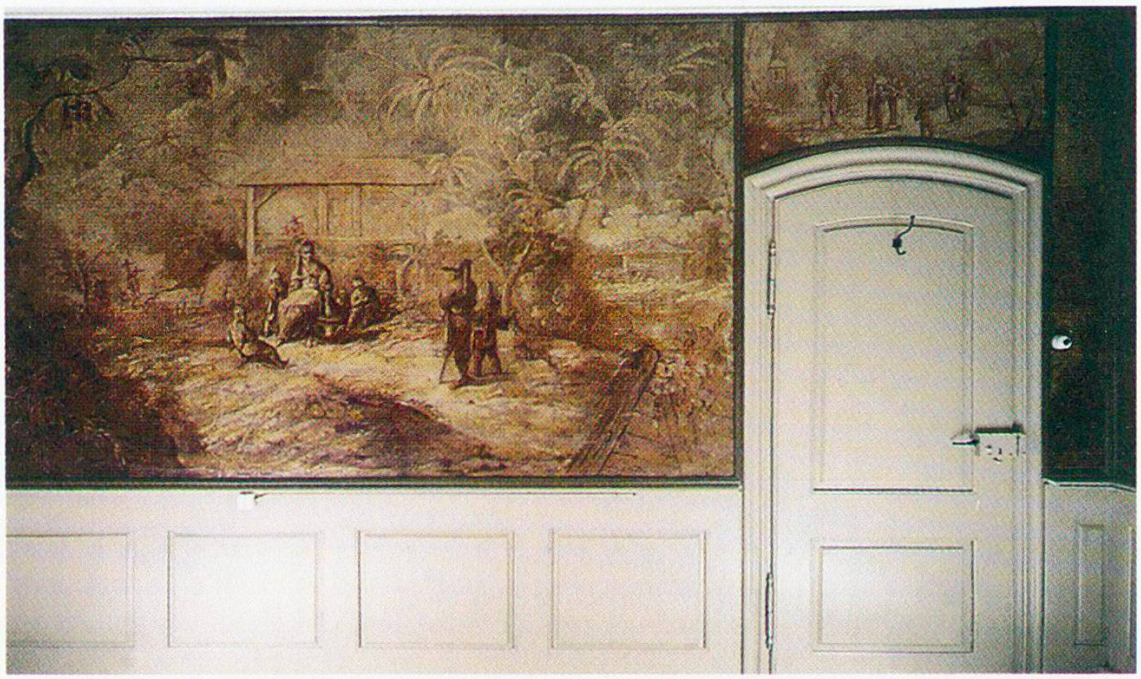


Abb. 11: Zürich, «Freigut», Freigutstrasse 31: Chinoiserien nach Jean Pillement (um 1780), Wachstuchtapete, en camaïeu braun und grau bemalt (Foto: Kantonale Denkmalpflege Zürich).



Abb. 12: Basel, «Blaues Haus» (1763–1770), Rheinsprung 16: Supraporte mit Genreszene nach Vorlagen aus der Radierungsfolge der «Scènes de la vie chinoise» von Gabriel Huquier père nach François Boucher, Öl auf Leinwand (Foto: E. Schmidt 2001, Basler Denkmalpflege).



Abb. 13: Basel, «Wildensteinerhof» (1775–1777), St. Alban-Vorstadt 30–32: Wachstuchtapete (verschollen), Ausschnitt (Foto: Staatsarchiv Basel-Stadt, Bildersammlung, Bürgerhaus, Neg. 415).



Abb. 14: Münchenstein (Baselland), «Bruckgut»: Grosses Chinesenzimmer, Fischer mit Kranich (um 1761), bemalte Rupfentapete, nach der Vorlage «La pêche au cormoran» aus der Radierungsfolge der «Scènes de la vie chinoise» von Gabriel Huquier père nach François Boucher (Foto: Fotoarchiv der Kantonalen Denkmalpflege Baselland).

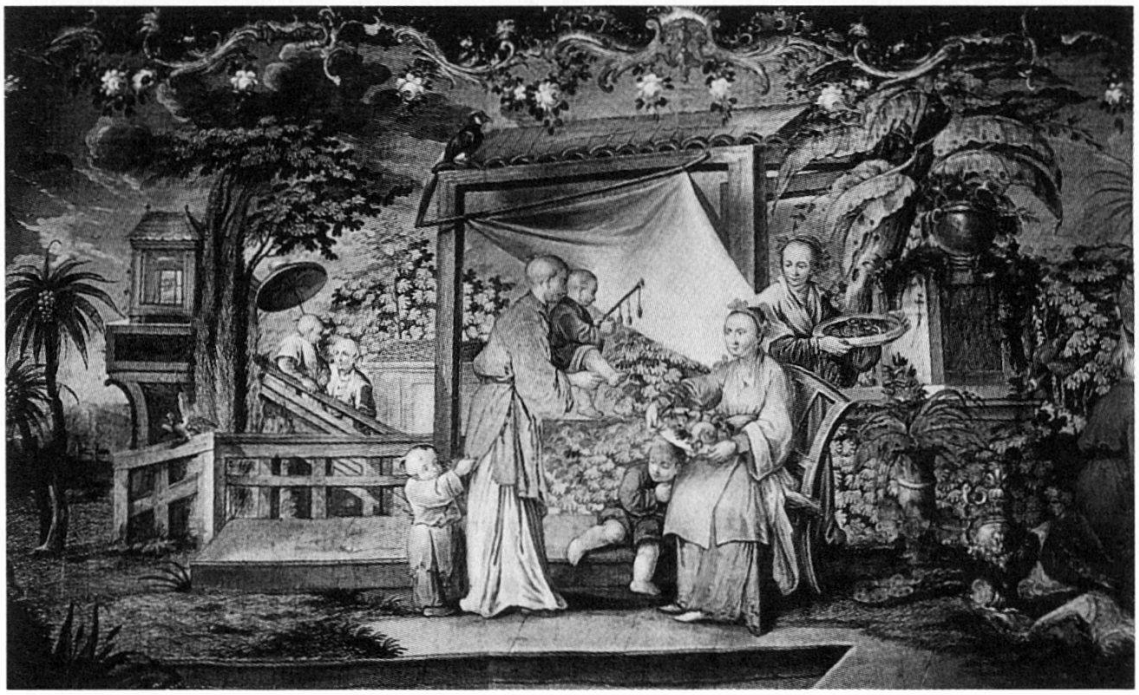


Abb. 15: Münchenstein (Baselland), «Bruckgut»: Grosses Chinesenzimmer, Frauen mit Kindern (um 1761), bemalte Rupfentapete, nach der Vorlage «Chinoise assise tenant un plat, entourée d'enfants et de servantes» aus der Radierungsfolge der «Scènes de la vie chinoise» von Gabriel Huquier père nach François Boucher (Foto: Fotoarchiv der Kantonalen Denkmalpflege Baselland).



Abb. 16: Münchenstein (Baselland), «Bruckgut»: Grosses Chinesenzimmer, Chinese mit Vogel auf Ring (um 1761), bemalte Rupfentapete (Foto: Fotoarchiv der Kantonalen Denkmalpflege Baselland).



Abb. 17: Münchenstein (Baselland), «Bruckgut»: Grosses Chinesenzimmer, Chinese beim Tee (um 1761), bemalte Rupfentapete (Foto: Fotoarchiv der Kantonalen Denkmalpflege Baselland).