

Wer dem dekonstruktivistischen „Denken ohne Schluß“ bereitwillig gefolgt war, mochte dem angesichts des nahen Krieges am Golf zustimmen.

Gabriele Hoffmann

## CHINOISERIE. THE INTER-RELATIONSHIP OF THE DECORATIVE ARTS

Toronto, Decorative Arts Institute, 21. Mai - 1. Juni 1991.

*Chinoiserie. The Inter-relationship of the Decorative Arts* lautete der Titel einer internationalen Veranstaltung, die vom 21. Mai bis zum 1. Juni 1991 in Toronto stattfand.

Der *Chinoiserie* war der Auftakt einer geplanten Reihe von jährlichen Symposien im kanadischen Toronto gewidmet, die vom neu gegründeten „Decorative Arts Institute“ durchgeführt werden. Bereits für das schillernde Thema der Chinoiserie erwies sich die Kooperation mehrerer Veranstalter, wie des Royal Ontario Museum (ROM), des George R. Gardiner Museum of Ceramic Arts, der University of Toronto und des Sponsor Christie's, als äußerst glücklich, konnten doch so Theorie und Praxis miteinander verbunden werden. Auf eine derart breite kunsthistorische Basis gestellt, vermochte der Kursus nicht allein wissenschaftliche Fragestellungen zu diskutieren, auch Sammlern und Kunsthändlern, Innenarchitekten und Designern wurde der Zugang zu einem erweiterten Verständnis der „Chinoiserie“ geboten, zumal reichhaltige künstlerische Exponate in den Museen und ihren Magazinen zur Verfügung standen, die eine Probe aufs theoretische Exempel zuließen. Angeboten wurden „workshops“ über Porzellane (M. Chilton), Keramik (B. Musselwhite, P. Proctor), Silber (P. Kaellgren), Möbel (S. Mackiewicz), Textilien (J. M. Tuchscherer), Lacke (M. Webb) und eine Führung durch den japanischen Garten der Royal Botanical Gardens in Hamilton (A. Paterson).

Oliver Impey (Ashmolean Museum, Oxford) eröffnete den Reigen der Vorträge mit einer allgemeinen Einführung in die europäischen Umformungen ostasiatischer Kunst im Barock und Rokoko, gefolgt von einem weiteren Beitrag über die Auswirkungen des Ostasienhandels - vornehmlich des japanischen - im Europa jener Zeit, womit ein von Brian Musselwhite (ROM) abgehaltenes Seminar zu den „Clipper ships“ (Handelsschiffen) korrespondierte, deren Geschichte ohnehin als thematischer Block in der ständigen Ausstellung des ROM präsent ist. Der unmittelbaren Anschaulichkeit des folgenreichsten ostasiatischen Imports diente eine Ausstellung von „Porzellandosen des 18. Jahrhunderts“ aus dem Amsterdamer Rijksmuseum. Sie war im Gardiner Museum zu sehen und machte die dortigen beeindruckenden Bestände zur Grundlage einer detaillierten Diskussion, die Meredith Chilton mit einem Vortrag über die Anfänge des europäischen Porzellans und seiner ursprünglich engen Beziehung zum ostasiatischen Vorbild vertiefte.



Weitere Vorträge setzten sich mit einzelnen Kunstgattungen auseinander. Howard Collinson (ROM) breitete die wichtige motivische Mittlerrolle chinesischer Drucke zwischen den aufnahmefreudigen Kunstgattungen aus, wobei das ostasiatische Vorbild in der europäischen Übersetzung sehr leicht ins Grotteske geraten konnte; ein ästhetischer Grenzfall, der heute noch zur erheiternden Abqualifizierung der Chinoiserie beiträgt. Wie problematisch es sein kann, sich ausschließlich auf formalanalytische Forschungen bei der Suche nach ostasiatischen Vorbildern für chinesische Möbel zu kaprizieren, zeigte der Vortrag Susan Mackiewicz' (Univ. of Akron, Ohio). Spätestens um die Mitte des 18. Jahrhunderts gingen ostasiatische Einflüsse in einem bewußt gewählten Stilpluralismus besonders englischer Cabinet-maker (z.B. Chippendale und Linnell) auf, die Formen des Rokoko und des Klassizismus vor allem mit chinesischen Vorbildern verschmolzen.

Bei dem bislang wenig beachteten chinesischen Silber hatte, wie Peter Kaellgren (ROM) veranschaulichte, der ostasiatische Einfluß ebenfalls vielfältigste Wirkungen, wobei Formen für die Gefäße neuer Moden wie das Teetrinken vom Vorbild des japanischen und chinesischen Porzellans im Wechsel des Materials auf Silber übertragen wurden. Nicht nur Teekannen, Dosen und Koppchen dienten als Modelle, sondern auch Vasen in Kürbisform. Der Dekor indes war vornehmlich von der freien Phantasie chinesischer Ornamentstecher bestimmt. Dies gilt ebenso für in Europa hergestellte chinesische Textilien, die Jean Michel Tuchscherer (MacDonald-Stewart Foundation, Montreal) vorführte und mit dem Einblick in die umfassende Sammlung des ROM illustrieren konnte, wobei die größte Kollektion chinesischer Kaiserroben außerhalb des Ursprungslandes einen effektvollen Kontrast bot.

Catherine Lynn (New Haven), ausgewiesene Kennerin von Tapeten in Amerika, führte den dortigen Bestand chinesischer Tapeten seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vor. Leider zu unvertraut mit der Unterscheidung von chinesischer Hoch- und Berufskunst sowie der Symbolik, ließ sie zudem die Bedingungen des Handels und die archivalisch seit Ende des 17. Jahrhunderts belegten europäischen Bestellungen außer acht, die eine konkrete Auskunft über eine Datierung sowie die typologischen Stufen der Entwicklung vom chinesischen Rollbild zur Bildtapete geben. Wie bereits beim Aachener Kunsthistorikertag (1990) dargelegt, ging es Friederike Wappenschmidt (Swisttal) in ihrem Beitrag zur Chinamode in deutschen Residenzen des 17. und 18. Jahrhunderts darum, Porzellan-, Lack- und Spiegelkabinette sowie Räume mit chinesischen Tapeten als von den Zeitgenossen durchaus ernstgenommene Raumschöpfungen darzustellen. Zwar waren sie dem europäischen Modediktat des Barock, Rokoko und Klassizismus unterworfen, doch zeigte sich in der bewußten Handhabung der fernöstlichen Importe eben auch eine Sensibilisierung gegenüber dem fremden Kunstobjekt.

Als weniger ernstzunehmende ästhetische Äußerung wertete Douglas Chambers (Univ. of Toronto) die Raumnahme der chinesischen Mode in englischen Gärten des frühen 18. Jahrhunderts. Robert Cumming (Christie's, London) nahm den Umweg der „Grand Tour“-Touristen des 18. Jahrhunderts über Italien, um in chinesischen Interieurs Englands „China“ vorzufinden. Den späten Höhepunkt exotischer Architekturphantasien, in denen die Chinoiserie ihren Platz behauptete, repräsentiert der Royal Pavilion

in Brighton. Dessen Principal Keeper, Jessica Rutherford, führte nicht nur in die Geschichte der Bauplanung und der Interieurs ein, sondern machte auch auf die aktuellen denkmalpflegerischen Aspekte chinoiser Bauten und das Problem der Wiederherstellung in angemessener Authentizität aufmerksam, die nicht eben leicht im Exotismus der Stile festzulegen ist.

Dadurch wird offensichtlich, daß sich der Umgang mit der Chinamode für den Innenarchitekten seit dem 17. Jahrhundert nicht geändert hat, wenn es um die Integration ostasiatischer Objekte und die behutsame Rekonstruktion der chinoisen Räume geht. Die Restaurierung chinesischer Tapeten etwa in Sanssouci und im Dresdner Marcolinipalais zeigt das aktuelle Interesse an der Chinamode. Daß die Defizite des Verstehens überwunden werden sollen, belegen neuere Forschungsprojekte in Deutschland, Holland und Belgien, die eine historische Bestandsaufnahme chinoiser Raumensembles anstreben. Ein erneuter Schritt also, der endlich zu einer von hartnäckigen Vorurteilen befreiten Beurteilung der Chinamode führen könnte. Wünschenswert für eine wissenschaftliche Einschätzung sind vor allem jedoch Veranstaltungen wie diese so umsichtig organisierte in Toronto, die Fehlurteile ans Licht bringen sowie historische und ästhetische Fragestellungen zu einem neuen Ausgang der Diskussion bündeln könnten.

Das überkommene Problem, daß sich die europäische Kunstgeschichte bislang nur halbherzig, die Ostasiatische Kunstgeschichtsschreibung nahezu gar nicht mit dem Problem der Chinamode – die u. E. deutlich von der Chinoiserie unterschieden werden muß – auseinandergesetzt haben, führte zu vielen Spekulationen, die endlich aus der europäischen Vorstellungswelt geschafft werden sollten. Und sei es nur darum, mit der Suche nach dem Osten – wie Carlo Ginzburg es formulierte – den Westen zu finden.

Friederike und Heinz-Toni Wappenschmidt

## Rezensionen

RIITTA NIKULA, *Armas Lindgren (1874–1929)*. Helsinki, Verlag des Architekturmuseums 1988. 199 Seiten, 335 Abb., davon einige in Farbe.

Riitta Nikula hat vorzüglich gearbeitet, mit gründlicher Materialkenntnis und Vertrautheit mit der internationalen Literatur. Die Tatsache, daß man nationale Architektur- und Kunstgeschichte nicht ohne internationale Rück- und Ausblicke schreiben kann, gilt ja in höchstem Maß für die Epoche Lindgrens, den Jugendstil, und so rechnet die Autorin auch mit Einflüssen aus England, Deutschland und Österreich.

Wer war Armas Lindgren? Was hat er geschaffen? Sicher genug, um in der Architekturgeschichte Finnlands einen großen Platz einzunehmen. Aber in der allgemeinen Architekturgeschichte? Die kennt an finnischen Namen wohl nur Eliel Saarinen und Alvar Aalto. Lindgren unterhielt von 1897 bis 1905 ein gemeinsames Büro mit Saarinen und